



## LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIVOS. UNA MIRADA DIDÁCTICA DEL CLASICISMO MUSICAL A LAS AVANTGUARDAS HISTÓRICAS.

M. Carme Domingo Belando

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**M. Carme Domingo Belando**

**LA MÚSICA EN LA PINTURA EN  
CONTEXTOS EDUCATIUS**

**UNA MIRADA DIDÀCTICA  
DEL CLASSICISME MUSICAL A LES  
AVANTGUARDES HISTÒRIQUES**

**TESI DOCTORAL**

**dirigida pel Dr. Antonio Salcedo Miliani**

**Departament d'Història i Història de l'Art**



**UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI**

**Tarragona**

**2015**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando

*Si m'hagués limitat a dir als meus alumnes el  
que jo sabia, ells haurien après això i res més. Així  
potser sàpiguen fins i tot menys. Però saben d'on pot  
venir el coneixement: de la recerca!*

Arnold Schönberg



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando



UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA I HISTÒRIA DE L'ART

Av. Catalunya, 35  
43002 Tarragona  
Tel. 977 55 95 95  
Fax 977 55 93 86

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "*La música en la pintura en contextos educatius. Una mirada didàctica del Classicisme musical a les avantguardes històriques*", que presenta M.Carme Domingo Belando per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament d'Història i Història de l'Art d'aquesta universitat.

Tarragona, 9 de desembre de 2015

El/s director/s de la tesi doctoral



Dr. Antonio Salcedo Miliani

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando

## ÍNDEX

Agraïments .....	IV
Resum .....	VII
Resumen .....	VIII
Summary.....	VII
<b>I. Introducció metodològica .....</b>	<b>1</b>
1. Justificació de l'elecció .....	1
2. Objectius.....	7
3. Estat de la qüestió i hipòtesi inicial .....	8
4. Proposta pedagògica.....	15
<b>II. Instruments musicals i temes universals a través de l'herència pictòrica que ens apropen a l'estudi de la història musical d'Occident .....</b>	<b>19</b>
1. Punt de partida: l'herència pictòrica en relació amb l'estudi dels instruments musicals .....	19
2. Instruments musicals en la pintura.....	25
3. Temes universals representats en quadres i gravats referits a instruments musicals de la història de la cultura occidental.....	36
3. 1. L'harmonia de les esferes .....	38
3.2. Els sentits.....	42
3. 3. El temps .....	47
3. 4. L'amor .....	52
3. 5. La mort .....	56
4. Índex d'instruments en les imatges seleccionades .....	58
5. Proposta d'obres musicals per treballar a l'educació secundària a partir de les imatges seleccionades .....	59
<b>III. La música en la pintura: del classicisme musical a l'impressionisme.....</b>	<b>61</b>
1. El classicisme musical i el neoclassicisme pictòric .....	61
2. Beethoven i les seves impressions en el paisatge musical.....	73
3. Franz Schubert i el <i>lied</i> : amor, mort i paisatge .....	78
4. Chopin, Listz, Mendelsohn, Schumann i Berlioz. Nocturns, poemes simfònics i simfonies: el paisatge romàntic amb color orquestral .....	82
5. El nacionalisme musical .....	86
6. Opereta moderna, comèdia musical i òpera verista .....	92
7. Richard Wagner : el drama musical a les arts.....	96
<b>IV. La música en la pintura: de l'impressionisme a les avantguardes històriques</b>	<b>99</b>
1. Els impressionistes: la revolució de la mirada. Escenes musicals .....	99
2. Claude Debussy: paisatge sonor i pinzellades musicals .....	105
3. El simbolisme i el modernisme .....	109
4. Els neoimpressionistes i postimpressionistes. ....	113
5. Les avantguardes.....	117

5. 1. A tall de preludi .....	117
5. 2. Matisse, els fauves i la música .....	120
5. 3. Picasso i Braque: el cubisme impregnat de música .....	122
5. 4. František Kupka: una simfonia de colors.....	126
5. 5. Erik Satie. Picasso i Stravinski: música amb ressons cubistes .....	127
5. 6. Kandinski i Schönberg: dissonància i color .....	131
5. 7. Pintura metafísica, dadà i surrealisme .....	134
<b>V. Aportació al mètode d'aprenentatge de la música a través de la pintura .....</b>	<b>141</b>
1. <b>Activitat “l’art en la recerca” .....</b>	<b>141</b>
2. <b>Experiències didàctiques. Metodologia.....</b>	<b>151</b>
3. <b>Suports TIC (tecnologies de la informació i la comunicació). Propostes didàctiques .....</b>	<b>156</b>
<b>VI. Resultats del treball de camp.....</b>	<b>197</b>
1. <b>Punt de partida inicial .....</b>	<b>197</b>
2. <b>Síntesi del treball de camp realitzat.....</b>	<b>201</b>
3. <b>Resultats obtinguts per aules .....</b>	<b>210</b>
<b>VII. Propostes pedagògiques sobre els capítols II, III i IV .....</b>	<b>241</b>
1. <b>Sobre instruments musicals .....</b>	<b>241</b>
2. <b>Sobre el classicisme.....</b>	<b>269</b>
3. <b>Sobre el Romanticisme.....</b>	<b>274</b>
4. <b>Sobre l'impressionisme.....</b>	<b>281</b>
<b>VIII. Conclusions de la investigació i la seva aplicació en el sistema educatiu....</b>	<b>283</b>
1. <b>Conclusions de la investigació .....</b>	<b>283</b>
2. <b>Aplicacions de la investigació en el sistema educatiu.....</b>	<b>286</b>
<b>IX. Bibliografia i fonts documentals.....</b>	<b>291</b>
<b>X. Annexos.....</b>	<b>303</b>
1. Documentació referida a l'activitat <i>l'art en la recerca</i> .....	303
2. Entrevistem: Carles Santos, Agustí Matínez, Joan Guinjoan, Enric Riu, Antoni E. Sebastià i Agustín Charles. ....	307
3. Documents sobre el treball de camp de 2007.....	342

## AGRAÏMENTS

En presentar aquesta tesi vull expressar el meu agraïment a totes les persones que amb el seu ajut, amb la seva comprensió i simpatia, m'han ajudat a dur-la a terme.

Vull manifestar el meu agraïment a tres persones que s'han ofert a col·laborar i han recolzat les meves iniciatives artístiques des del Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona: a la seva directora, Rosa M. Ricomà, a la Cap de la Unitat de Comunicació i Difusió Pedagògica del Museu, Marisa Suárez, i a Núria Serra, educadora del Servei Pedagògic del Museu. Elles ens han obert la porta al Museu i han dinamitzat amb la màxima professionalitat i entrega les activitats i trobades d'alumnes que ens hem proposat dur a terme, compartint amb alumnat i professorat diverses experiències educatives en relació amb la música i la història de l'art.

Agraeixo també al professor Xavier Salat, president de l'Institut d'Estudis Vallencs, la seva col·laboració i amabilitat per les facilitats rebudes en la consulta d'una petita part, però no per això menys important, del llegat musical de Robert Gerhard a Valls.

Un agraïment a la que fou una Televisió a Tarragona, canal Català, pel seu interès i amabilitat en recollir la nostra activitat al Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona i difondre-la en el seu espai cultural "Tot i Més". Agraeixo també el consentiment d'aquesta televisió, representat en la persona d'Ivan Roig, productor de l'esmentat programa, per poder mostrar aquest enregistrament en el present treball.

L'agraïment i reconeixement envers els compositors que han col·laborat a través de l'entrevista i de la seva obra, contribuint a enriquir la present investigació. Tots ells tenen un extraordinari currículum, una vida artística que no necessita presentació perquè és prou coneguda i reconeguda. La meva gratitud als artistes: Agustín Charles, Joan Guinjoan, Agustí Martínez, Enric Riu, Carles Santos i Antoni Sebastià. Ha estat un plaer haver pogut conversar amb professionals que a més de compositors són intèrprets i professors que es preocupen per l'educació musical a les escoles, instituts, conservatoris i universitats.

El meu grandíssim agraïment a tot el professorat i alumnat que ha viscut aquesta recerca participant en les diferents experiències i activitats proposades, una col·laboració inestimable sense la qual no seria possible aquest estudi. La meva gratitud a les professores Carmen Gómez Cruz, Concepció Mateu, Margarida Gomis, al professor Raül Hernández i a la professora i guitarrista Alicia Barbod per l'extensa tasca pedagògica

compartida des dels respectius instituts d'ensenyament secundari al llarg de diferents cursos acadèmics, reflectida en les sortides culturals amb l'alumnat i la planificació d'activitats interdisciplinàries dutes a terme en diverses sales d'exposicions i en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona. Agraïxo també a les professores Mònica Ortiz de Pinedo, Eva Marrugat, M. Isabel Bargalló i al professors Lluís Català i Joaquim Icart la seva disposició i facilitats per poder dur a terme a les seves aules amb el respectiu alumnat les activitats interdisciplinàries que ens hem plantejat, les quals han contribuït decisivament al desenvolupament de la investigació que presentem.

L'agraïment al professor Jaume Aymí pel seu suport lingüístic en la redacció de la present investigació.

Agraïxo amb molta estima el suport incondicional durant l'elaboració d'aquest treball del meu fill, poeta de la música, del meu germà, que m'apropà al camí de la investigació, i dels meus pares, que sempre m'han mostrat nous horitzons per seguir pintant música i poesia amb el cor.

El meu especial agraïment al Dr. Antonio Salcedo Miliani, professor titular del Departament d'Història i Història de l'Art de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili pel seu suport en la realització d'aquest treball, la seva orientació, el seu estímul i encoratjament durant tot el procés de la recerca, dirigint la meua investigació, iniciada el curs 2006-2007 gràcies a una llicència d'estudis concedida pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando

## RESUM

La tesi que exposem es basa en una aproximació a la música a través de les arts plàstiques, concretament amb una mirada a la pintura. Es treballa en diferents nivells educatius amb el propòsit d'integrar pedagògicament ambdues àrees mitjançant la pràctica activa amb els recursos pedagògics adients; és, per tant, una recerca interdisciplinària entre la Història de la Música i la Història de l'Art.

Partint de l'estat de la qüestió i la hipòtesi inicial, s'ofereix una primera part de la investigació, a tall de mostra, sobre la relació entre la música i la pintura a partir d'instruments musicals, temes universals i compositors i pintors destacats que van tenir un ressò en l'art del classicisme, romanticisme i avantguardes artístiques del segle XX.

La segona part de la tesi exposa el treball pedagògic dut a terme, com ara l'activitat "L'Art en la recerca: treballem amb l'Art, eduquem per a la Pau", que inclou la preparació i la realització d'un concert en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT) a càrrec de l'alumnat d'un institut, interpretant obres de creació pròpia relacionades amb obres d'art del museu. També es mostra el treball realitzat en diferents contextos educatius sobre la comprensió de la música en relació amb la pintura, partint del classicisme i romanticisme musical fins a les avantguardes artístiques del segle XX, amb l'aplicació pedagògica dels continguts tractats en els capítols II, III i IV.

La investigació aporta la valoració per part de l'alumnat i professorat de la metodologia d'ensenyament-aprenentatge proposada, reflectida en les conclusions. Es considera important que l'alumnat arribi a assolir al llarg dels respectius cursos acadèmics el coneixement i la valoració d'obres d'art relacionades amb els diferents estils musicals de la història de la música d'Occident.

**PARAULES CLAU:** Història de la Música, Pintura, Educació Artística, Contextos educatius, Interdisciplinarietat.

## RESUMEN

La tesis que exponemos está basada en una aproximación a la música a través de las artes plásticas, concretamente en una mirada a la pintura. Se trabaja en diferentes niveles educativos con el propósito de integrar pedagógicamente ambas áreas mediante la práctica activa con los recursos pedagógicos adecuados; es, por tanto, una investigación interdisciplinar entre la Historia de la Música y la Historia del Arte.

Partiendo del estado de la cuestión y la hipótesis inicial, se ofrece una primera parte de la investigación, a modo de muestra, sobre la relación entre la música y la pintura a partir de instrumentos musicales, temas universales y compositores y pintores destacados que han tenido un eco en el arte del clasicismo, romanticismo y vanguardias artísticas del siglo XX.

La segunda parte de la tesis expone el trabajo pedagógico realizado, como la actividad "El Arte en la investigación: trabajemos con el Arte, eduquemos para la Paz", que incluye la preparación y la realización de un concierto en el Museo de Arte Moderno de la Diputación de Tarragona (MAMT) a cargo de los alumnos de un instituto, interpretando obras de creación propia relacionadas con obras de arte del museo. También se muestra el trabajo realizado en diferentes contextos educativos sobre la comprensión de la música en relación con la pintura, partiendo del clasicismo y romanticismo musical hasta las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, y la aplicación pedagógica de los contenidos tratados en los capítulos II, III y IV.

La investigación aporta la valoración por parte del alumnado y profesorado de la metodología de enseñanza-aprendizaje propuesta, reflejada en las conclusiones. Se considera importante que el alumnado llegue a alcanzar a lo largo de los respectivos cursos académicos el conocimiento y valoración de obras de arte relacionadas con los diferentes estilos musicales de la historia de la música de Occidente.

**PALABRAS CLAVE:** Historia de la Música, Pintura, Educación Artística, Contextos educativos, Interdisciplinariedad.

## **SUMMARY**

This thesis is based on an approach to music through visual arts, more specifically through painting. It works at different educational stages in order to integrate pedagogically both areas, music and painting, through active practice with appropriate educational resources; therefore, it is an interdisciplinary research between Music History and Art History.

Starting from the state of affairs and the initial hypothesis, the first part of the investigation provides examples of the relationship between music and painting based on musical instruments, on universal themes and also on composers and painters that are prominent in classicism, romanticism and avant-garde twentieth century.

The second part of the thesis introduces the pedagogical work that has been elaborated, for instance the activity "The art in the research: let us work with Art and educate for Peace". This work includes the preparation and implementation of a concert in the Modern Art Museum of Tarragona (MAMT) lead by students of an institute, in which the students performed musical works created by them, works that were related to the artworks of the museum. In this part it is also introduced the work that has been done in different educational contexts concerning the understanding of music in relation to painting from the classical and romantic music to the twentieth century avant-garde, and also the pedagogical application of the content covered in chapters II, III and IV.

In its conclusions, this research provides the assessment done by students and teachers of the teaching-learning proposal. It is considered important that during the respective academic courses the students achieve the knowledge and the appreciation of works of art related to the different musical styles of the history of Western music.

**KEYWORDS:** History of Music, Painting, Art Education, Educational Contexts, Interdisciplinary.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
LA MÚSICA EN LA PINTURA EN CONTEXTOS EDUCATIUS. UNA MIRADA DIDÀCTICA DEL CLASSICISME MUSICAL  
A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES.  
M. Carme Domingo Belando

## I. INTRODUCCIÓ METODOLÒGICA

### 1. JUSTIFICACIÓ DE L'ELECCIÓ

Els orígens d'aquesta investigació es troben en una inquietud per cercar recursos per a l'ensenyament de la música a les aules; en concret per a l'explicació de la Història de la Música a les aules de secundària i batxillerat, posant en relació la música des de la seva escolta activa i la seva anàlisi amb la Història de l'Art.<sup>1</sup>

Ens hem proposat cercar línies vives d'investigació en l'acció: els investigadors incideixen en el sistema educatiu i els docents col·laboren a fer avançar la didàctica musical. Tot plegat ajuda a iniciar una nova etapa en l'educació musical amb la dotació d'un corpus didàctic propi, des de la identitat cultural i el context social del nostre sistema educatiu, una etapa generadora d'un veritable pluralisme d'opcions educatives, sustentat per la nostra experiència, el nostre patrimoni cultural i emancipat de tuteles alienes.

Volem destacar el valor de l'educació musical, superant l'estereotip de veure l'estudi de les arts i de la música en certs nivells educatius com un guarniment o un vernís epidèrmic del mateix sistema<sup>2</sup>.

El poder de la imatge pren avui un protagonisme sense igual a causa del desenvolupament dels mitjans tècnics; la imatge es manipula, es captura i es difon. En aquestes circumstàncies assistim al fenomen sense precedents on la cultura visual és capaç de superar les diferències lingüístiques que es plantegen com a fruit de la comunicació exterior a la nostra comunitat immediata, fenomen propi de la globalització. Lligat a aquest poderós instrument, i no menys important, és el món del so. Els mitjans de comunicació moderns i les xarxes socials ens han aportat múltiples formes culturals en les quals el so i la imatge són inseparables entre si, però a més, són consubstancials amb els moviments juvenils i, sobretot, són universals, abasten la joventut dels cinc continents i canvien a tota velocitat segons les onades de la moda.

---

<sup>1</sup> Tot i que la nostra recerca es focalitza a l'Educació Secundària (obligatòria i postobligatòria), hem volgut donar un primer pas amb el treball de camp realitzat ampliant la mirada a d'altres contextos educatius per seguir aprofundint en aquesta línia d'investigació -acció en propers cursos acadèmics.

<sup>2</sup> En un món com el nostre és difícil sostraure's a la influència de la imatge, fins al punt que, de vegades, pensem que solament existeix allò que ens mostren els mitjans de comunicació a través de la imatge. Es passa fàcilment dels imaginaris col·lectius a la seva construcció reduccionista d'aquests a partir d'un limitat univers icònic. Donat això, cal educar a l'alumnat en capacitat crítica, oberta a les noves perspectives.

La proposta d'aquest treball se centra a buscar que l'afinitat entre imatge i so, que existeix –i ha existit sempre al llarg de la història– pugui ser percebuda en l'estudi de la història de la música i de les arts plàstiques (centrades en la pintura), concebudes com el que són, dos mons inseparables. La nostra proposta és fer que aquests dos mons, separats moltes vegades per la divisió escolàstica, i al nostre criteri errònia, de les diferents disciplines, s'ajudin mútuament amb l'objectiu de cercar la transversalitat. Que l'ensenyament de la música recolzi i es documenti visualment en l'enorme font d'informació que l'art ens dona a través de la imatge i que l'ensenyament de les arts plàstiques es nodreixi amb l'aportació de la música.

Què aporta la música a la imatge artística? Una resposta seria que hi ha imatges poètiques inspirades en l'enorme influx de la música, font de manifestació d'afectes i sentiments. ¿Què aporta la imatge artística a l'audició d'una peça musical? Podríem respondre que ens brinda notícies valuoses sobre la societat i el context històric, el sistema de valors, traduïts en símbols materials com ara formes, objectes, colors, composició. ¿Què aporta tot plegat al desenvolupament del jove estudiant? Segurament un gran descobriment del jo com a ésser capaç de sentir, el desenvolupament de la seva sensibilitat i, en definitiva, la capacitat de crear formes artístiques.

Sens dubte, cada branca de l'art té les seves tècniques i el seu aprenentatge, el seu camp específic, però per sobre de les peculiaritats hi ha la capacitat comprensiva de l'ésser humà. Pensem que tot això mereix l'esforç de l'educador, de les institucions educatives, de les famílies i de tota la societat.

Hem iniciat la recerca partint de l'estudi de les il·lustracions gràfiques que apareixen en els llibres, bàsicament alguns quadres pictòrics que apareixen en els llibres de text de la matèria de música generalment les biografies de músics o una mostra de les seves audicions i hem pensat si realment en traiem profit o no d'aquestes imatges que acompanyen <sup>3</sup>

Estem perdent el temps quan als alumnes se'ls convida a reflexionar envers les il·lustracions que acompanyen els llibres de text de música, o d'altres a proposta del professorat per extreure'n conclusions a través de l'estudi de les obres d'art observades? Volem constatar si la motivació de l'alumnat per al·l'estudi de la història de la música és major si es treballa de forma interdisciplinària amb la història de l'art.

---

<sup>3</sup> Tot i que les imatges dels llibres de text de música no es limiten a il·lustrar temes diversos en relació amb la música, a més de quadres pictòrics, també trobem il·lustracions referides a escultures, fotografies d'edificis, de partitures, dibuixos, etc. La nostra recerca posa l'accent en la pintura tot remarcant que arts plàstiques, literàries i musicals són totes importants i tenen sempre relació entre si.

Des d'una altra òptica, ¿estem actuant fora de context quan es fa escoltar una audició amb una partitura al davant per explicar l'evolució de les arts plàstiques a través de la història? ¿Té importància el context social i cultural que envolta els artistes? ¿Podran gaudir els alumnes d'una composició musical sense implicar-se en l'estètica que l'envolta? Moltes preguntes a fer-nos, en aquest difícil i captivador món de l'educació artística.

Per dur a terme la investigació que presentem, hem treballat amb unes imatges d'obres pictòriques molt representatives. Són obres d'art que al llarg de la història han tingut un gran pes específic i que indubtablement estan relacionades amb moltes de les obres musicals que han perdurat a través del temps.

S'inicia la nostra recerca a partir d'un estudi del llegat musical que fa referència a escrits i conferències del músic, compositor i escriptor Robert Gerhard (1896-1970), dipositat a l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Vallencs (Valls). Hem treballat amb uns documents manuscrits del compositor sobre conferències impartides al club de Discòfils de Barcelona, on s'esmenten també analogies entre la música i la pintura. A més, en uns apunts del compositor, guardats en una llibreta petita marró de butxaca <sup>4</sup> es pot llegir concretament que la pintura porta uns cent anys per endavant a la música. Un compositor com Robert Gerhard tan avançat a la seva època, que va ser qui va dur A. Shöenberg per primera vegada a Espanya, dirigint ell mateix la seva pròpia obra a Barcelona, i posteriorment a A. Webern, donava molta importància a l'estudi de les arts de manera interdisciplinària i en concret sempre que tenia ocasió, com es pot veure en les seves audicions comentades al club de Discòfils de Barcelona, relacionava la música amb la pintura.<sup>5</sup>

Així realitzem un treball amb l'alumnat de diverses escoles i instituts d'educació secundària obligatòria i postobligatòria (batxillerat) amb la finalitat d'aproximar la música a la Història de l'Art i concretem el mateix propòsit en el marc del Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT) amb l'activitat "L'art en la recerca: treballem amb l'art, eduquem per a la pau". Una activitat on es comparteix en el mateix museu un concert entre dos centres educatius i les composicions que interpreta l'alumnat estan inspirades en obres d'art del mateix museu que visitem i ens acull.

---

<sup>4</sup> Exposem el text de R. Gerhard transcrit de la llibreta petita marró en el capítol V.

<sup>5</sup> Exposem els comentaris de R. Gerhard al Club de Discòfils en l'article de 1999 "Les audicions comentades de Robert Gerhard al Club Discòfils". Recull Josep Maria Jujol i Gibert (1879-1949). "Estació de recerca bibliogràfica i documental Margalló del Balcó". Tarragona. pp. 193-219.



Hem elaborat un document audiovisual on es recull el fruit d'aquesta activitat, la qual també va interessar a una televisió local, canal Català, i va en realitzar un reportatge. L'esmentada activitat es va dur a terme durant tres anys (cursos acadèmics 2002-2003, 2003-2004 i 2005-2006) en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT) amb els alumnes de primer de batxillerat que van cursar la matèria optativa "Expressió Vocal" a l'institut d'educació secundària Gaudí de Reus i l'alumnat d'altres centres convidats de Tarragona, com ara el col·legi Lestonnac i l'institut Martí i Franquès.

Amb el propòsit de valorar *in situ* la nostra hipòtesi, partint de la premissa que l'alumnat entendreà molt més el sentit de cada composició musical si es fa un treball interdisciplinari, en concret focalitzat en l'observació d'una obra d'art relacionada amb el compositor, el context social i cultural o bé l'audició en si mateixa, realitzem un extens treball de camp amb alumnat de diferents nivells educatius a la vegada que anem fent una recerca sobre bibliografia i d'altres activitats interdisciplinàries que tinguin relació amb la nostra investigació pedagògica.<sup>6</sup>

Iniciem un estudi a les aules d'ensenyament secundari obligatori (ESO) i postobligatori (batxillerat) de Tarragona, Reus i Torredembarra. Considerem d'interès ampliar l'experiència a d'altres aules per tenir una mostra més àmplia amb la qual poder treballar i treure conclusions amb més varietat d'opinions. També convidem a participar l'alumnat: a les aules del conservatori de Música de la Diputació de Tarragona, de Magisteri (URV) i les aules d'extensió universitària per a la Gent Gran de la Universitat Rovira i Virgili (AEUGG) en diverses seus de Tarragona i província, així com a les mateixes aules per a la Gent Gran de les Terres de l'Ebre.<sup>7</sup>

Què pretenem amb aquest treball de camp? En primer lloc poder veure si l'alumnat de batxillerat que cursa assignatures de música té interès per treballar a l'aula una metodologia on es relaciona la música d'una manera directa amb les arts plàstiques i a la vegada comprovar l'interès de l'alumnat de batxillerat que cursa assignatures

---

<sup>6</sup> La recerca duta a terme en el treball de camp que concretem com a recurs pedagògic en la relació música pintura amb l'ajut de les Tecnologies de l'Aprenentatge i la Comunicació (TAC), està relacionada amb el fet d'incloure informació d'elaboració pròpia i d'altres cercada a través de pàgines Web, blogs... per ser compartida en l'aprenentatge, en aquest cas de la història de la música. Actuals models de treball col·laboratiu en xarxa són les Eines 2.0. En el cas de l'estudi i aprenentatge de la història de la música 2.0 de forma interdisciplinària en tenim un exemple dirigit a l'alumnat que cursa el grau d'educació Infantil i primària a la Fundació Universitària Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, vegeu pàgina Web "Calaix de música 2.0", <https://sites.google.com/a/blanquerna.url.edu/historia-de-la-musica/>.

<sup>7</sup> Des del curs 2002-2003 fins a l'actualitat imparteixo conferències de música en aquestes aules en totes les seves seus i valoro molt positivament l'opinió que en pugui tenir aquest alumnat, la *Gent Gran*, que sempre ens aporta amb les seves valoracions i coneixements i ens enriqueix a tots nivells.

relacionades amb la Història de l'Art al batxillerat en relacionar obres plàstiques de la programació curricular d'aquesta assignatura amb unes audicions i context musical de cada època. També volem cercar l'opinió del professorat en relació amb aquesta interdisciplinarietat i compartir amb ell mateix els recursos pedagògics elaborats durant el treball de camp i posterior recerca.

Ha estat una prioritat per a nosaltres poder comprovar si l'alumnat fa el pas en l'estudi de la història de la música i de la dansa i reflexiona, fent el pas des del "m'agrada" a "ho entenc i, a més, m'agrada". Igualment és una prioritat el fet de mostrar el present treball no tant com un manual d'experts en música o en pintura per separat, sinó una formació permanent de cara a l'educació estètica dels ciutadans, una vegada hagin abandonat el temps d'escolarització.

S'ha continuat treballant a les aules de secundària amb aquesta metodologia interdisciplinària durant els cursos acadèmics 2011- 2012 al 2014 - 2015, en concret a l'aula de l'institut de batxillerat Pons d'Icart de Tarragona, que imparteix la modalitat de batxillerat d'Arts Escèniques, Música i Dansa (en les matèries de primer de batxillerat: "Llenguatge Musical" i "Anàlisi Musical I", i de segon curs de batxillerat Anàlisi Musical II i Història de la Música i de la Dansa, i a l'educació secundària obligatòria (ESO) en les matèries comunes: "Música I" i "Música II", impartides a 1r i 2n curs i la matèria optativa Música, impartida a 4t curs. Hem seguit amb aquesta pauta durant els cursos acadèmics 2012-2013, 2013-2014 i 2014-2015, a l'aula de la facultat de Ciències de l'Educació i Psicologia de la URV, treballant la Història de la Música a través de l'audició de determinades obres seleccionades prèviament, d'acord amb l'alumnat que cursa els estudis de grau en Educació Infantil, al tercer curs, en l'assignatura troncal "Ensenyament i aprenentatge de la Música, l'expressió Plàstica i l'expressió Corporal II".

La mateixa investigació ens ha conduït inicialment a conversar amb compositors i músics que gaudeixen d'una projecció nacional i internacional, que han apostat per la innovació musical. Hem tingut el plaer de conversar amb Joan Guinjoan, Carles Santos, Agustín Charles, Enric Riu, Antoni Sebastià i Agustí Martínez. Les entrevistes amb aquests compositors les recollim en l'annex 2 de la tesi. Són tots ells compositors molt relacionats amb artistes plàstics, la qual cosa es reflecteix directament en la seva obra i ha ajudat que entenguin clarament l'esperit d'aquesta recerca, i hi ha contribuït generosament a la mateixa i compartit la seva tasca amb el nostre projecte pedagògic. Ells mateixos ens han donat la seva opinió i criteri per poder treballar algunes de les seves audicions a les nostres aules amb l'alumnat adolescent que cursa l'ESO i el batxillerat, concretant quines

composicions pròpies desitjarien que aquest alumnat escoltés i pogués arribar a conèixer. Aquestes composicions les hem comentat en el *PowerPoint* elaborat per ser treballat a les aules, exposat en el capítol V.

**La tesi consta de dos blocs. El primer és un corpus teòric: capítols II, III, i IV,** amb una recerca basada en fonts documentals que aposten per la relació música-pintura, d'acord amb el treball de camp iniciat, valorat per alumnat i professorat i seguit durant diferents cursos acadèmics. Parlem en aquests tres primers capítols d'instruments en un quadre, d'obres musicals i la seva relació amb obres pictòriques seguint autors que han treballat l'aproximació de la música a les arts plàstiques a través de l'estudi dels instruments, de la relació entre la pintura i la resta de les arts, de l'estudi de l'obra de pintors i músics per donar a conèixer que la música sempre ha estat present en la història de l'art al llarg de tots els temps.

**El segon bloc de la tesi el configuren els capítols V, VI i VII i els annexos.** En el capítol V exposem la metodologia que hem seguit en la recerca i mostrem l'activitat realitzada en el Museu d'Art Modern de Tarragona i el treball de camp basat en la nostra hipòtesi de partida amb un *PowerPoint* elaborat a partir dels continguts en els quals es basa l'experiència pedagògica a les aules que hem seleccionat com a mostra. El capítol VII, d'acord amb els capítols II, III i IV de la tesi, ofereix una petita mostra d'activitats pedagògiques compartides amb l'alumnat en diferents nivells educatius i dues programacions didàctiques, on es reflecteix el corpus teòric del capítol III. En el capítol VIII exposem les conclusions de la recerca observant a través de l'estudi realitzat com la importància de la relació música-pintura cada vegada és més notòria en la didàctica emprada pel professorat de música, fet que també es reflecteix en els llibres de text de música dels últims cursos acadèmics. En els annexos es mostra el treball de camp realitzat a través de l'entrevista, d'un document audiovisual i un CD amb enregistraments de cançons creades pel propi alumnat; un recull de premsa de l'activitat realitzada en el Museu d'Art Modern de Tarragona, una mostra d'un treball presentat per una alumna durant la praxi educativa proposada, les imatges corresponents a les diferents aules que han col·laborat en les experiències didàctiques i les valoracions del professorat participant en el treball de camp dut a terme, exposat en el capítol V.

Ha contribuït a enriquir el treball de camp l'assistència a jornades, congressos i conferències en referència al tema que ens ocupa. Hem pogut compartir la nostra recerca també oferint comunicacions en jornades educatives i congressos sobre Pedagogia.<sup>8</sup>

## 2. OBJECTIUS

D'acord amb Kerry Freedman (2006: 11), és un fet comprovat que els alumnes poden aprendre més a partir de fonts d'informació visual. És un fet que els joves aprenen molt fàcilment de la televisió o dels jocs d'ordinador. Ara bé, l'educador ha de reciclar i convertir en ensenyament positiu per a la sensibilitat i la identitat cultural del jove tot allò que està sent vehicle per al desenvolupament de la seva personalitat i per a la seva construcció del món. I si és tan important la construcció d'aquest univers individual i col·lectiu per la via de les imatges, és necessari que l'educador inclogui en el bagatge del jove no solament les imatges que sabem que ell està rebent sinó també aquelles imatges que més han influït al llarg del temps. Per això en tenim prou en el fet d'acollir-nos a la imatge de l'art, que és fruit d'un compendi d'idees que prenen significat al llarg de la història humana, que recull l'essència del pensament religiós, polític, cultural, científic i estètic. Tot això a través de convencions, i mitjançant claus interpretatives que, encara que laborioses, el docent no pot menystenir ni ignorar perquè, entre d'altres coses, l'art ha fet comprensible, el que de "per se" és difícil, entendre una societat i un temps amb tot el que això significa. ¿Quins són, en aquest context, els objectius a aconseguir?

- Preparar la classe amb nous recursos per explicar i transmetre de forma amena i enriquidora uns continguts que l'alumne haurà de fer seus.
- Millorar el coneixement de la matèria en l'àrea de Música.
- Motivar l'alumnat en l'estudi de la matèria per al treball en equip, el descobriment personal i la transversalitat que comporta l'educació musical per tal de relacionar els coneixements adquirits.
- Despertar sensibilitat per l'entorn social i cultural.

---

<sup>8</sup> Comunicacions, com ara: Domingo. M.C: "La interdisciplinarietat quotidiana en l'educació musical" (2004) a V Jornades de Música "Músiques i interdisciplinarietat". ICE UB. ; "La Música a través de la Pintura" (2008). Pinzellades musicals a l'aula" a VII Jornades de Música. " Projectes de Treball i Música". ICE UB; i "La música a través de les Arts Visuals i Plàstiques: l'aposta per un nou recurs pedagògic a les aules", a II Congrés "Educació Avui, la Pràctica Innovadora", ICE URV.

- Emprar una metodologia activa que ajudi a entendre millor els continguts musicals que s'està estudiant.
- Motivar en l'esperit crític, anant cap a l'adquisició de criteri propi.

Desafiar les velles construccions del coneixement sobre les arts visuals ens porta a la interdisciplinarietat. L'esfera de les arts visuals se solapa amb altres matèries. Per crear, els artistes parteixen de tots els camps del coneixement. Per això s'han de trobar nous camins que no oblidin tot el ventall de continguts que poden ajudar els alumnes a comprendre l'art en la seva totalitat; amb la comprensió de l'art vindrà la comprensió de si mateixos (Freedman, 2006).

Seguim el professor Rafael J. Muñoz (2002: 53-61) quan ens referim a altres objectius musicals relacionats amb la interdisciplinarietat:

- Utilitzar la veu, els instruments i el propi cos com a mitjà de representació musical.
- Explorar instruments musicals i materials per descobrir les possibilitats sonores i expressives.
- Aplicar els coneixements musicals adquirits en l'observació de les característiques més significatives de les situacions de la realitat quotidiana.
- Fer ús del coneixement dels elements musicals bàsics en l'anàlisi de les composicions musicals pròpies i alienes.
- Realitzar activitats musicals de forma cooperativa.
- Augmentar el coneixement i el respecte per l'art i la música, millorar a la vegada la sensibilitat artística

### **3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I HIPÒTESI INICIAL**

L'estat de la qüestió revesteix una doble vessant: la pedagògica i l'artística. És difícil copsar la situació en tot el referent a l'actual educació artística. D'acord amb Aguirre (2000), la crisi de valors moderns ha col·locat la cultura occidental en una situació d'apertura i mestissatge que afecta les noves tendències de l'educació artística d'avui, la qual ha de respondre a diferents reptes culturals com ara els canvis en l'aproximació a les ciències socials, les ciències de l'educació, a la nova concepció de l'art i de la psicologia cognitiva i als avenços en el camp de la investigació pedagògica. Els models són oberts.

Tenim en ple segle XXI una cultura complexa, fruit del progrés tecnològic, del científisme i de la individualitat que ens ofereix noves perspectives, nous plantejaments estètics i vitals, noves propostes que també es reflectiran en l'educació artística, amb la reivindicació de les diverses cultures tant arreu del món com a dins de la mateixa Europa. Molts dels corrents pedagògics actuals responen a una visió més àmplia de l'art i dels artistes que va més enllà de l'estudi de l'art occidental. D'altra banda, llegir autors que parlen de l'art interpretant les obres, iconogràficament i formalment, més enllà de la seva mera descripció, ens fa reflexionar també envers aquesta nova educació artística.

D'acord amb Freedman (2006), el poder de la cultura visual aplicat a l'educació s'ha d'integrar en la vida contemporània juntament amb la producció creativa, la interpretació i la crítica. A les escoles els mestres planifiquen estratègies i activitats per aconseguir promoure la imaginació i la comunicació dels seus alumnes, que són fonaments de l'art. El poder de la cultura visual, amb el seus significats socials, el seu caràcter interactiu i les connexions integrals entre les seves formes i els seus continguts, s'ha de tenir present en l'actual l'educació artística.

És curiós observar, a través de les lectures de diversos informes pedagògics sobre investigacions –des de l'àrea de l'educació visual i plàstica– que tenen com a eix vertebrador fomentar experiències artístiques a l'aula, com en la major part d'aquestes experiències, la música no hi participa gaire activament. Molts d'aquests estudis sobre arts plàstiques no mostren sempre la connexió interdisciplinària amb l'àrea de música, fet que no succeeix amb la literatura o la filosofia, amb les quals sovint es relacionen les diverses manifestacions artístiques exposades.

Afortunadament, des de l'àrea de música sí que s'ofereixen variades mostres, i en aquest camí es troba el present treball. Hem pogut veure com s'han realitzat experiències educatives que relacionen el llenguatge musical i el llenguatge plàstic, propostes didàctiques interdisciplinàries en tots els nivells educatius encara que majoritàriament s'adrecen a alumnes d'educació infantil i primària.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Per posar un senzill exemple, dels molts recursos pedagògics que s'empren, un seria quan es treballen les qualitats del so, expressades amb colors; els alumnes hauran de posar atenció al mode d'expressar d'una manera concreta el so que escolten, com ara la semblança entre una música que sona *forte* i color fosc, versus música que sona *piano* i color clar; els sons aguts estarien relacionats amb els colors càlids i els sons greus ho estarien amb els colors freds. S'acostuma també a realitzar un musicograma de l'audició o bé es pot proposar a l'alumnat un dibuix lliure segons el gènere musical escoltat.

És evident que el mateix esforç metodològic per relacionar música i arts plàstiques dut a terme a l'educació infantil i primària s'hauria de fer per a l'ensenyament secundari. La dificultat rau en el fet que l'adolescent disposa d'unes eines molt més riques de comprensió i, al mateix temps, s'ha d'enfrontar amb la problemàtica dels nous llenguatges de l'art, les avantguardes tant en música com en arts plàstiques, problemàtica ineludible per entendre el segle XX, temari que li pertany segons el currículum. Per tal que l'alumnat pugui anar descobrint per si mateix i sàpiga valorar la música a través de la història, ha de tenir uns fonaments teòrics que, evidentment, li són nous.

Partim del principi que per comprendre qualsevol àrea s'ha de comprendre la matèria, això no és possible sense la relació de les diferents disciplines entre si. La comprensió de la música també s'impulsa des de dins, on la creativitat hi té un paper destacat.

La nostra hipòtesi es fonamenta a demostrar l'estreta relació entre la música i la pintura a través de la història de la música i la història de l'art, i reflectir la importància de la pintura per a l'ensenyament de la música, amb la seva aplicació pedagògica en diversos contextos educatius.

És important tenir present que el treball a l'aula és obert i per tant implica nodrir la nostra tasca pedagògica amb trobades musicals, sortides culturals i actuacions dels alumnes per compartir des de l'àrea de música del centre la tasca realitzada per l'alumnat en cada curs escolar. És per això que la visita als museus és un punt clau en l'educació dels nostres alumnes i, aprofitant la bona disposició i acollida del Servei Pedagògic del Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona a les escoles, instituts, universitats, i al públic en general, sempre hem contemplat incloure la visita a aquest museu al llarg de cada curs escolar i dur-hi a terme diferents activitats en el mateix, que s'inclouen en la programació de l'assignatura. El museu ha col·laborat amb la nostra proposta i ens ha ofert l'espai per poder-hi realitzar un concert amb composicions creades pel mateix alumnat inspirades en algunes de les obres exposades.

Quan vam iniciar el nostre treball només alguns llibres de text de música apostaven per un acurat estudi interdisciplinari i pedagògic que relacionés d'una manera directa la música i la pintura, excepte quan es parlava de la música que sorgeix com a resultat de l'impressionisme. Tampoc teníem gaires notícies de la participació de l'alumnat en

---

Per concretar un altre exemple, trobem exercicis en el llibre de text de Música de sisè de primària de l'editorial Teide, Projecte *Tornasol* (2009) de diversos autors: Godall, Malagarriga, Miranda, Oriol, Valls i Feliu, en relació amb la Història de l'Art. A la pàgina 14 del llibre es treballa de l'obra *Cinc peces per a orquestra* de Schönberg (1874-1951), "Premonicions", relacionant la peça amb el quadre de Kandinski (1866-1944) *Groc-vermell-blau*, de 1925, que es troba al Museu Nacional d'Art Modern (Centre Georges Pompidou) de París.

concerts realitzats en un museu sobre obres d'art allí exposades. Han passat alguns cursos acadèmics i, com reflectim a les conclusions del treball, la nostra hipòtesi inicial s'ha anat confirmant perquè s'ha optat cada vegada més per un estudi interdisciplinari entre aquestes matèries en diversos contextos educatius i hem pogut contemplar en poc temps la importància en els centres educatius d'una nova metodologia a l'aula amb l'ús de les noves tecnologies de la Informació i la comunicació (TIC). Hem pogut accedir també a nova bibliografia específica editada a casa nostra; s'han realitzat jornades i congressos dedicats a les arts plàstiques on també s'hi posava de manifest la relació amb la música, a la vegada que museus com la Tate Modern de Londres o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) han anat obrint les seves portes a concerts de música avantguardista a càrrec de joves músics que oferien composicions relacionades amb la pintura del museu que els acull.

En començar aquesta investigació hem pensat també en compositors de la història de la música occidental que s'han inspirat en obres pictòriques per crear algunes de les seves composicions; la música i la resta de les arts, com ara les arts plàstiques, no han estat mai allunyades en la vida dels artistes. Pot ser el cas del compositor rus Modest Mússorgski (1839-1881), que va entendre magníficament la interrelació de la pintura amb la música; va compondre una suite per a piano, que inicialment va titular *Hartmann* i estava formada per quinze parts. La compongué a la memòria del seu amic, l'artista i arquitecte Viktor Alexandrovich Hartmann, que havia mort amb només trenta-nou anys. La suite és anomenada popularment *Quadres per a una exposició* i és coneguda per les diferents orquestracions i arranjaments que han fet altres compositors, en especial el músic francès Maurice Ravel (1875-1937). Una mostra dels quadres són les peces musicals "Ball dels pollets en les seves closques", "La cabana de potes de gallina" i "La gran porta de Kiev". És un clar exemple de música descriptiva; pretén evocar imatges a través de sons de la naturalesa mitjançant diferents efectes instrumentals. Posteriorment, el gran pintor expressionista Vasili Kandinski (1866-1944) va crear l'escenografia d'aquesta composició, una sèrie de pintures en gouache, aquarel·la i tinta xinesa.

Un altre exemple ens ve de la mà d'Enric Granados (1867-1916) i la seva obra *Goyescas*, inicialment una suite per a piano que es convertí en òpera nacionalista en un acte i tres escenes, inspirada en els cartrons per a tapissos que Goya pintà per encàrrec de la cort espanyola<sup>10</sup>. Hem citat dos exemples prou coneguts de relació directa entre la pintura i la

---

<sup>10</sup> La Metropolitan Opera House de Nova York va encarregar a Granados posteriorment la versió orquestral de la mateixa obra per convertir-la en obra escènica.



música; així mateix, cal veure que en el nostre entorn quotidià també podem cercar diverses manifestacions artístiques que ens van recordant la importància de relacionar les arts entre si i que han anat refermant la nostra intenció d'ensenyar música en relació amb la pintura.

Han contribuït a enriquir i reforçar inicialment l'estat de la qüestió de la investigació que presentem la visita a algunes de les següents exposicions:

1) "Schönberg. Barcelona" (setembre-octubre de 2006), organitzada per la fundació "Caixa Catalunya" a la Pedrera (Barcelona). Exposició sota el comissariat de Benet Casablanca, compositor i musicòleg (Sabadell, 1956), que escriu un magnífic llibret per a l'exposició, que es lliura al visitant, que conté l'enregistrament de tres obres d'Arnold Schönberg (1874-1951). Trobem un text que reflecteix esplèndidament la correspondència entre Schönberg i Kandinski i ens parla del Schönberg artista, músic i pintor, gran referent de la creació artística del segle XX i de la modernitat musical.

2) "Entre Picasso i Dubuffet". Col·lecció Jean Planque, (març-juliol de 2007), que tingué lloc a Tarragona, a l'espai de la fundació "La Caixa", a la qual assistiren alumnes de l'institut Martí i Franquès de Tarragona, interessant a l'hora d'estudiar, a més del context històric del segle XX, l'evolució de la pintura de les primeres avantguardes fins a l'Art Brut de Dubuffet. La música hi era present com a element cohesionador de l'home del segle XX; la música era també, per tant, per als joves visitants, l'element amb el qual relacionar les imatges que es presentaven a la seva vista.

3) "De Cézanne a Picasso. Chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard" (juny-setembre de 2007). Museu d'Orsay, París. Va ser una exposició que contribuï igualment a la reflexió sobre l'obra d'art del segle XX.

Hem d'esmentar, com a efectives per al nostre projecte, les comunicacions del II Congrés Internacional Los Museos en la Educación. La formació dels educadors (2008) que posen l'accent en la relació de les arts entre si. És especialment interessant la ponència de la professora Georgina García Mauriño, que fa un recorregut per la pintura i música al món contemporani, sota el lema de E.T.A. Hoffmann (1776-1822): "El so és a la música el que el color és a la pintura. Ambdós, color i so, porten en si mateixos una bellesa sublim sota aspectes infinitament variats però que romanen en brut fins que produeixen en el cor humà un efecte profund i permanent. El so només vibrarà profundament en el nostre cor quan s'organitzi com a música".

Encara que fem algunes al·lusions a escriptors, ja que no es pot separar la música en cap cas del fet literari, el nostre treball se centra en la relació música-pintura, sempre amb una

mirada pedagògica. El temps i l'espai són limitats en el present treball; no pretenem copsar tota la història de la música amb relació a la pintura, ans bé, oferir un apropament a les aules, a tall de mostra: com pot parlar de música un quadre pictòric a l'alumnat i com les composicions musicals el poden situar en una època històrica i donar a conèixer pinzellades més que musicals. No podem, tampoc, donada l'extensió i objectius del present treball, aprofundir en la qüestió de la sinestèsia, que constitueix un tema afegit. El fet que Vasili Kandinski (1866-1944) i altres expressionistes, o músics com Oliver Messiaen (1908-1992) i Alexander Scriabin (1872-1915), veiessin colors mentre escoltaven música,<sup>11</sup> solament ens diu la transcendència experimental que aquest món suposa, però de la qual no hi podem més que apuntar cap a estudis posteriors.

Tot i no voler entrar a aprofundir en aquest món, sí podem ajudar els alumnes a pensar i sentir els colors en obres musicals a través de diferents recursos musicals, com ara el tractament de l'harmonia, dels instruments de l'orquestra, del ritme. Per posar un exemple, tenim els comentaris del compositor Robert Gerhard (1896-1970) a través d'unes interessants conferències que ell mateix va impartir al llarg d'un curs acadèmic al club de Discòfils de l'Associació Pro Música de Barcelona, fundat l'any 1935<sup>12</sup>. El compositor Josep M. Mestres Quadreny (Manresa, 1929), seguidor de Robert Gerhard, en el seu llibre *Tot recordant amics* (2007) il·lustra l'estreta relació música-pintura mostrant-ne un exemple: "Una de les més fascinants facetes de Miró és el seu art de la metamorfosi. Transforma les imatges amb la mateixa destresa que un mag transforma un ou en un conill. Això es veu molt clar examinant els dibuixos preparatoris en comparació amb el quadre definitiu, però on resulta evident perquè està fet de manera explícita és en els *Tres Interiors holandesos*. Aquests Interiors holandesos em van furnir les idees per a les meves tres primeres simfonies, les quals tenen els respectius primers moviments construïts per transformació dels primers moviments de tres simfonies de Beethoven (la

---

<sup>11</sup> És de destacar la tasca que realitza la professora Maria José de Córdoba Serrano, doctora en Belles Arts per la universitat de Granada (on exerceix la seva docència) envers l'estudi de la sinestèsia a tots nivells. La Dra. Serrano és directora general de la Fundació Internacional *Arteciudad /artecità* i ha estat impulsora del tema de la sinestèsia a Espanya i directora dels cinc congressos internacionals de sinestèsia, ciència i art que s'han celebrat al país. Una investigació d'interès sobre el tema de la sinestèsia (música i pintura) és la tesi doctoral de Timothy Baird Layden: "Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea", Universitat de Barcelona.

<sup>12</sup> En el discurs de Gerhard sempre és present la relació entre el llenguatge musical i el llenguatge pictòric. En la sessió dedicada a Schubert, Gerhard descrivia així un dels passatges del *Quartet en la menor op. 29*. "*Shubert és el primer poeta de l'harmonia. Penseu en el color dels quartets de Beethoven i fixeu-vos quina paleta més nova té Schubert, quin veritable inventor de colors que és! El caràcter del primer temps és ombrívol. La melodia té un to elegíac, però l'acompanyament és ple d'agitació continguda amb el seu ritme dramàtic*".

tercera, la cinquena i la vuitena). S'hi manté l'esquelet constructiu, però els temes es transformen en textures i l'orquestració canvia totalment la coloració respecte dels originals. Seria feixuc i fora de lloc descriure els procediments seguits per realitzar aquesta transformació, però sí que vull recalcar que la idea de construir-les per un procés de metamorfosi procedeix directament dels *Interiors holandesos*" (Josep M. Mestres Quadreny, 2007: 122-133).

D'igual manera podem destacar la composició de Mestres Quadreny, *Tramesa a Tàpies* (1961) per a violí, viola i percussió, que constitueix una de les obres més destacades en el panorama de la música europea de la segona meitat del segle XX. Aquí la composició va més enllà de l'obra pictòrica de Tàpies, prenent entroncar amb les fonts que inspiraren filosòficament el pintor, com Arnau de Vilanova o Ramon Llull.

A la cultura catalana contemporània figuren creadors que expressament han volgut desenvolupar la relació música-pintura. Com hem esmentat, el present treball conté entrevistes a alguns d'aquests compositors i creadors, en les quals queda reflectit el seu pensament. Les entrevistes, juntament amb les obres d'aquests autors, ens serviren de pauta per orientar les composicions introduïdes a l'aula, imprescindibles per fer més comprensible tant la música com la pintura del segle XX. Paul Klee (1879-1940) està present en l'obra d'Antoni Ernest Sebastià (Amposta, 1960), Kazimir Malevich (1878-1935) en la d'Agustín Charles (Manresa, 1960) i l'arquitectura (el trencadís) d'Antoni Gaudí (1852-1926) en l'obra de Joan Guinjoan (Riudoms, 1931).

Seguint la tendència actual a realitzar *performances* en les quals els músics interpreten un repertori i els artistes creen obra plàstica al mateix temps que s'interpreta la música en directe, un artista tarragoní, Josep M. Rosselló (Tarragona, 1950), expert a realitzar i organitzar concerts musicals en relació amb obres d'art creades per ell mateix i també primer artista que a la ciutat de Tarragona ha pintat molts quadres en directe mentre actuaven formacions musicals (generalment formacions interpretant música d'estil Diexeland i jazz), va assistir al concert dels alumnes de l'institut Gaudí de Reus el curs 2006-2007, en la tercera trobada "L'Art en la recerca" al Museu d'Art Modern de Tarragona (MAMT) dedicada a la música urbana. Allí, Rosselló va parlar a l'alumnat d'un dels seus projectes realitzat al Moll de Costa de Tarragona: *Cadavre & Grafit*<sup>13</sup> sobre el qual les parets del Museu d'Art Modern exposaven fotografies de l'artista tarragoní i

---

<sup>13</sup> Veure sobre l'exposició *Cadavre & Grafit* de Josep Maria Roselló.  
<http://www.tinet.cat/portal/sheet-showold.do?id=4292>

fotògraf Pep Escoda (Tarragona, 1958) amb el títol “L’art de l’efímer”. Rosselló va parlar de les seves experiències en directe en relació amb la pintura i la música.

#### 4. PROPOSTA PEDAGÒGICA

La proposta es basa fonamentalment a acompanyar el grup classe en la comprensió de la música a través d’un recurs complementari, la visualització de referències musicals relacionades amb la mateixa composició a través d’obres pictòriques de l’art occidental dels últims segles, tant si aquestes obres mostren referències musicals visualitzables explícitament i denotativament, com si s’han de cercar elements paral·lels entre la forma de compondre la partitura i el quadre, tot fent una anàlisi en profunditat de cada obra d’art, fins a arribar a copsar les característiques de l’estil corresponent. Volem comprovar, a través de diverses experiències pedagògiques, com l’alumnat en diferents contextos educatius valora positivament el fet d’estudiar la música en relació amb la història de l’art.

D’acord amb Freedman (2006), constatem que el nostre alumnat, sobretot en l’adolescència, s’interessa enormement per la cultura visual, trobant atributs suggestius i simbòlics més enllà de les qualitats purament formals dels objectes. L’alumnat s’implica en la contemplació i la creació de les imatges; aquesta implicació, purament intuïtiva i lúdica, té per lema “M’agrada aquesta música”.

La nostra hipòtesi, basant-nos en experiències ja iniciades en diversos espais educatius d’avantguarda, ens diu que és possible, és útil i molt rendible per a la formació estètica i per al gaudi de les arts en la seva confluència i complementarietat, passar del: “m’agrada aquest quadre, aquesta música, a comprenc aquesta música, aquest quadre”, com hem dit més amunt.

Com podem arribar a aconseguir-ho? Inicialment el més senzill és que l’alumne associï un quadre amb una música, o a l’inrevés, i expliqui el per què d’aquesta associació. Aquest exercici intuïtiu agrada a l’alumnat. Els arguments d’aquesta relació música–quadre acostumen a ser arguments subjectius, moguts per criteris estètics i personals. Aquesta associació pot ajudar-se amb un text literari que tingui a veure amb una imatge i relacionar-los ambdós amb una música. Una experiència de tal envergadura pot ser summament interessant per als cursos de l’ensenyament secundari, pot enriquir la

reflexió sobre la confluència de les diferents arts entre sí, i, a més, la tria dels elements a associar pot fer d'espoleta per a la investigació del propi jo adolescent.

Per tal que l'anàlisi que nosaltres proposem a tots els nivells educatius sigui acurada, el professor ha de saber primer què es pretén a través d'aquest treball i com s'orientarà l'alumne en la lectura visual i sonora de cada obra proposada. Convé tenir present que el grup classe és possiblement divers, amb la qual cosa s'ha de veure de quin punt inicial es parteix per ajustar la intervenció educativa amb propostes motivadores. Hi ha alumnes als quals els costa assolir les competències bàsiques i d'altres alumnes que necessiten ampliar contingut, la diversitat és un fet. Aquesta proposta contempla inicialment motivar tot l'alumnat, igualar, almenys la predisposició cap a l'escolta atenta i activa de fragments musicals d'obres musicals que han esdevingut clàssiques.

Què ens permet visualitzar una obra pictòrica? A través d'un quadre podem treballar els instruments musicals, la societat, els hàbits, les idees, els valors (capítol II). Recordem la interpretació integral de l'obra d'art, en context, forma i contingut, que ens proposa E. Panofsky (1892-1968) en un nivell més exhaustiu i precís. El seu mètode és aplicable a diferents camps de la investigació històrica i cerca el sentit de les imatges en relació amb determinades situacions històriques. L'obra d'art se submergeix en un temps concret, unificant pensament i història de l'art. Panofsky (1972) ens parla de tres nivells o categories de significat en la imatge visual, que convé tenir presents: el nivell preiconogràfic, reconeixement de l'obra d'art en el seu sentit més fonamental, en el seu significat expressiu; el nivell iconogràfic, que fa referència al significat secundari de l'obra, posant de manifest els seus continguts temàtics, i el nivell iconològic, que interpreta el contingut d'una obra buscant el seu significat més intrínsec.

Una forma completa d'abordar l'obra d'art en la seva totalitat, incorporat l'estudi iconogràfic i iconològic proposat per Panofski, serà donar pas a l'audició musical corresponent.

Un pas posterior pot ser, en el nostre nivell progressiu d'aprenentatge, cercar i comparar estructura i formes dels diferents estils artístics, identificant i valorant les formes de llenguatge de cada estil. És un moment necessari a l'hora d'emmarcar els diferents artistes i obres en els diferents corrents. Però, atenent-nos a la maduresa de l'alumne, aquesta tasca ja correspon als últims cursos de l'educació secundària obligatòria i al batxillerat.

Seguint Freedman (2006) podem dir que el disseny d'una matèria o d'una assignatura es pot presentar de diverses maneres, de forma que totes les aportacions sumen, i cap és

excloent. Freedman diu que podem parlar, en primer lloc, de currículum seqüencial, bé lineal o en espiral, on s'explica la matèria seguint la cronologia o bé combinant fets i èpoques; en segon lloc, de currículum interactiu, on es programa pensant en les aportacions de l'alumnat fora de l'aula; en tercer lloc, parlem de currículum basat en activitats experimentals, on es tenen presents activitats per enriquir el treball a l'aula, com ara la visita a un museu o una actuació artística, i per últim, el currículum interdisciplinari, que relaciona la matèria amb altres àrees i treballa la interdisciplinarietat a partir de la transversalitat.

Donada la sensibilitat que el gran moviment romàntic desenvolupà a través de les seves creacions, aquest és especialment apte per treballar aquella mateixa sensibilitat que podem captar a totes les edats escolars. És aquest esperit romàntic que es reflecteix a les sales de concert, el mateix esperit que inspirà els grans moviments artístics, el que volem recuperar avui en dia a les nostres aules, com un esforç necessari per entendre la unitat de la cultura i l'art heretats.

L'alumnat ha de saber que molts pintors ja descobriren que la seva pintura també sonava, així com descobriren que tant en una disciplina com en una altra qualsevol, l'art tenia un destinatari, que era l'home, lliure en les seves percepcions. Aquest esperit lliure i sensible, que es farà palès en el segle XX, té un punt inicial en tot l'esperit romàntic que es contempla a través del llegat que ens deixa la història i que es manifesta de forma significativa en l'art i en el pensament; el mateix esperit que el que el jove del segle XXI pot arribar a percebre a través de la seva aproximació a la pintura i a la música, aproximació que, conduïda pel professorat, pot arribar a tenir un sentit: fer el pas del "m'agrada" al "comprenc", un sentit que valorem al llarg de la nostra proposta pedagògica. Els docents han de preparar el camí perquè l'alumnat pugui veure, percebre i sentir tot el que conté l'obra d'art, cercant una nova mirada.



## **II. INSTRUMENTS MUSICALS I TEMES UNIVERSALS A TRAVÉS DE L'HERÈNCIA PICTÒRICA QUE ENS APROPEN A L'ESTUDI DE LA HISTÒRIA MUSICAL D'OCCIDENT**

### **1. PUNT DE PARTIDA: L'HERÈNCIA PICTÒRICA EN RELACIÓ AMB L'ESTUDI DELS INSTRUMENTS MUSICALS**

La nostra pretensió no és fer un capítol d'organologia, un estudi intrínsec dels instruments. Els instruments ens poden donar una idea de la cultura de l'època, reflectint les diferents societats a través de la història de l'art. En aquest capítol ens servim dels instruments reflectits en la pintura per treballar qüestions relacionades amb la transmissió visual dels sons que ens mostren el valor de la música en la societat, un context molt vàlid per fer una aplicació didàctica a la nostra docència.

Com apunta Octavio Aparicio (1975: 41) al llarg del temps hi ha hagut pintors que retratant la seva família, o a si mateixos, ens han regalat il·lustracions d'instruments musicals, ens aporten informació musical. D'acord amb Aparicio, són exemples en els quadres de A. Van Dyck (Anvers, 1599 - Londres, 1641), que retrata l'any 1571 a la seva esposa tocant el contrabaix (figura A), el de Frans Pourbus, el Vell (Bruges, 1545-1581) que pinta els assistents a la boda del pintor J. Hoefnagel (Anvers, 1542 - Viena, 1601) apareixent en el quadre un virginal i una mandolina en una escena d'interior (figura B); el cas de Teniers el Jove (Anvers 1610 - Brussel·les, 1690) que s'autoretrata amb la seva família tocant el contrabaix (figura C); el de Claude Lefèvre (1632-1675) que retrata el músic Ch. II. Couperin (1638-1679) a l'orgue, per presentar-nos la seva pròpia filla adolescent (figura D), o bé el del pintor austríac del romanticisme tardà, Moritz von Swind (1804-1871), gran amic del músic del romanticisme Franz Peter Schubert (1797-1828) que acostumava a recrear en els seus quadres els concerts i vetllades musicals on Schubert interpretava les seves composicions, il·lustrant-les també les mateixes, a fi que fossin publicades. En el seu quadre *La Simfonia* apareix el mateix pintor a l'esquerra del seu amic Schubert. (figura E).





Figura A. A. van Dyck (1599-1641).  
*Retrat de Mary Ruffren, Gattin des  
Künstlers.* Oli sobre llenç, cap a  
1635-640.



Figura B. Frans Pourbus el Vell (1545-1581).  
*Escena d'interior.*



Figura C. David Teniers el Jove  
(1610-1690). *Teniers el jove i la  
seva família.* Col Particular.

Vegeu biografies a la nota al peu.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> **Anthony van Dyck** (1599-1641), juntament amb Rubens és el primer pintor flamenc més important. L'any 1615 té el seu propi taller amb un aprenent i l'any 1618 fou acceptat en el gremi de "San Lucas". De 1617 a 1620 és deixeble i col·laborador de Rubens. L'any 1630 és nomenat pintor de la cort de l'arxiduchessa Isabella a Ambers. El març de 1632 el rei Carles I d'Anglaterra el crida a la seva cort, on hi romandrà fins a la seva mort. El retrat de van Dyck es caracteritza, segons Taschen (2002:703), per la dignitat, la distinció l'elegància, reserva, penetració psicològica i bella coloració.

**Frans Pourbus, el Vell** (Bruges, 1545-1581). Comença la seva formació artística amb el seu pare i posteriorment treballa al taller de Frans Floris (1517-1570) a Anvers i l'any 1569 va ser admès com a mestre a la guilda de Sant Lluc de la mateixa ciutat. És conegut per les seues retrats i per la seva dedicació a la pintura religiosa. El quadre recull una escena on podem veure els assistents a la boda del pintor holandès del



Figura D. Claude Lefèvre (1632-1675) *Charles Couperin i la filla del pintor*, cap a 1665-1670.



Figura E. Moritz von Schwind. *La simfonia* (detall) 1852, Bayerische Staatsgemäldesammlugen, Múnic.

Vegeu biografies a la nota al peu.<sup>2</sup>

---

sud i gravador, Joris Hoefnagel (1542-1601), deixeble de Hans Bol (1534-1593) a Mechelen, conegut pel quadre "Un Fete en Bermondsey". Destaca en l'escena un virginal de l'època.

**David Teniers el Jove** (Anvers 1610 – Brussel·les, 1690). El seu primer i principal mestre de pintura va ser el seu pare. L'any 1637 es va casar amb una filla de Jan Brueghel "el Vell" (1568-1625) Anna Brueghel, que també apareix en el quadre. L'any 1651 es va traslladar a Brussel·les, on havia estat nomenat pintor de la cort i director general de la galeria d'art del governador general espanyol, l'arxiduc Leopold-Wilhelm. Va ser membre fundador de l'Acadèmia d'Anvers d'Art (1663). Va deixar més de dues mil obres de tots els temes (quadres de gènere, bodegons, animals, escenes de caça, paisatges, retrats, escenes religioses, temes al·legòrics). Va tenir un gran èxit entre l'aristocràcia flamenca.

<sup>2</sup> **Claude Lefèvre** (Fontainebleau 1600- 1675). Fill del pintor Jean Lefèvre, va ser membre del taller de Claude d'Hoey (1685-1660) a Fontainebleau. Van ser mestres de Lefèvre Eustache Le Sueur i Charles Le Brun. Amb els consells de Le Brun Claude Lefèvre s'especialitzà en el retrat.

Veiem en aquesta pintura el retrat del músic Charles II Couperin (1638-1679) tocant l'orgue i al costat, amb un llibret, la seva filla, ja adolescent. La família Couperin, amb totes les seves generacions, van ser figures importants de la història de la música francesa.

**Moritz von Swind** ( Viena, 1804- Pöcking, Baviera, 1871). Amic del músic Franz Schubert (1797-1828) Moritz von Swind il·lustrava freqüentment les seves composicions a fi que fossin publicades. En el quadre, sota el bust de Beethoven (1770- 1827), comenta Dalhaus (2014) que es reconeix al director d'orquestra i compositor alemany Franz Paul Lachner (1803-1890). Com és costum en els quadres de von Swind, Schubert apareix al costat del cantant i compositor austríac, el baríton Johann Michael Vogl (1768-1840), en aquest cas, al costat esquerre, darrere les sopranos.

Els retrats de músics duts a terme per pintors ens il·lustren trets de la personalitat dels músics compositors. Una bona mostra la tenim en els retrats de diversos compositors que des del Renaixement fins als nostres dies ens han deixat artistes representatius de cada època, a més de recollir en les seves obres l'entorn social en el qual vivien, també ens parlen dels instruments musicals de l'època<sup>3</sup>. A tall d'exemple, Antonio Vivaldi (1678-1741) tocant el violí, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tocant el fortepiano del segle XVIII i els compositors romàntics, Fryderych Chopin (1810- 1849) i Franz Liszt (1811- 1886) també al piano. En el capítol V es fa esment al *PowerPoint* elaborat per al treball de camp on presentem altres retrats, com ara el de G. Rossini (1792-1868), H. Berlioz (1803-1869), E. Satie (1886-1925), I. Stravinski (1882-1973) o el que A. Schönberg (1874-1951) es fa a si mateix, *L'autoretrat blau*, de 1910.



Possible retrat de Vivaldi  
(La Cave, 1723)



*Retrat de Mozart,*  
Col·lecció particular.



*Retrat de Chopin.*  
Col·lecció particular.



*Retrat de Liszt.* Col·lecció  
particular

<sup>3</sup> Vegeu <http://elpinzelconlienzo.com/2013/07/14/la-musica-en-la>.

Seguint Panofski (1972) en referència a l'anàlisi que ens mostra com a pas previ a una iconografia (filosòfica, històrica i social), Juan Francisco Esteban Llorente (1994:33-42) ens diu que una anàlisi iconogràfica és l'estudi que consisteix en la classificació o aplicació del significat correcte de les imatges, és a dir, la descripció de les imatges i la seva explicació. A la vegada apunta que un estudi iconològic de les imatges és el mètode de la història de l'art que s'ocupa del significat últim de l'obra d'art.

En aquest capítol oferim una mostra dels instruments musicals més representatius explicant les imatges que s'observen i a la vegada anirem més enllà del mateix instrument musical copsant en el quadre el significat de l'obra d'art d'acord amb la temàtica i context social que el representa.

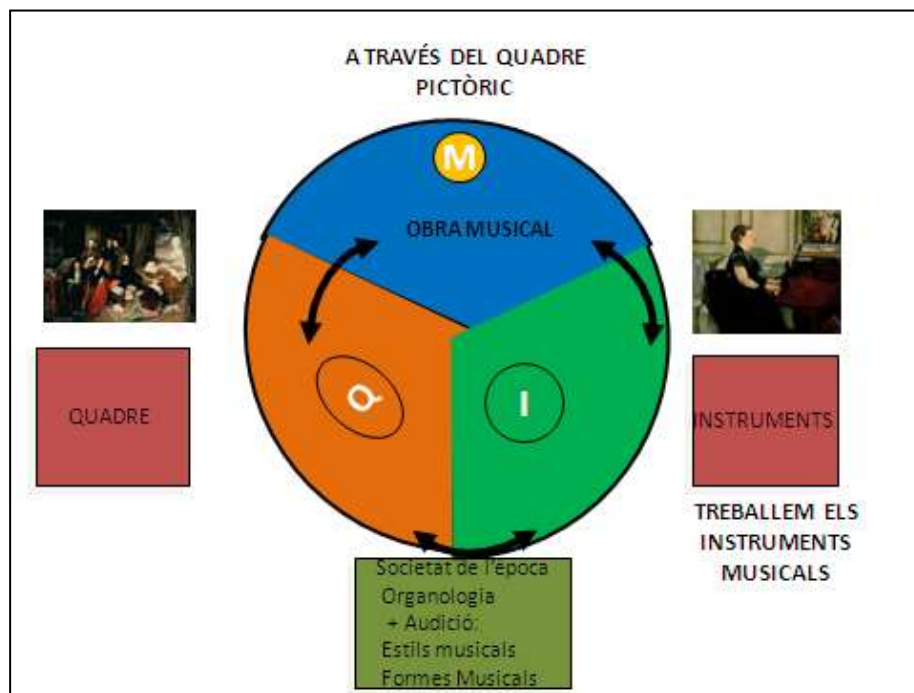
Al llarg de la història de la música occidental ha anat adquirint importància la descripció dels instruments de la música europea. La història de les arts plàstiques en proporciona una inestimable font d'investigació en aquest sentit.<sup>4</sup> Una anàlisi més profunda, en referència a la presència d'instruments musicals en les imatges dels quadres, la tenim en l'estudi de la voluntat conscient de l'artista en donar una càrrega simbòlica a la seva representació. Aquest impuls pot respondre a una voluntat descriptiva de l'escena, la qual ens pot oferir també els atributs d'un personatge real, cas del retrat d'un músic, o figurat, cas d'un atribut que pertany a un sant o santa, o a un ésser mitològic. També s'assimila un instrument musical a un concepte amb càrrega simbòlica, com és l'exemple de "vanitas" en el barroc musical, associat a diversos instruments de corda, com veurem en el present capítol.

¿Què ens pot aportar un quadre que ens parla de música?

Ens adonem que la iconografia dels instruments musicals ens aporta dades importants sobre nombrosos aspectes de les diferents èpoques a les quals aquests han anat acompanyant, reflectint a la vegada la ideologia dominant, la mentalitat col·lectiva, la vida quotidiana, així com les tècniques interpretatives de les diverses etapes històriques.

---

<sup>4</sup> És interessant també observar què han fet els pintors amb els instruments que els són propis, com ara el color, la seva intensitat, la seva tonalitat, les propietats, l'harmonia, la seva puresa, el traç, la línia, els diversos tipus de perspectiva, la direcció de l'acció, els contorns, els fons, el difuminat, les tècniques, els pigments, els suports. Tots ells són recursos que tenen els pintors i que poden utilitzar per anar més enllà de la simple pintura. Es podria dir, parlant de la relació pintura-música, que totes les materialitzacions argumentals en les quals hi ha una al·lusió a la música són maneres de representar la música mateixa, com a domini del temps i el so.



Per dur a terme un treball a l'aula de la història de la música cercant els màxims recursos visuals possibles relacionats amb el món de les arts pictòriques creiem convenient fer un recorregut històric per la iconografia dels principals instruments de la tradició musical occidental que trobem reflectits en molts quadres que ens il·lustren la societat de cada època (vegeu punt núm.2 del present capítol) els quals ens parlen de temes universals que al llarg de la història de la nostra civilització han estat vinculats amb el món del so i que poden contribuir al desenvolupament de l'organologia, aportant dades en referència per a l'estudi de les tècniques musicals interpretatives de diferents èpoques històriques i donant llum a la història de la música occidental<sup>5</sup> (vegeu punt núm. 3 del present capítol).

D'acord amb Ausoni (2006), diccionari *La música*,<sup>6</sup> destaquem en aquest punt núm. 3 del capítol com temes universals són contemplats a través de la pintura amb la presència d'instruments musicals. Són temes universals lligats a l'estudi de la història de la música,

<sup>5</sup> A l'estudiar la història de la música occidental a les aules partim de Grècia i ens adonem com a través dels exemples iconogràfics de l'època esbrinem instruments de la música grega, com ara el phorminx, la kithara de cuna, la lira...), i a través del pensament pitagòric, platònic i aristotèlic ens podem endinsar en la doctrina de la influència de la música en el caràcter i comportament de l'individu: "l'ethos musical". La teoria de l'harmonia de les esferes ens condueix a l'univers pitagòric: l'univers dominat segons proporcions numèriques harmonioses i també el moviment dels cossos celestes regit per proporcions musicals. Les distàncies entre els planetes, segons aquesta teoria, correspondrien als intervals musicals.

<sup>6</sup> L'autor fa referència a través de la seva obra a diversos símbols i al·legories per poder interpretar el paper de la música al llarg de la història partint de diferents conceptes, de vegades exposats també amb una mirada filosòfica.



com l'harmonia de les esferes, els sentits, el temps, l'amor i la mort. A través dels quadres pictòrics podem veure i copsar molt més que la mateixa organologia del moment i anar més enllà, veure la societat que representen, el seu sentit i pes específic al llarg de la història.

Partim de l'estudi reflectint les civilitzacions grega (l'harmonia de les esferes) i romana, passant per l'edat mitjana, de la mateixa manera que iniciem el treball d'història de la música a les aules de secundària i batxillerat, de l'antiguitat al panorama musical contemporani, destacant finalment les primeres avantguardes artístiques del segle XX en el treball de la música occidental de tradició clàssica del segle XX.

## 2. INSTRUMENTS MUSICALS EN LA PINTURA

Per il·lustrar una forma d'aproximar-nos al coneixement dels instruments musicals hem fet servir la classificació d'Erich Moritz von Hornbostel (Viena, 1877 - Cambridge, 1935) etnomusicòleg austríac, i de Curt Sachs, musicòleg alemany (Berlín 1881- Nova York, 1959), format a la universitat Humboldt de Berlín, i un dels fundadors de l'organologia moderna, ciència que estudia els instruments musicals.

Ambdós musicòlegs classificaven l'any 1914 els instruments musicals en quatre grups principals segons la manera de produir el so segons el cos causant de les vibracions, tenint present també el sistema d'execució i construcció de l'instrument. Així ens trobem amb els instruments: cordòfons, aeròfons, membranòfons i idiòfons. Posteriorment s'afegí a la classificació una cinquena categoria: els electròfons, que produeixen el so amb fluctuacions del corrent elèctric, amplificant la intensitat, com ara la guitarra elèctrica, o bé instruments electrònics, com ara l'orgue electrònic.

Cordòfons, com el violí o el piano, són instruments que produeixen el so mitjançant la vibració de cordes. Vibra una corda tensada que pot ser de diferents materials, com ara tripes d'animals, fibres vegetals, filaments metàl·lics o fibres sintètiques. Els cordòfons poden ser de corda fregada amb un arc, com ara el violí, de corda puntejada amb la mà, poques cordes, com la guitarra, o bé moltes cordes com el cas de l'arpa. Trobem instruments cordòfons de corda percutida amb martells accionats per un teclat, com ara el clavicordi o el piano i de corda pinçada accionats també per un teclat, com ara el clavicèmbal o clave.

Els aeròfons, instruments en els quals vibra una columna d'aire, estan representats per les famílies de vent fusta , com la flauta travessera, amb el so aconseguit per buf humà i amb bisell, el clarinet amb llengüeta simple o l'oboè, amb llengüeta doble. De la família de vent metall, també amb buf humà, amb el so a través de l'embocadura tenim l'exemple de la trompeta, i instruments de vent amb el so aconseguint mecànicament: amb tubs, l'exemple de l'orgue, i sense tubs, l'acordió.

En els instruments membranòfons, vibra una pell tensada, construïda de diferents materials, com ara, el pergamí, les pells d'animals, o amb fibres sintètiques, i poden ser percudits amb baquetes de fusta, com ara el tambor, de feltre, com ara el timbal, o també percudits amb les mans, cas de les panderetes o els bongos.

Instruments idiòfons, quan vibra tot l'instrument, construïts de materials durs com ara la fusta o el metall, poden ser directament percudits, com les castanyoles o els platets, percudits amb baquetes, com el gong o el triangle, o indirectament percudits, com les maraques o els rascadors.

Tot seguit presentem diferents instruments musicals a través d'obres pictòriques, seguint aquesta catalogació exposada. Les imatges es mostren perquè poden ser utilitzades a les aules amb finalitat pedagògica per explicar els instruments musicals, classificar-los també per famílies, observant, si s'escau, el context social i musical que el quadre pot ambientar.

En el capítol V es presenta una activitat pedagògica relacionada amb la classificació dels instruments musicals, dirigida inicialment a les aules d'educació secundària.

## INSTRUMENTS MUSICALS<sup>7</sup>

Classificació	Cos vibrant	Segons es fan sonar
IDIÒFONS	Tot l'instrument Materials durs: -fusta -metall	directament percudits: castanyoles percudits amb baquetes(maces de fusta): campana-carilló
MEMBRANÒFONS	Una pell tensada Materials: pergamí pell d'animals fibres sintètiques	percudits amb baquetes - de fusta: tambor - de feltre: timbales  percudits amb les mans: pandereta, pandero
CORDÒFONS	Una corda tensada Materials: tripes d'animals fibres vegetals. filaments metàl·lics fibres sintètiques	<ul style="list-style-type: none"> <li>• de corda percudida -amb martells accionats per un teclat: clavicordi, piano - amb plectres accionats per un teclat: espineta, virginal de corda puntejada - amb la mà - poques cordes: guitarra - moltes cordes: arpa</li> <li>• de corda fregada - amb un arc: violí, viola, viola d'amore, viola da gamba, violoncel, contrabaix</li> </ul>
AERÒFONS	Una columna d'aire	<ul style="list-style-type: none"> <li>• de buf humà. -bisell: flauta travessera -llengüeta - simple: clarinet, saxòfon - doble: oboè, fagot. -embocadura: trompeta, trompa, trombó, tuba.</li> <li>• de vent aconseguit mecànicament -amb tubs: orgue. -sense tubs: acordió</li> </ul>

<sup>7</sup> Quadre realitzat seguint el model pedagògic de la professora Mayra Fa (1998:15).



## CORDÒFONS

### Violí Figura 1



Mattia Preti (1613-1699). *El concert* (detall), cap a 1630. Museu Thyssen Bornemisza, Madrid.

### Viola d'amore Figura 2



Johann Kupeýky, *Retrat de dona amb viola d'amore*. 1727. Pinacoteca Cívica, Bèrgam.

### Viola Figura 3



Anton Domenico Gabbiani (1652-1726)  
*Els músics del príncep Fernando* (detall). 1685.  
Galleria Palatina,

### Viola da gamba Figura 4



Jean- Marc Nattier (1685-1766)  
*Madame Henriette tocant la viola da gamba*, 1754, Musée National du Château, Versailles.

**Violoncel** Figura 5



Amedeo Modigliani,  
(1884-1920)  
*El viloncelista*, 1909,  
col·lecció particular.

**Clavicordi** Figura 6



Gerrit Dou, (1613-1675)  
*Jove al clavicordi*, 1665,  
Dulwich Picture Gallery,  
Londres.

**Contrabaix** Figura 7



Suzanne Valadon, (1865-  
1938 ) *Dona amb contrabaix*,  
1908.

**Espineta** Figura 8



Sofonisba Anguissola,  
(1532-1625) *Autoretrat en  
l'espina*, 1561, col·lecció  
Earl Spencer, Althorp.

**Virginal** Figura 9



Johannes Vermeer de Delft  
(1632-1675) *Dama dreta davant  
el virginal*. National Gallery,  
Londres.

**Piano** Figura 10



A.Renoir (1841-1919)  
*Noies tocant el piano*. 1892.  
Oli sobre llenç. Museu  
d'Orsay, París. Col·lecció  
R.Lehman, Nova York.

**Clavicèmbal** Figura 11



Louis Carrogis de  
Carmontelle, (1717-1806)  
*Leopold Mozart and Wolfgang i  
Anna Maria*. 1763. British  
Museum, Londres.

**Arpa** Figura 12



Jacques Louis David  
(1748-1825). *Retrat de  
Juliette de Villeneuve*,  
1824, Louvre. París.

**Llaüt** Figura 13



Caravaggio (1571-1610)  
*El concert*. Oli sobre llenç.  
1595. 600x450cm. Museu  
Metropolità d'Art de Nova  
York.

**Mandolina** Figura 14



Giambattista Tiepolo (1696-  
1770). *Dona amb mandolina*,  
1755, The Institute of Arts,  
Detroit.

**Tiorba** Figura 15



Antiveduto Grammatica  
(1571-1626) *Home tocant  
la tiorba*, 1615. Galleria  
Sabauda, Turín.

**Guitarra** Figura 16



P. Gauguin. (1848-1903)  
*El guitarrista*. 1828, Oli  
sobre tela. Col·lecció  
privada.



## AERÒFONS

**Flauta travessera** Figura 17



Johann Kupeýky,  
*Retrat del músic de  
cort Josef Lemberger,*  
1710, Germanisches  
Nationalmuseum,  
Nurembera.

**Saxòfon** Figura 18



Otto Dix (1891-1969)  
*La gran ciudad, panel  
central, 1927-1928,*  
Galerie der Stadt,  
Stuttgart.

**Clarinet** Figura 19



*Composició per a clarinet i  
trompeta de llauna* 1951,  
Institut de les Arts, Detroit  
Ben Shann ( 1898- 1969).

**Fagot** Figura 20



E. Degas (1834-1917)  
*L'orquestra de l'òpera.*  
Oli sobre llenç. 56,5x46  
cm.1868-9. Museu  
d'Orsay. París.

### Oboè Figura 21



Thomas Eakins (1834-1917) *El tocador d'oboè*, 1903, oli sobre llenç, Museu d'Art de Philadelphia.

### Trombó Figura 22



Hans Burgkmair, (1473-1531) *Detall del compromís de Santa Úrsula i príncep Etherius*. Una pintura del Mestre de Sant Aute Retaule, Espanya (1520)

### Trompeta Figura 23



Fernando Avella (Bogotà, 1959) *Solo de trompeta*, oli sobre llenç, 2007.

### Trompa Figura 24



Otto Cázares (Mèxic, 1979) *Amor y psiqué. Bestiario amoroso*. Galería de Arte Actual Mexicano.

**Tuba** Figura 25



René Magritte (1898-1967). *El descobriment del foc*, 1934-1935, col·lecció particular.

**Acordiό** Figura 26



André Lhot (1885-1962). *L'acordionista*, 1928.



Tiziano (1477-1576) *Venus recreant-se en l'amor i la música*, 1548.. Oli sobre llenç. Museo del Prado.

## MEMBRANÒFONS

### Tambor (militar) Figura 28



Gilles Cagnet ( 1535 / 1540? – 1599). *Pierson La Hues*, 1581, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

### Bombo Figura 29



Vittore Carpaccio (1465- 1520). *Sant Jordi batejant els selenites* (detall), 1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venècia.

### Timbales Figura 30



Johann Christoph Weigel (1654-1725). *Músic tocant les timbales*. Imperial kettledrummer. Ca 1700.

### Pandero Figura 31



Jusepe de Ribera (1591- 1652), *Dona tocant la pandereta*, 1637, col·lecció particular (en dipòsit a la National Gallery), Londres.



## IDIÒFONS

### Castanyoles Figura 32



Francisco de Goya (1746-1828). *Fantasma ballant amb castanyoles*, 1928, dibuix i esbós amb guix, Museu del Prado.

### Campana – Carilló Figura 33



*Home tocant el carilló*, miniatura de les Cantigues de Santa Maria d'Alfons X el Savi, Biblioteca del Monestir de Sant Llorenç, El Escorial.

### 3. TEMES UNIVERSALS REPRESENTATS EN QUADRES I GRAVATS REFERITS A INSTRUMENTS MUSICALS DE LA HISTÒRIA DE LA CULTURA OCCIDENTAL

Des dels inicis dels temps la música s'ha representat històricament com l'atribut d'Orfeu<sup>21</sup>, de forma al·legòrica. A la segona meitat del segle XIX trobem en pintura moltes versions d'Orfeu sobre les seves proeses i la seva mort on es posen de manifest referències a l'art musical. L'artista Émile Levy (París 1826-1890) pinta *La mort d'Orfeu* l'any 1866 i el mateix any el pintor Gustave Moreau ofereix un evocador llenç, *Orfeu*, (figura 1) en el qual una noia recull la lira i el cap d'Orfeu.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Pastor de Tràcia que amb la seva lira va saber apaivagar els déus i les forces malignes de la natura.

<sup>22</sup> Segons la *Metamorfosi* d'Ovidi havia flotat sol sobre el riu Hebro i continuat cantant després d'haver estat desfet per les mènades, geloses per negar-se aquell a ser atret de nou per l'amor femení.



Figura 1. Gustave Moreau, *Orfeu*, 1866.  
Musée d'Orsay. París.

**Gustave Moreau** (París, 1826- París, 1898).

Pintor francès precursor del simbolisme, i conegut per la seva estètica decadent. Admirava Delacroix i l'art neoclàssic i va estar molt influït pel seu amic, el pintor Chassériau.

L'any 1857 va marxar a Itàlia, i després d'una estada de quatre anys, va tornar amb nombrosos esbossos de paisatges en aquarel·la i pastel. El contingut dels seus quadres es perfila en aquest moment a través de temes al·legòrics i simbòlics, amb figures emmarcades en brillants i rics decorats. L'any 1892 va assolir una plaça de professor a l'Ecole de Beaux Arts de París, tenint com a deixebles artistes com Matisse, Rouault i Marquet.

En totes aquestes representacions, temes com el d'Orfeu, el del llanguiment, el del misteri, el de la bellesa i l'amor, rendeixen un homenatge a la música, evocant el mite d'Orfeu i Eurídice. Orfeu, personatge mític i polifacètic, fill d'Èagre i de la musa Cal·líope, conegut pels seus extraordinaris dots musicals, va tornar a ser tema preferit pels pintors dels moviments preraphaelites i simbolistes, de la meitat i últim terç del segle XIX.

La música també es personifica en l'aparença d'una bella dona, des del final de l'edat mitjana fins al modernisme, en els inicis del segle XX. Observem aquest fet en l'obra de Laurent de La Hyre, *Al·legoria de la música*, de 1649. En aquest quadre (figura 2) podem veure, d'acord amb Ausoni (2006:16-17) com la música, una de les set arts liberals, afina una tiorba, instrument d'origen italià amb un rosetó en el centre, segons model francès, i tretze cordes simples de les quals sis es puntegen i la resta, que tenen doble longitud i vibren per simpatia, són fixades a un segon claviller situat a la punta de l'instrument.



Figura 2. Laurent de La Hyre, *Al·legoria de la Música* 1649, Metropolitan Museum, Nova York

**Laurent de La Hyre** (París, 1606 – París, 1656).

Pintor barrocc francès, fill del pintor Étienne de la Hyre (1583-1643). En la seva obra es manifesta la influència d'aquest, el seu primer mestre. De la Hyre es va decantar per una pintura a meitat camí, entre el classicisme de Poussin i l'academicisme de Le Brun o de Mignard. Les seves obres van tenir una temàtica religiosa o mitològica en la primera part de la seva producció; en el seu període final es va dedicar a elaborar refinats paisatges.

La música sempre ha estat present en la mitologia i en els quadres que la representen al llarg del temps. És un tema a tractar en profunditat que seria motiu d'un altre estudi. Ausoni (2006: 65-117) dedica un capítol del seu diccionari "El llegat del mites", a parlar amb exemples sobre el tema. D'altres autors, com ara Miquel Desclot, també fan un acurat estudi des del punt de vista musical de la incidència de la mitologia en la música<sup>23</sup>.

Tot seguit exposem alguns temes universals on els instruments musicals han servit als pintors per expressar un missatge en el quadre que va més enllà d'un pensament musical, on la música evoca una profunda temàtica.

### 3. 1. L'harmonia de les esferes

És la màxima expressió de l'univers pitagòric. Pitàgores (Samos 582 a C. - 496 a C.) va exposar la doctrina sobre la qual les esferes celestes produïen sons en moure's per l'èter i aquests sons expressaven relacions numèriques en què es manifestava l'harmonia còsmica.<sup>24</sup> El déu grec Apol·lo, que al costat de les muses presidia la inspiració poètica i les activitats intel·lectuals, també era l'expressió còsmica de la música i se'l representava amb una cítara, similar a una lira però de construcció més noble i amb més recursos musicals<sup>25</sup>. L'edat mitjana va ser la receptora de molts elements de la concepció musical clàssica, adaptant-los progressivament a la teologia cristiana. Un exemple és la idea de veure la música com un reflex de l'ordre còsmic. Així doncs, a l'edat mitjana es representa la música com a ciència i art del so a través d'un llenguatge al·legòric que ressalta els seus orígens divins i la seva relació amb les harmonies còsmiques.

---

<sup>23</sup> Desclot, Miquel. "La mitologia a la música instrumental". Catalunya música: Revista musical catalana, ISSN 1887-2980, N° 287, 2008, Pàgs 30-33.

<sup>24</sup> En un fragment de *La República*, Plató fa referència al fet que els ulls han estat proveïts per a l'astronomia i les orelles han estat proveïdes per al moviment harmònic, i parla d'agermanar aquestes ciències entre si. Igualment descriu un univers on les esferes celestes es mouen seguint un pla determinat amb exactitud per la deessa *Necessitat*, gràcies a les melodies ininterrompudes de les sirenes, éssers que són mig ocells, mig dones, o amb la part inferior del cos en forma de peix, que sedueixen amb el seu cant els mortals. En matèria del coneixement, a la música i l'astronomia, Plató els concedirà el valor d'ésser d'intermediàries cap al veritable coneixement, la dialèctica (*La República VII*, Gredos, pàg. 362 i ss).

<sup>25</sup> Ho veiem en els vasos grecs i sobretot des del Renaixement en endavant, moments en què Apol·lo multiplica les seves aparicions i porta instruments de corda més moderns. Apol·lo aporta el toc de la lira a l'assemblea dels déus o a esdeveniments assenyalats, com el naixement d'Atenea o les noces de Tetis i Peleu, o també a l'entrada d'Heracles a l'Olimp. Protagonitza la rivalitat entre l'aspecte sublim de les harmonies musicals de la corda i el caràcter sensual de les melodies derivades dels instruments de vent. Aquest és l'origen de la rivalitat musical entre Apol·lo i Màrsias, el sàtir frigi que es va atrevir a desafiar Apol·lo amb l'aulós i de la competició amb Pan, divinitat dels boscos, símbol dels impulsos sexuals i passions incontrolades. D'ambdues disputes Apol·lo surt heroi, garantint recompondre l'ordre natural i l'harmonia.



**Pietro Benvenuti** (Arezzo, 1769 - Florència, 1844). Va ser un pintor italià de l'estil acadèmic neoclàssic.. L'any 1781 va estudiar pintura a l'Acadèmia de Belles Arts de Florència, i després es va traslladar a Roma, on va estudiar de 1792 a 1803. En l'estil va ser influenciat pel gran pintor francès Jacques-Louis David. Va esdevenir director de l'Acadèmia de Florència.

Figura 3. Pietro Benvenuti, *Apolo Píitio*. 1813, col·lecció particular

El concepte *d'harmonia mundi*, és a dir, harmonia de les esferes, va ser desenvolupat en els primers segles de l'edat mitjana per Agustí d'Hipona i Boeci, passant dels planetes al cel per representar la relació harmoniosa entre Déu i les criatures. Reelaborant elements de la cosmologia pitagòrica i platònica, Boeci va subdividir la música en mundana, humana i instrumental. La primera naixia del moviment del cel i dels astres, regit per proporcions numèriques que reflectien l'ordre diví. Aquesta música no podia ser percebuda per l'oïda humana, com a màxim es podia discernir en la interacció dels quatre elements: aire, aigua, terra i foc, aquells que els filòsofs presocràtics havien considerat l'origen i l'essència del món.

La música humana era la música vocal, entesa com a expressió de l'ànima i la seva



**Robinet Testard.**(Fl.,1470-1531).

Il·luminador i pintor francès de manuscrits renaixentistes. Va realitzar obres per encàrrec per a Carles d'Orleans i Lluïsa de Savoia. La seva activitat es va desenvolupar des de 1470 al 1513.. Encara que mai signava, les seves il·lustracions, es poden reconèixer per l'estil personal que tenen les seves obres.

Figura 4. Robinet Testard, *Al·legoria de la música* (1496-98)  
Del manuscrit miniaturat, *Les échecs amoureux*  
Biblioteca Nacional de França.

harmonia, que fomentava la coexistència i l'adaptació entre els elements corpori i espiritual de l'home. La música instrumental imitava les dues primeres, era la música pràctica, la qual s'obtenia dels diversos instruments. En aquest sentit, ens podem fixar en la imatge d'un manuscrit medieval de 1496-1498 sobre l'al·legoria de la música (figura 4). D'acord amb Ausoni (2006), observem en el quadre una dama d'aspecte aristocràtic, acompanyada d'instrumentistes i cantors. La dama és asseguda sobre dos cignes, que són símbol de la música des de l'antiguitat. Es deia que aquestes aus, en morir, s'abandonaven a un cant molt bonic i malenconiós. La dama toca el saltiri, envoltada d'una arpa, un orgue portatiu i una flauta. Al fons, els cantors i instrumentistes tocant una gaita, una xeremia, i un galoubet<sup>26</sup>.

En un gravat de començaments del segle XVI, de Gregor Reisch (Estrasburg) (figura 5) la música és personificada, com de costum, per una figura femenina que sosté una taula amb anotacions en les quals figuren les notes ascendents de l'hexacord de Guido d'Arezzo (991dC-1033).<sup>27</sup> Els músics, que toquen l'arpa, el llaüt, la flauta de bec i l'orgue portatiu representen la música pràctica, concebuda com un exercici que es proposa reflectir els sons, i el principal receptor són els sentits.

Ens diu Ausoni (2006:13) que apareix també Tubalcaín, descendent de Caín, personatge bíblic al qual s'atribueix la invenció de la forja de metalls, que va tenir les seves intuïcions teòrico-musicals en una ferreria i per això se l'associa als orígens de la música. Pitàgores i Tubalcaín representen la música teòrica, concebuda com a ciència especulativa. Gràcies a les proporcions entre el so dels martells i els seus pesos respectius, Pitàgores va aconseguir establir les consonàncies de les harmonies musicals. És el conegut sistema musical pitagòric, relacionat amb l'harmonia de les esferes<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Flauta de bec que consta de tres orificis, dos en la part superior i un altre en la inferior que acostumen a estar situats a l'extrem baix de l'instrument. Es toca amb una sola mà, mentre que l'altra mà es dedica a l'acompanyament amb un altre instrument de percussió, com ara un tamborí, saltiri o campana.

<sup>27</sup> Monjo benedictí, teòric de la música medieval, considerat com a pare de la música occidental. Donà nom a les notes musicals amb la primera síl·laba d'un himne dedicat a Sant Joan Baptista que s'atribueix al també monjo benedictí i historiador, Pau el Diaca (720dC-799dC).

<sup>28</sup> Pitàgores se'n va adonar que si dividia una corda en certes proporcions es podien escoltar sons harmoniosos. Quan es dividia una corda a la meitat es produïa un so que era una octava més agut que l'original i quan es dividia la corda en dos terços es produïa una quinta, i així successivament. Així va sorgir l'escala pitagòrica al descobrir la consonància i la relació matemàtica entre la quinta i l'octava, com a intervals entre les notes.





Figura 5. Gregor Reisch, *Typus musices*, gravat del *Margarita Philosophica* 1525, Strasbourg

**Gregor Reisch** (Balingen, a Württemberg, 1467 i Friburg, Baden, 1525).  
Escriptor humanista cartoixà alemany., conegut per la seva compilació *Margarita Philosophica*.  
Era amic dels humanistes més cèlebres de l'època. John Eck va ser el seu alumne. Fou un dels més destacats intel·lectuals en el començament de la nova era, preparant treballs enciclopèdics.

Pel que fa a la música i al seu poder sobre l'ànima, l'edat mitjana va heretar, com en altres casos, les reserves del pensament clàssic d'arrel platònica. Tot i que s'incorporés la música a l'esfera especulativa del *quadrivium* (com a preparació a la filosofia, que juntament amb el *trivium* constituïa les set arts liberals) no va ocultar els riscos intrínsecs a l'art dels sons, i per això, al mateix temps, es considerava la música l'instrument més idoni per establir una relació directa amb Déu. La música teòrica constituïa el cim del saber i la seva praxi estava lligada, amb instruments musicals i veu inclosa, a l'esfera del terreny popular i emocional. El caràcter sagrat de la música, inspirat en l'harmonia divina, es deixà veure a través de les constants al·legories al llarg dels diversos moviments de l'art occidental. Un exemple fou el llenç pintat cap a 1640 per Nicolás Regnier *La divina inspiració de la Música* (figura 6), on la poesia, representada com una dona que porta una corona de llorer assenyala, alçant el seu dit índex, que la música té la seva inspiració de les harmonies divines.



Figura 6. Nicolás Regnier, *La divina inspiración de la Música*, 1640, aprox.

**Nicolás Regnier** (Circa 1589-1667)  
Pintor i col·leccionista d'art flamenc actiu a Itàlia on jugarà un paper destacat en la recepció i difusió del caravaggisme entre els pintors nòrdics.  
Les seves pintures es poden veure al Museu de Belles Arts de Budapest (Honaria). a la

### 3. 2. Els sentits

En representar les facultats sensorials de l'home, a la música se la identifica amb l'oïda. Des de l'edat mitjana les capacitats sensorials concebudes com a base del coneixement (vista, tacte, gust, olfacte i oïda) van ser associades als animals que més desenvolupades tenien aquestes capacitats. A l'inici del Renaixement es van definir criteris de representació en els quals els sentits apareixien personificats per figures femenines practicant alguna facultat que recorda el fet presentat. L'oïda, relacionada amb la música, és simbolitzada per una dama que toca un instrument o el deixa reposar sobre una taula. De vegades la música també representa altres sentits, com ara el tacte, en prémer les cordes d'un instrument.

Segons la cultura cristiana occidental en referència als pecats capitals, la música va ser relacionada freqüentment amb la luxúria, presentant-se com un instrument que separa l'ànima de les seves ocupacions més nobles i l'impedeix aconseguir el bé del qual depèn la seva salvació. La luxúria, atribuïda fonamentalment a un moviment de l'ànima, es començava a manifestar a la gola abans de passar a la vista, l'olfacte i l'oïda, i acabar la seva missió en el tacte. En època de plena exuberància de la contrareforma catòlica dels Països Baixos veiem una societat a Anvers que es mou entre les dues situacions possibles: l'efecte de predicar la moral del catolicisme triomfant i l'efervescència del gaudi sensual.

Jan Brueghel de Velours (Brussel·les 1568- Anvers1625) de família de pintors en més de dos segles, en col·laboració amb Peter Paul Rubens (1577-1640) farà un conjunt d'olis sobre taula per encàrrec dels arxiducs d'Àustria Alberto i Isabel Clara Eugènia (filla de Felip II) on les referències a la música seran l'element destacat. En el seu quadre *Els cinc sentits: l'oïda*, (figura 12) el so preval per tots els racons. En el quadre els instruments musicals formen part del conjunt, les partitures descansen sobre grans faristols, que relacionen els arxiducs amb aquest món. Es llegeix en una d'elles un madrigal. El compositor era l'organista dels arxiducs. Els temes religiosos i mitològics de les pintures repartides per la sala fan esment a la paraula o la música. Si el madrigal simbolitza la música profana culta, el grup de músics que apareix en el quadre situat en l'habitació annexa (al fons, a l'esquerra) expressa la música popular. En aquest oli sobre taula es respira un ambient senyorial, de les parets de la gran sala pengen pintures al·lusives a la música

Seguint Ausoni (2006: 46-47) podem comentar que el sentit de l'oïda està representat per una dona nua, personificació de la deessa Venus, que de prop és seguida per un cérvol, animal associat a l'oïda. Segons la història dels animals que explicà Aristòtil, aquest animal quedava captivat pel so dels caçadors i es deixava caçar fàcilment. També l'acompanya Cupido amb una partitura. Sobre un gran faristol hi ha les partitures, i una d'elles descansa sobre el terra i s'hi pot llegir el cànon: "Afortunats aquells que senten la paraula de Déu i la conserven", frase extreta de l'evangeli de Sant Lluç.



Figura 7. Jan Brueghel de Velours, *Els cinc sentits: l'oïda*, 1615 aprox. Museo del Prado, Madrid.

**Jan Bruegel de Velours** (Brussel·les, 1568-Anvers 1625).

Fill de Pieter Brueghel el Vell, va rebre el seu primer ensenyament artístic de la seva àvia Maria Bessemers, famosa miniaturista, i passà després al taller de Pieter Goetkint. Posteriorment es va traslladar a Itàlia, on gaudí de la protecció del cardenal Borromeo i aprecià amb devoció les obres de Miquel Àngel, Rafael i Leonardo. Al tornar a Flandes s'instal·là a Anvers, on formà un taller en el qual van participar artistes com Rubens. El seu meticulós dibuix i el seu clar colorit s'aprecien clarament en els seus paisatges i gerros, amb els quals li arribà l'èxit, i foren imitats per altres artistes.

El pintor reproduceix una gran gamma d'instruments, necessaris per a l'execució del madrigal a sis veus que apareix en les partitures recolzades en els faristols. Els rellotges i els ocells distribuïts per l'estança marquen el temps, el temps de la música, el so i també el temps personal que s'acaba inútilment si no en gaudeixen els sentits.

L'art dels sons va tenir una gran presència en la pintura holandesa del segle XVII i va ser copsat com a força temptadora i pecaminosa, carregat d'un valor negatiu que va conservar durant els segles posteriors. Podem observar en els dos llenços del pintor d'Utrecht Hendrick ter Bruggen, *Llaütista i noia amb got*, de 1620. (figura 8), i *El dúo*, de 1628 (figura 9).

**Hendrick ter Bruggen** (Deventer, 1588 - Utrecht, 1629).

Pintor neerlandès, membre destacat dels seguidors holandesos de Caravaggio, els anomenats caravaggistes holandesos. Els temes preferits de Ter Brugghen van ser figures de mig cos representant bevedors o músics, però també va produir imatges religioses a gran escala i retrats de grup. Influenciat per Caravaggio, en les seves obres hi ha un ús dramàtic de la llum i l'ombra. Destaquen els seus personatges amb una gran càrrega emotiva.



Figura 8. Hendrick ter Bruggen, *Llaütista i noia amb got*, 1620. Col·lecció particular.



Figura 9. *El dúo*. Oli sobre taula. 1628. Louvre.



Un dels temes preferits de Hendrick ter Bruggen van ser figures de mig cos<sup>29</sup> sobre músics i homes que beuen i de vegades ambdues coses a la vegada. La influència de Caravaggio es manifesta en Bruggen amb els bruscos jocs de llum i ombra amb els quals presenta les escenes i les omple d'una forta càrrega emotiva i sensual. En el barroc van proliferar les imatges que parlaven del caràcter pecaminós dels sentits. L'obra de Giuseppe Maria Mitelli, gravador i pintor bolonyès de la segona meitat del segle XVII, n'és un exemple<sup>30</sup>. En el seu gravat titulat *La màscara*, figura un rostre amb cabells de serp, ulls, nas i boca pels quals afloren tots els sentits. L'oïda està representada per una partitura titulada "el cant, l'encant" a l'orella dreta, mentre que l'orella esquerra sona una gran banya de caça, tocada per un petit geni (figura 10).



**Giuseppe Maria Mitelli** ( Bolonya, 1634-1718)

Va ser un gravador i pintor italià del període barroc, fill del famós pintor Agostino Mitelli (Bolonya, 1609- Madrid, 1660). Era conegut pels seus gravats prolífics, en una gran varietat de temes, incloent des d'escenes de grans epopeies a escenes quotidianes, al·legories, sagrades i seculars, sàtires polítiques, proverbis i jocs. Són valuoses des del punt de vista etnogràfic i folklòric les seves escenes; entre elles destaquen els trenta-tres gravats en els jocs populars.

Figura 10. Giuseppe Maria Mitelli, *La Maschera* 1688, Cassa di Risparmio, Bolonya.

També en el barroc la música en relació amb la temptació va estar present en la vida de molts sants, sobretot a partir de la contrareforma catòlica. Seguint amb el contrast entre el pecat i l'ascetisme, la vida de Maria Magdalena, encara que no ho diu expressament el text bíblic, va ser representada ballant, fent al·lusió així a la seva vida pecaminosa. Ara

<sup>29</sup> Conegut com a "pla americà" en la tècnica cinematogràfica.

<sup>30</sup> Els seus gravats, a més de les cartes del tarot per les quals va ser famós, es reflecteix gent del carrer, persones que caricaturitza posant de manifest els pecats personificats en els humans.

bé, la superació de la temptació i la sublimació de la força pecadora, la fa contactar amb la música celestial, tot el que era font de temptació esdevé consol i aliment espiritual.<sup>31</sup>

D'altra banda Francesc d'Assís és representat rebent la visita de l'àngel que toca el violí, segons es narra en un fragment del llibre *Les floretes de sant Francesc*<sup>32</sup>, que explica el fet de l'aparició d'un àngel al Sant mentre resava.<sup>33</sup> Sense propòsit moralitzador i en to més amable, es van presentar en la pintura flamenca del barroc molts quadres encarregats per la burgesia per decorar els seus salons, amb el motiu de l'al·legoria dels cinc sentits. Theodor Rombouts va pintar una *Al·legoria dels cinc sentits* (figura 11) amb cinc homes, cadascun dels quals representa els cinc sentits. Veiem com el músic que inicialment centra la nostra mirada en el quadre està tocant una tiorba i al terra, a la seva dreta, descansa una bombardarda, instrument de vent de doble llengüeta i de secció cònica, que fou considerat com un baix de la xeremia, per reforçar la regió greu d'aquest instrument.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Rosa Tamarit en la seva obra *Maria Magdalena "Ecce Mulier". Música, plor i èxtasi en l'adveniment del Barroc* (2010) ens presenta un acuradíssim estudi sobre el personatge de Maria Magdalena, acompanyat de quadres, imatges i música, on l'èxtasi i el plor de Maria Magdalena s'agermanen, mostrant diferents visions de la santa. De la "Dulcis amica Dei" i la "Venus Pudica", a la Magdalena penitent, a la Magdalena portada al cel pels àngels, una Magdalena en èxtasi que culmina amb la seva elevació. Com diu Tamarit, relacionant música, plor i èxtasi: " Amb la referència a l'emblemàtic *Combattimento*, porta d'entrada en la història de la Música de l'anomenat *stile concitato*, volem només introduir els motius que tancaran l'estudi sobre Maria Magdalena mostrant com l'èxtasi també es pot representar a partir d'elements sonors i rítmics (...). Per palesar, no obstant, com es pot traduir el discurs desenvolupat fins aquí "en música" ens centrarem en primer lloc en un breu passatge de la història de la Resurrecció de Schütz (...). El passatge concret que analitzarem és la recreació del reconeixement, sostingut sobre tan sols dues paraules: "Rabbuni" i "Maria". Aquí, la bellesa mòrbida d'una inspirada cadena d'acords transforma el plor i neguit de la Magdalena en èxtasi", *Op.cit.* pp. 304-305.

<sup>32</sup> D'autor anònim, amb traducció de l'italià de Bernabé Dalmau i Ribalta, Publicat per L'Abadia de Montserrat el 1996.

<sup>33</sup> L'àngel tenia una viola a la mà esquerra i un arc a la mà dreta. La melodia era tan suau que semblava que per la seva intolerable dolçor se separés l'ànima del cos. Aquesta escena amb alguna variació també apareix en les vides de sant Jeroni i de sant Antoni Abat, reflectint que els dimonis toquen música amb trets femenins i els conviden pecar.

<sup>34</sup> La xeremia, instrument aeròfon de fusta, de tub cònic i de doble llengüeta amb un pavelló molt pronunciat, destaca en la música dels ministrils dels segles XIV i XV.



**Theodor Rombouts**

(Amberes, 1597-1637).. Va ser un pintor barroco flamenc especialitzat en pintures de gènere. Els protagonistes de la seva obra més freqüents són músics i jugadors de cartes, a l'estil dels pintors caravaggistes nòrdics que s'havien establert a Roma, dels quals Rombouts en formarà també part.

Figura 11. Theodor Rombouts, *Al·legoria dels cinc sentits*, 1632, Museum voor Schone Kunsten,

En el segle XVIII es contempla el tema dels sentits arrodonit amb les finors del confort naixent en els interiors luxosos i amb les tonalitats suaus i els gestos amanerats del rococó i la seva música galant. Ho podem observar en llenç de Sebastiano Ceccarini, *Al·legoria dels sentits, amb nens de la casa Muti Bussi*.(figura 12).



**Sebastiano Ceccarini** (Fano, 1703-1783)

Va ser un pintor barroco italià, estudiant de Francesco Mancini i mestre del seu nebot, Carlo Magini. Mancini el va dur a Roma.

Les seves pintures sobre temes religiosos i retrats es conserven sobretot en esglésies i en la Pinacoteca Cívica di Fano.

Figura 12. Sebastiano Ceccarini, *Al·legoria dels sentits, amb nens de la casa Muti Bussi*, 1745. Col. particular.

La pintura d'autors del rococó francès com Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) o Jean Antoine Watteau (1684-1721) poden arribar a convertir un fet heroic en ridícul i un fet pecaminós, en divertit. Un exemple el tenim en l'obra de J.A.Watteau, *Mezzetin* (1718-1720), Ens parla d'un trobador amb vanes esperances (figura 14) que resol amb humor la frustració per l'amor no assolit.



**Jean Antoine Watteau** ( Valenciennes, 1684- Nogent-sur-Marne 1721).  
Fill d'un artesà, Jean Antoine Watteau va començar el seu aprenentatge a l'edat d'onze anys amb un pintor decorador. Posteriorment se'n va a París per anar amb els pintors flamencs de Saint Germain des-Prés. Gran dibuixant del segle XVIII, crea el "gènere galant". Wateau troba una gran font d'inspiració en el món de la comèdia italiana. El teatre, la música, la conversació i el mite, són per a ell escenari de l'amor, font d'inspiració.

Figura 13. J.A.Watteau, *Mezzetin* (1718-1720), Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Watteau i molts d'altres autors obriran suaument amb la seva actitud el camí de la crítica social, la ironia i l'humor, que arribarà també a la música, que gaudeix d'un paper destacat en la història de l'art dels segles que segueixen a l'art del rococó i l'estil galant en música.

### 3. 3. El temps

Entre les al·legories en què la música pot exercir un paper essencial hi ha les relacionades amb el pas del temps. El temps ha estat materialitzat de diverses maneres, i entre elles, la música és la que més pròpiament el pot expressar perquè la música és temps, degudament combinat, matemàticament calculat en un espai.

La música, ben acompanyada de la pintura, ha pogut encarnar molt bé l'al·legoria de les edats de l'home. Les tres edats de l'home estan representades en la pintura dels artistes Giorgione, Tiziano i de molts altres pintors dels segles XIX i XX<sup>35</sup>, quedant emmarcades les figures en un paisatge que reflecteix l'harmonia amb la natura. Altres vegades, les estacions de la vida (infància, joventut, maduresa i vellesa) com Vivaldi va saber expressar en els seus quatre concerts, *Les quatre estacions*, apareixen representades en els quadres de forma idèntica que les estacions de l'any<sup>36</sup> encara que en aquest cas en lloc d'instruments apareixen els fruits característics de cada estació de l'any.

<sup>35</sup> Recordem l'obra de Théodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863) o bé d'Edvard Munch (1863-1944).

<sup>36</sup> Cas dels quadres *Les estacions*, de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).



**Nicolas Poussin** (Villers-en-Vexin 1593/94-Roma 1665).

Nascut a França, l'any 1624 arribà a Roma on estudia l'estatuària romana. S'influencià notablement de Rafael i Ticià. El seu art s'endinsa en una estètica clàssica, amb temes mitològics i històrics.

Figura 14. Nicolas Poussin, *La dansa de la vida humana*, 1638, aprox. Wallace Collection, Londres.

En ocasions veiem representats en els quadres del barroc nens amb un timbal<sup>37</sup>. La joventut, lliure encara de majors preocupacions del temps, és presentada pels pintors acompanyant aquesta etapa de la vida amb el so de diversos instruments. La vellesa, record del temps passat i consciència del final imminent de la “dansa de la vida”, és la que reflexiona tristament quan el dia acaba, al so de les notes melancòliques evocades per un instrument. També apareix la dansa<sup>38</sup> com a paradigma del pas del temps, d'un temps circular. Un exemple és l'obra de Nicolas Poussin (figura 15). El temps és representat com un personatge vell, amb barba, amb ales i despullat, marcant el ritme circular de l'existència amb les notes de la lira<sup>39</sup>. Ens recorda que en la dansa de la vida ens espera també la mort. El rellotge de sorra que porta l'infant al costat dret simbolitza el pas del temps, encara queda sorra per continuar la dansa de la vida, en la imatge. Al costat esquerre el nen amb les bombolles, la brevetat de la vida. La vida és com una bombolla, dura poc, es desfà i en resta el record. El quadre ens fa sentir la dansa, en blaus i daurats, la ballarina de blau amb roses al cabell, teles caigudes i vaporoses i sandàlies que recorden el vestuari de l'antiga Grècia i Roma, i ens convida a la dansa, a seguir el moviment circular. D'acord amb R. Cumming (1997), aquest moviment de la dansa que s'inscriu en un triangle on les figures que dansen, al·legories de la riquesa, el

<sup>37</sup> Cas del quadre de Bartholomeus Van der Helst, *Nen amb cullera (Al·legoria de la vida humana)* de 1643, que pertany a una col·lecció particular.

<sup>38</sup> De vegades la dansa es representa amb la figura d'un nen jugant amb bombolles de sabó (figura 15), símbol de la fragilitat de la vida humana i del seu caràcter efímer, o bé amb un rellotge de sorra a la mà, símbol del pas del temps.

<sup>39</sup> En aquesta composició, darrere del nen que fa bombolles de sabó, apareix un pilar bifrontal, que simbolitza el déu Janus, gener, primer mes de l'any, el solstici que significa la mort del sol i el seu naixement en el cicle de l'any. Janus mirava, segons la tradició, cap als dos costats al mateix temps, l'ancià mira cap al passat i el jove mira cap el futur. En el quadre aquest pilar porta flors penjades i semblen fer referència a la lleugeresa del seu ésser, un símbol més del pas del temps. Al cel del quadre apareix Apol·lo en el seu carro i el seu seguici, les Hores, divinitats de les estacions.



plaer, el treball i la pobresa, són observades pel déu de dos fronts, el déu romà Janus. Mentre, el seguici d'Apol·lo amb les seves donzelles, les Hores, segueixen el carro dansant i l'Aurora, germana d'Apol·lo, guia el carro obrint les portes del matí.

El barroc va ser molt procliu a pensar sobre el temps, la lleugeresa de la vida, la seva brevetat, i l'aprofitament lúdic d'aquesta vida tan breu, és el que anomenem *carpe diem*. Així, els temes sobre les edats de l'home se succeeixen. Un altre exemple el tenim en el quadre de Valentí de Boulogne, (figura 16) que als voltants del 1629 pinta *Les quatre edats de l'home* i reflecteix els diferents episodis de la vida: infància, joventut, maduresa i vellesa. Al voltant d'una taula, les quatre figures són la representació al·legòrica del temps de l'home: el nen juga a caçar un ocell en una gàbia, el jove toca un llaüt, reflectint els plaers efímers de l'existència. L'adult viu el seu triomf, amb llorer i cuirassa; té la força i l'enginy per dominar els àmbits del coneixement humà. Finalment l'home vell intenta allunyar amb el vi les possibles penes.



**Valentin de Boulogne**

(Coulommiers, 1591 - Roma, 1632)  
Pintor francès de l'època barroca, seguidor del caravaggisme. A Itàlia va rebre la influència de Michelangelo Merisi da Caravaggio i Bartolomeo Manfredi. Va estudiar amb Simon Vouet. Entrà a formar part d'un grup de pintors nòrdics anomenat «Bentvögel», que tenia per lema: «Per Bacus, el tabac i Venus».

Figura 15. Valentín de Boulogne, *Les quatre edats de l'home*, 1629, aprox. National Gallery, Londres.

En relació estreta amb el pas del temps observem també com els instruments musicals es pintaran disposats al costat d'una fruita a mig podrir, una espelma a mig gastar, una calavera o bé flors. Aquest fet constitueix el tema del *memento mori*, del record de que la mort és propera. És freqüent que en la iconografia de la *vanitas*<sup>40</sup> o natures mortes s'incloguin partitures i instruments musicals. Que els instruments tinguin les seves cordes trencades o les superfícies plenes de pols remarca l'acció inexorable del temps sobre totes les coses.

<sup>40</sup> En el llenguatge de l'art, la paraula *vanitas* fa referència a la caducitat de la naturalesa humana i dels objectes que representen aquesta naturalesa i obra. Aquests objectes conviden a un ús moderat dels béns i plaers terrenals i presenten la gràcia divina, oferta per la revelació cristiana com l'única manera possible d'omplir el desig ineludible de la felicitat.

Nombrosos són els pintors que juntament amb el pas del temps i les natures mortes pinten instruments musicals. Ramón Andrés (2013:296) ens diu que sobre les natures mortes dels artistes Pieter Claesz, Jan Davidsz. De Heem, Willem Claesz Heda, Harmen Steenwijck, Pieter Ring i Maria van Oosterwyck hi ha pintats violins i llaüts ; instruments musicals sobre llibres antics i calaveres, flautes al costat de naips i partitures amb flors, daus , monedes , miralls i veles que s'estan consumint. Tot ens mostra finitud, fosc, pur barroc. Les natures mortes van ser molt sol·licitades pels col·leccionistes holandesos en el segle XVII, igual que els paisatges. A Holanda eren molt apreciats els quadres plens de significats ocults. De vegades en els quadres apareixien també instruments musicals com a símbols de l'amor. A més del violí, la xeremia (antecedent medieval de l'oboè), juntament amb d'altres instruments de vent, representava la masculinitat mentre que el llaüt i la corda simbolitzaven el cos femení.

**Jan Davidsz de Heem (Utrecht, 1606-Anvers 1684).** Va ser considerat un dels més grans pintors del seu temps, un dels més grans pintors de bodegons als Països Baixos. Els seus bodegons, a més de calaveres, com podem observar en les dues pintures, inclouen natures mortes, trossos de fruita, trossos de flors en tota la seva varietat , amb la intenció d'il·lustrar-nos un tema, com pot ser la salvació, la mort...



Figura 16. Jan Davidsz de Heem (1606-84). *Natura morta amb llibres i un violí*. 1628. Mauritshuis. La Haia



Figura 17. *Encara de Vanitas vida amb els llibres, el Globus, un crani, un violí i un ventilador*. Col·lecció privada.

**(Pieter Claesz (Bercchem c. 1597- Haarlem 1660).** Pintor que va viure l'edat d'or holandesa i com podem observar en els dos quadres es va dedicar principalment al gènere de la Natura morta. En aquest cas també els motius que utilitza en els seus quadres de natures mortes són les calaveres, que ens recorden la naturalesa mortal del temps, com també podem observar una bola de vidre, a mode de bombolla, que pot simbolitzar la brevetat de la vida.



Figura 18. Pieter Claesz (cap a 1597-1660)  
*Vanitas amb el violí i la bola de vidre.*  
1628. Oli sobre taula. Nacional Germànic de  
Nuremberg.



Figura 19. *Vanitas encara la vida  
amb l'Espinari* 1628. Rijksmuseum.

L'al·lusió a l'enfonsament en els plaers va anar en augment al llarg del segle XVII i la música va representar, pel seu caràcter efímer, un bon motiu de reflexió, mostrant a través dels instruments i partitures que es presentava com una passió, a més d'efímera, inútil.<sup>41</sup> Amb la idea que res perdura en el temps trobem l'esbarjo dels pintors per exhibir subtilment quins eren els instruments a l'ús, quines formes tenien i de quins materials estaven fets. Una exhibició que possiblement no s'hagués produït sense l'interès i gust dels pintors per la música, que ha estat de vegades símbol de vigor i joventut, motiu de nostàlgia, inspirant-se en la nit, la lluna, l'adéu...<sup>42</sup>

En l'obra de Charles Gleyre, *El vespre o Les il·lusions perdudes*<sup>43</sup> (Figura 20) trobem reflectit el sentiment de pèrdua, "les il·lusions perdudes".

<sup>41</sup> És fàcil veure representacions de dones belles abocades a un mirall amb els peus sobre una calavera en clara abstracció per la proximitat de la caducitat de tot. Observem en moltes obres com un nen fa bombolles de sabó recordant la brevetat de la vida humana.

<sup>42</sup> Beethoven ens recrea aquesta temàtica en la sonata *Clar de lluna*, com reflectirem en el capítol III.

<sup>43</sup> Una jove, a sobre d'un llagut, prem les cordes d'una arpa. La llum del crepuscle inspira la reflexió i el recolliment. A terra, un poeta, vell, mig despullat, semblant al vell de l'obra de Poussin, però havent abandonat la seva lira a terra, contempla les il·lusions perdudes, representades per les joves que s'allunyen tocant i cantant, metàfora del destí humà.



El temps ha estat un dels grans temes objecte d'atenció de l'home al llarg de tota la història de la cultura. Si el temps queda bellament mesurat amb la música, el final dels temps també s'anuncia mitjançant el so de les trompetes.



**Charles Gleyre** (Chevilly, Suïssa, 1806 – París, 1874). Va estudiar a l'escola industrial de Lyon, orfe de pares molt jove, es va educar també amb un oncle seu fins que va anar a París, i d'allí a Itàlia, Grècia, Egipte, Núbia i Síria. A El Cairo va emmalaltir i tornà a Lyon on va tenir un modest estudi particular al carrer de la Universitat. Comença a fer-se popular amb el quadre *L'apocalíptica visió de Sant Joan*, enviat al Saló de París, de 1840, al que segueix el quadre que comentem *El vespre, o Les il·lusions perdudes*, de 1843.

Figura 20. Charles Gleyre, *El vespre o Les il·lusions perdudes*, 1843. Oli sobre llenç. Walters Art Museum (Baltimore). Col·lecció privada

### 3. 4. L'amor

Des de l'eclosió del Renaixement la imatge de l'amor es va anar fent palesa en la pintura, utilitzant el bagatge literari que va proporcionar l'humanisme. Els enunciatos neoplatònics van considerar la sublimació de l'amor com la via per a l'elevació espiritual i la consecució del bé suprem, l'accés al món de les idees. Es van anar succeint representacions en què els joves es comuniquen amb la seva estimada a través de la música, en un escenari idíl·lic: el jardí de l'amor. No és aquest l'únic món en què la música és el vehicle fonamental: apareix també la música representant l'agitació de l'activitat racional i fins i tot com a expressió dels baixos instints de la voluptuositat, com també amb la capacitat de recrear l'harmonia de les esferes, seguint l'esquema dels pitagòrics. La identificació ideal amb l'estimada a través de la música també és un símbol d'aquesta harmonia de l'univers. És evident que la música ha estat la principal i més privilegiada metàfora de l'amor, en les seves més diverses facetes. Amor és el regne de Venus, que governa el regne dels homes. De vegades la deessa Venus és representada dempeus, esplèndida, com veiem en el quadre *El naixement de Venus* de Botticelli o sobre un carro triomfal. La vinguda al món dels mortals inspira el plaer de la música. Amb el temps el tema de la deessa Venus va manifestant un erotisme clar, en una fusió perfecta entre l'harmonia dels sons i el plaer dels sentits, manifestada en l'obra de Tiziano, *Venus recreant-se amb l'amor i la música*, de l'any 1548, aproximadament. Venus apareix recolzada en l'organista, un noi que gira el cap per admirar-la mentre la deessa juga amb Cupido, el seu inseparable company (figura 21).



**Ticià Vecellio (1477-1576).** És un dels més grans retratistes del Renaixement italià, gràcies a la seva habilitat per captar els trets de caràcter dels seus personatges. Un dels majors exponents de l'escola veneciana Pintor versàtil, té la capacitat de fer retrats i paisatges, així com escenes mitològiques i també quadres de tema religiós. El conjunt de la seva obra es caracteritza per l'ús del color viu i lluminós, amb una pinzellada solta i delicades modulacions cromàtiques.

Figura 21. Ticià, *Venus recreant-se amb l'amor i la música*, 1548. Museo del Prado.

La imatge serà pintada novament per Rubens (Siegen, Westfàlia, 28 de juny del 1577 – Anvers, 30 de maig del 1640) que va conèixer de primera mà l'obra de Tiziano quan va estar al servei del duc de Màntua. Al fons, la finestra descobreix un paisatge amb arbres, una font i diverses figures al·legòriques a la relació entre l'amor i la música. Gràcies a una llum càlida que l'envolta, Venus queda ressaltada i retallada sobre un fons neutre. Diversos models van ser requerits a Tiziano per a obsequi i esbarjo dels poderosos d'aquesta època a les seves habitacions privades. De l'èxit d'aquest tema van sorgir diversos exemplars, amb igual tema i detalls diferents, com la Venus i Cupido amb un organista.

Durant tot el Renaixement i el barroc, les arts visuals van reflectir aquest amor ideal a través de la música i es van servir dels instruments, de vent o de corda, com a mitjans més idonis per canalitzar la puresa de l'amor. L'amor, segons els neoplatònics, és l'amor del món, vencedor de la guerra, és el símbol de les empreses més nobles de l'home i ensenya a la seva companya, la música. Es va representar, el tema, com es coneix des d'aquella època, en la pintura i l'escultura, com un àngel jove i innocent, que llença una fletxa: Cupido, qui triomfa sobre l'interès, sobre el món terrenal, i també sobre les aspiracions intel·lectuals del home, del qual, d'altra banda, n'és la seva més gran inspiració.

Quan Caravaggio pinta *l'Amor victoriós* (1601-1602), obra mestra, amb Cupido nu



**Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)**, un dels exponents més destacats de l'escola naturalista, que sorgí com a oposició al manierisme, que dominà el panorama de la segona meitat del segle XVI.

Figura 22. Caravaggio, *Amor victorioso*, 1601-1602, Gemäldegalerie, Berlin.

carregant un arc i unes fletxes<sup>44</sup> (figura 22) encara està concebut com una al·legoria a l'amor, inspirada en uns versos de Virgili, "Omnia vincit amor": tema de profunda arrel neoplatònica i que suposa el triomf de l'amor sobre totes les disciplines artístiques<sup>45</sup>.

A Cupido, deixant a banda la interpretació de Caravaggio, de vegades se'l representa cec, de vegades, amb una túnica que s'emporta el vent, expressió d'una força sobrehumana. El fet que la música està present on hi ha l'amor, que el precedeix i l'inspira, el trobem en múltiples obres del barroc holandès, com per exemple en el quadre de Vermeer *La lliçó de música*, de 1660. (figura 23)<sup>46</sup>



**Johannes Vermeer van Delft** (1632-1675), s'especialitzà en interiors domèstics, retrats i vistes urbanes. Va ser, al costat de Frans Hals i Rembrandt, el pintor holandès més destacat. La seva obra poseeix un caràcter excepcional en la història de l'art. L'artista destaca per tenir un perfecte domini de la perspectiva i una refinada tècnica, aconseguint fer brillar la superfície dels objectes. A finals del segle XIX va ser revaloritzat.

Figura 23. Johannes Vermeer, *La lliçó de música*, 1662, aprox. Col·leccions reials. Buckingham Palace, Londres.

<sup>44</sup> Mentre trepitja els símbols de les arts, les ciències i el govern: una esquadra, un compàs i un globus estel·lar, una corona, un ceptre, una armadura, etc.

<sup>45</sup> El tractament de l'amor, un adolescent descarat i provocador, ja anuncia un canvi: el fet de ser tractat l'amor com l'essència de la idea. Esdevindrà el petit geni desvergonyat, en postura gairebé procaç i amb un riure obert al rostre, que convidi a gaudir lliurement de l'amor.

<sup>46</sup> En una habitació suaument il·luminada per la llum del dia, una dona d'esquena toca una espineta mentre a terra reposa una viola de gamba, amb una forta càrrega emotiva i amorosa. En la tapa de l'instrument es llegeix: "la música és companya de l'alegria i medicina per als dolors". En aquest quadre, d'acord amb R. Andrés (2013), l'actitud del professor de música denota una especial atenció pròpia de la supervisió de l'expressió de la interpretació, gests que van més enllà dels consells que es poden donar a una principiant.

En l'art del rococó i l'estil galant en música, en deixa estampes com la de l'enamorat que toca la guitarra del romanticisme per a la seva estimada, manifestant el seu amor, com reflecteix el títol del quadre de Watteau, *L'escala de l'amor*.



Figura 24  
J.A. Watteau. *L'escala de l'amor*. 1716-1717,  
National Gallery, Londres.

Avançant en el temps, si la música és present on habita l'amor i aquest hi és on s'agiten les fortes passions de l'ànima, aquest conjunt té un nom: el moviment romàntic. Sota el nom de romanticisme s'amaga un crit de llibertat. Les joves generacions, a la caiguda de Napoleó, es van llençar pel camí dels principis revolucionaris que suposaven un rebuig cap a fórmules acadèmiques. El romanticisme, primera gran avantguarda de la història contemporània d'Occident, es va llençar a la recerca d'un sentiment totalitzador, còsmic, que identifiqués els sentiments de l'individu amb els de la naturalesa. Per mitjà de l'art l'home expressa la seva subjectivitat, per mitjà de la pintura l'home pot recrear i veure l'abisme que el destrossa i al mateix temps el fa feliç.<sup>47</sup> Igualment en paral·lel succeeix amb la música d'aquesta època romàntica. El romanticisme va tenir una perllongada vida en la música, va sobreviure al moviment de les altres arts plàstiques i va donar obra musical a molts moviments artístics del segle XIX. Encara, diríem, el moviment romàntic en la seva millor expressió mai no es va esgotar i resta encara entre nosaltres inspirant grans obres de la cultura universal des de la seva aparició fins als nostres dies. No ha

---

47. Recordem en aquesta subjectivitat l'obra de Joseph Mallord William Turner (1775-1851) *Tempesta al mar*, o l'obra de Caspar David Friedrich (1774-1840) *El viatger davant un mar de núvols*, que medita mentre contempla les forces incontrolables de la naturalesa i les vibracions íntimes que podem trobar expressades en el *lied* o en el concert romàntic.

deixat d'existir perquè afortunadament, és l'expressió de l'afirmació de la subjectivitat humana i de la llibertat.

Al llarg dels següents capítols exposarem la presència de la música en la pintura i la pintura en la música tenint com a punt clau el moviment romàntic i tot el seu esperit, que encara ens envolta. Richard Wagner és un exponent de l'òpera romàntica alemanya. Pintors de temàtica romàntica, com ara Henri Fantin-Latour (1836-1904) van saber recollir en els seus quadres l'essència d'aquesta inspiració musical wagneriana, recreant aquesta època. Fantin-Latour va pintar l'any 1864 una imatge que recorda l'èxtasi musical de l'òpera wagneriana *Tannhäuser*, representada a París l'any 1861. En aquesta obra de Fantin-Latour, figura 25, Venus descansa en braços de l'amant, que sosté una arpa mentre sona la música de vent i percussió en mans de les nimfes dansaires, esperits que la gràcia i la fecunditat feien que brollessin com a forces misterioses de la natura. La boira envolta l'espai oníric com a complement del somni romàntic.



**Henri Fantin-Latour** (1836-1904).

Es va formar amb el seu pare, el pintor Jean-Theodore Fantin-Latour. Va ser amic de Manet, encara que es va mantenir al marge de l'impressionisme, practicant una espècie de realisme líric. Va treballar en el taller de Courbet. Es va dedicar al retrat femení, les natures mortes, els temes musicals, i sobretot, als retrats col·lectius. Va dedicar moltes de les seves composicions al·legòriques a Wagner, especialment litografies.

Figura 25. Henri Fantin-Latour,  
*Tannhäuser en el Venusberg*. 1866.  
Museu d'Art de Cleveland (Ohio).

### 3. 5. La mort

Les arts plàstiques es van fer ressò de la crisi del segle XIV, moment en què la pesta negra de l'any 1348 i successius es va endur gran part de la població europea i asiàtica. Es van desenvolupar una prolífica producció en gravats i miniatures fins a arribar als murs de claustres i parets de les esglésies. Les guerres i fams que van seguir a la pesta negra van ajudar que la humanitat se sentís dominada pel regne de la mort. La mort ja havia estat present en la música medieval, un exemple el tenim en el *Requiem*, missa de Difunts, amb tots els seus textos de les respectives parts en llatí, els quals provenen de textos bíblics i amb les melodies de l'edat mitjana. La dansa de la mort va esdevenir igualment un motiu popular en els quadres, tant per als rics, als quals recordava la imminència de la mort, com per als pobres, que els servia de consol i resignació. Es feia èmfasi, a l'igual que ens recorda Jorge Manrique en les seves *Coplas a la muerte de su*



*padre*, que morir és un destí que ens iguala a tots i amb tots fa justícia. La música que acompanyava aquestes danses de la mort acostumava a anar a càrrec d'instruments de vent i percussió, que amb el seu ritme i estridència recordaven que la mort sempre acaba arribant i anunciaven l'imminent judici final. El tema va continuar durant el Renaixement per ser accentuat i potenciat en el barroc, sobretot dels països del sud d'Europa.

El segle XIX tornarà a jugar amb la proximitat de la mort, un tema recurrent del romanticisme pictòric que també es reflecteix en el romanticisme musical a través dels temes de les composicions. Per exemple, en el cas de Franz Peter Schubert (1797-1828) dos dels seus *lieder*: *Erkönig* (1815) *El rei dels elfs*, i *La mort i la donzella* (1817) reflecteixen la mort. En el cas de H. Berlioz tenim el seu poema simfònic *Simfonia fantàstica* (1830), o bé la seva *Simfonia fúnebre i triomfal* (1840) on apareixen motius que evoquen la mort.



**Arnold Böcklin** (1827-1909). Pintor suís enquadrat en el romanticisme tardà marcadament simbolista. Inlluït pel romanticisme, dins l'estètica pròpia del modernisme, a les seves obres hi apareixen amb freqüència figures fantàstiques, mitològiques, acompanyades de construccions inspirades en l'arquitectura clàssica, revelant sovint una obsessió per la mort. És conegut per les seves cinc versions de *L'illa dels morts*.

Figura 26. Arnold Böcklin. *Autoretrat amb la mort*. 1872, Gemäldegalerie, Berlín.

Un exemple d'una una interpretació original de la iconografia de la dansa de la mort, seguint el cànon germànic del romanticisme, el tenim reflectit en el quadre *Autoretrat amb la mort*, d'Arnold Böcklin. Ausoni (2006: 63) i d'altres estudiosos, com ara la historiadora de l'art i gestora cultural Marga Fernández -Villaverde (León 1972), assenyalen el fet que la compositora i pintora Alma Mahler<sup>48</sup> deia que el pintor del quadre (figura 26), Arnold Böcklin, es va inspirar en *l'Scherzo de la simfonia núm. 4* del seu primer marit, Gustav Mahler (Kaliště, República Txeca 1860 – Viena 1911).

<sup>48</sup> Alma Mahler (Viena 1878- Nova York 1964) va estudiar composició i destacà per les seves primeres cançons per a veu i piano. Va compondre 16 *lieder*, obres instrumentals, i va iniciar la composició d'una òpera. També va ser pintora. Es va casar diverses vegades; del matrimoni amb el compositor i director de l'òpera de Viena, Gustav Mahler (1860-1911) en pren el cognom.

#### 4. ÍNDEX D'INSTRUMENTS EN LES IMATGES SELECCIONADES

Instrument	Figura	Instrument	Figura	Instrument	Figura
Arpa	4, 5, 20, 25	Guitarra	13, 24	Trombó de vares	7
Bombarda	11	Llaüt	6, 7, 8, 9, 15,19	Trompeta	7
Campana	7	Lira	1, 14	Viola	6, 23
Cítara	3	Lira da braccio	7	Viola da braccio	6,7
Clavicèmbal	12	Oboè	7	Viola (rebec)	7
Corn de caça	7	Orgue	2, 21	Violí	2,16,17 18,19, 22, 26
Corneta	10	Orgue portatiu	4, 5	Xeremia	4
Espineta	23	Saltiri	4		
Flauta de bec	1, 4, 5, 18	Timbal	7		
Flauta (Galoubet)	4	Tiorba	2, 11, 22		

## 5. PROPOSTA D'OBRES MUSICALS PER TREBALLAR A L'EDUCACIÓ SECUNDÀRIA A PARTIR DE LES IMATGES SELECCIONADES

Figura	Obra musical
1. G. Moreau, <i>Orfeu</i> .	C.W. Gluck(1714-1787) <i>Orfeu</i> , ària lament d'Orfeu, <i>Che faro senza Euridice?</i>
2. L. De la Hyre, <i>Al·legoria de la música</i> .	Robert de Visée (1660-1732): <i>Les Bergeries de Mr. Couperin</i> .
3. P. Benvenuti. <i>Apol·lo Pitio</i> .	Compositor atenenc (138 aC): <i>Primer himne dèlfic a Apol·lo</i>
4. R. Testard, <i>Al·legoria de la música</i>	Anònim segle XIV: <i>Ave Maris Stella</i> .
5. G. Reisch, <i>Tipus musices</i>	Michael Praetorius (1571-1621): <i>Dances from Terpsichore</i> .
6. N. Regnier, <i>La divina inspiració</i> .	J. S. Bach (1685-1750): <i>Preludi per a llaut en re m BWV 1008</i> .
7. J. Brueghel de Velours, <i>Els cinc sentits</i>	A. Vivaldi (1678-1741): <i>Les quatre estacions</i> ,. Concert d'estiu, 2n moviment. <i>Allegro</i> .
8. H. Ter Bruggen, <i>Llaütista i noia amb got</i> .	Anònim. Tourdion: <i>Quand je bois du vin claret</i> .
9. H. Ter Bruggen, <i>El dúo</i> .	G. Caccini (1551-1618): <i>Amarilli mia bella</i> .
10. J. M. Mitelli, <i>La maschera</i>	J. Dowland (1563-1626): <i>Come again</i>
11. Th. Rombouts, <i>Al·legoria dels cinc sentits</i> .	J. del Encina 1468-1529): <i>Hoy comamos y bebamos</i> .
12. Ceccarini, <i>Al·legoria dels sentits amb nens</i> .	F. Couperin (1668-1733): <i>Preludi núm. 5 en la M (l'Art de tocar el clavecí)</i> .
13. J.A. Watteau, <i>Mezzetin</i>	G. Sanz (1640-1710): <i>Preludi per la creu</i> .
14. N. Poussin, <i>La dansa de la vida humana</i> .	G. Maineiro (1540-1582): <i>Schiarazula Marazula</i> .
15. V. De Boulogne, <i>Les quatre edats de l'home</i>	J. Dowland: <i>Lachrimae Pavan</i> .
16. J.D. de Heem, <i>Natura morta amb llibres i un violí</i> .	C. Monteverdi (1567-1643), de l'òpera <i>Orfeu</i> , l'ària <i>Tu se'morta</i> .



<b>Figura</b>	<b>Obra musical</b>
17. J.D. de Heem, <i>Encara de vanitas vida amb els llibres, el globus un crani, un violí i un ventilador.</i>	C. Monteverdi, de l'òpera <i>L'Arianna</i> , l'ària <i>Lament d'Arianna</i> , o <i>Lasciatemi morire</i> .
18. P. Claesz, <i>Vanitas amb violí i la bola de vidre.</i>	F. Schubert (1797-1828): <i>Quartet de corda núm. 14 en re m.</i>
19. P. Claesz, <i>Vanitas amb l'espinari.</i>	H. Purcell (1659-1695) : <i>Dido i Enees</i> , Recitatiu: <i>Thy hand, Belinda</i> , ària: <i>When I am laid in earth.</i>
20. Ch. Gleyre, <i>Vanitas</i>	F. Schubert (1797-1828): <i>Schwanengesang</i> , núm 12, <i>Am Meer.</i>
21. Ticià, <i>Venus recreant-se amb l'amor i la música.</i>	A. de Cabezón (1510-1566): <i>Diferencias sobre el canto del caballero.</i>
22. Caravaggio, <i>Amor victorioso.</i>	G. Gastoldi (1550-1622): <i>Amor vittorioso.</i>
23. J. Vermeer, <i>La lliçó de música</i>	G. Frescobaldi (1583-1643): <i>Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol.</i>
24. J.A. Watteau, <i>L'escala de l'amor</i>	F. Sor (1778-1839): <i>Estudi en si menor.</i>
25. H. Fantin-Latour, <i>Tannhäuser en el Venusberg.</i>	R. Wagner (1813-1883): <i>Tannhäuser (Venusberg Musik).</i>
26. A. Böcklin, <i>Autoretrat amb la mort.</i>	G. Mahler (1860-1911): <i>Simfonia núm 4 (3r Mov.).</i>

### **III. LA MÚSICA EN LA PINTURA: DEL CLASSICISME MUSICAL A L'IMPRESSIONISME**

En el present capítol, aprofundim en la relació entre les arts plàstiques i la música. La pintura és present en la música dels segles XVIII i XIX. En el capítol IV, “De l'impressionisme musical a les primeres avantguardes històriques”, destaquem la influència mútua entre la pintura i la música des de finals del segle XIX fins el començament del segle XX. En el capítol V exposarem una experiència pedagògica sobre la importància de la música en la pintura partint del classicisme musical fins a arribar a les avantguardes històriques. La pintura, en aquests moments, s'impregna de referències literàries i musicals. El quadre sona perquè el pintor té una intenció o motiu musical a transmetre, el compositor sap copsar la pintura més enllà de pinzellades, textures i colors. No som nosaltres qui ho diem, és la història que ha anat configurant diferents llenguatges artístics; tant la música com la pintura ens ajuden a recrear a partir de l'espai i el temps diferents estils impregnats d'estructures formals que tot seguit veurem.

#### **1. EL CLASSICISME MUSICAL I EL NEOCLASSICISME PICTÒRIC**

El pas del barroc al classicisme musical es produeix en l'època de la Il·lustració. El teòric que va donar nom als moviments artístics va ser Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) el qual va plantejar un retorn a l'antiguitat clàssica. El terme “música clàssica” generalment està referit a la música del període que comprèn des de 1770 a 1810, període que coincideix amb la Il·lustració europea, en concret, amb el període neoclàssic en escultura i pintura.<sup>1</sup> La música no posa la seva mirada en els clàssics, ni Grècia ni Roma estan presents directament en l'estètica musical del segle XVIII, no hi ha models de referència on girar els ulls. La música evoluciona linealment. En el segle XX parlarem

---

<sup>1</sup> S'utilitza el concepte de música neoclàssica per designar aquells compositors, com P. Hindemith (1895-1963) o I. Stravinski (1882-1971) que després de la Segona Guerra Mundial van compondre amb els ulls posats en els cànons del classicisme i també seguint l'harmonia de J.S. Bach (1685-1750).

de neoclassicisme com a fruit d'aquesta evolució musical, de la música que segueix l'objectivitat i la concisió, el retorn a les formes musicals del classicisme i l'admiració per Johann Sebastian Bach amb la seva nova harmonia.

El neoclassicisme no va ser només un estil sinó tota una poètica; imposava una certa actitud davant l'art, fins i tot moral i permetia certa llibertat d'interpretació. La nomenclatura de "classicisme" no és l'única que s'aplica al període que aquí tractem. Altres denominacions són la de rococó, emprada per a la música clàssica en els seus inicis que es va començar a gestar a partir del 1720. Un altre terme va ser el de música galant, significant un estil més lliure i no tan erudit com el que representava la música contrapuntística i l'*Empfindsamer Stil*, *Empfindsamkeit* o sentimentalisme, apostant per la manifestació dels sentiments de manera subjectiva (M. Polo, 2014: 82-83).

El període que comprèn des de 1750 a 1850 ha quedat dividit tradicionalment en una primera fase preromàntica, amb la poètica anglesa del sublim i de l'horror i, paral·lelament, amb la poètica alemanya del *Sturm und Drang*, en una fase neoclàssica que coincideix en línies generals amb la Revolució Francesa i amb l'imperi napoleònic, i en una reacció romàntica que coincideix amb el rebuig burgès a les restauracions monàrquiques amb els moviments per a les independències nacionals i amb les primeres reivindicacions obreres que es produeixen entre 1820 i 1850.

Segons avança el segle XVIII la música evoluciona entrant en un període de transició en el qual va fer la seva aparició l'anomenat estil galant, exponent d'una nova sensibilitat musical que es va estendre per tot Europa com una expressió paral·lela a l'art rococó, amb un caràcter melòdic, estructura lleugera i música ornamental que dona pas a la sonata i a la simfonia del classicisme musical.

L'estil clàssic en la música està caracteritzat per l'harmonia, l'equilibri i la mesura, Influenciats per les arts plàstiques<sup>2</sup>. Un exemple molt significatiu es veu en la composició

---

<sup>2</sup> Característiques destacades de la música del classicisme són:

- Reducció de l'artifici barroc, austeritat d'emocions, mestratge tècnic .
- Recerca d'una música delicada, molt brillant, alegre i plàstica.
- Gran importància de la melodia, que es converteix en l'element bàsic de la composició, fins a arribar a ser l'ànima de la música clàssica. Es va tenir present per a la construcció de les melodies la música popular i la música *folk*, del poble.
- Les melodies es construeixen de tal manera que reflecteixen una perfecció, amb frases de vuit compassos (dividits en dos períodes de quatre i quatre) de setze (vuit més vuit) o de sis (tres més tres). Es creen unes melodies molt regulars.
- Es perd el ritme mecànic del barroc a favor de ritmes més naturals i variats provenint moltes vegades de la melodia.

del quadre *El jurament dels Horacis*<sup>3</sup> on aquests valors d'equilibri i mesura hi són presents. A aquests valors, no obstant, s'afegeixen altres propis de la modernitat de l'època. El retrat significa la potenciació de la individualitat i la sociabilitat de la persona i les escenes parlen, a través de l'evocació d'allò antic, d'història, de drets civils, exponent de la nova sensibilitat de l'home romàntic.

Hugh Honour (1981:257-58) ens parla de la importància del retrat en el romanticisme. Els pintors en la major part dels seus autoretrats reflecteixen un tarannà introspectiu suau, amb ulls somiadors i malenconia a la comissura dels llavis. Es presenten en una postura relaxada, amb cabells lleugerament despentinats, camises de coll obert, corbata sense acabar de fer, vestint roba de qualitat no ostentosa.<sup>4</sup> Els músics i escriptors són també retratats de la mateixa manera, allunyats del món, immersos en les seves tasques per sobre de tota distinció convencional, com diu Honour, sense tenir ambició per una popularitat vulgar, donat que com proclamen Wackenroder i Tieck, l'art és un llenguatge diví que solament uns pocs poden entendre (Honour 1981: 263).

Tres són els autors destacats del classicisme musical, dels quals en tenim quadres amb els seus retrats i al·lusions pictòriques a les seves obres. Ens referim a Franz Joseph Haydn (1732-1809), que se'l considera el pare de la simfonia<sup>5</sup>, a Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) i a Ludwig van Beethoven (1770-1827)<sup>6</sup>. Tots ells conreen les formes musicals més destacades del classicisme musical, com ara la sonata i la simfonia. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), gran geni del classicisme i de tots els temps,

---

f. Es busquen tonalitats fàcils i simples, amb preferència pels tons majors sobre els menors. Les tonalitats menors s'utilitzen quan la música vol arribar a altes esferes de l'expressió. Aquesta és una de les raons per les quals la música clàssica se'ns mostra alegre, brillant i d'estructura clara.

g. El classicisme musical s'expressa sobretot a través de les formes sonata i simfonia i també amb altres formes de caràcter popular com la serenata, la cassació i el divertimento<sup>2</sup>.

h. La música clàssica tindrà com a ideal cercar la bellesa, sense tenir cap finalitat fora de si mateixa, un art que per si mateix es sosté, sense propòsits concrets: una música "pura".

i. La norma del classicisme musical és construir una música el més simple possible i per això simbolitza l'home com a ésser harmònic i sense problemes.

j. El classicisme, ajudat dels ideals de la Revolució francesa, va a aconseguir estendre la música a la major quantitat possible de públic, es començarà a valorar en la música per Europa. Durant el classicisme va tenir gran importància la música de cambra, com veiem reflectida en els quadres de l'època.

<sup>3</sup> Obra realitzada per Jacques Louis David (1748-1825), inspirada en la Roma de la República. Veure obra en el *PowerPoint* del capítol V del present treball, comentada en relació amb la *Simfonia núm. 40* de W. A. Mozart.

<sup>4</sup> Vegeu en *Pwpt* capítol V retrats de L. v. Beethoven i F. Schubert.

<sup>5</sup> És el compositor oficial del comte Morzín i sobretot del príncep Esterházy. La seva obra té un caràcter i gust clarament aristocràtic, tot i inspirar-se en melodies populars.

<sup>6</sup> Beethoven a través de la seva obra ens condueix a un nou moviment artístic: el romanticisme musical, essent el pont d'enllaç pel seu total esperit romàntic amb la nova estètica del s. XIX.

també va copsar l'interès dels artistes de la seva època i va ser retratat, tant en els escenaris com en els salons aristocràtics en diversos moments de la seva curta vida, sol i en família, pintat i caricaturitzat des de petit, com a nen prodigi. Les seves obres, catalogades per Ludwig von Köchel, superen el nombre de vuit-centes<sup>7</sup>. Entre elles podem distingir la música instrumental i la música vocal. Mozart va compondre 41 simfonies<sup>8</sup>. Destaca d'aquesta forma musical el primer moviment, anomenat forma sonata. La forma sonata, primer moviment d'una sonata o simfonia,<sup>9</sup> havia sorgit en el barroc; en el classicisme canvia i té una estructura definida en quatre moviments<sup>10</sup>. Si relacionem el primer moviment de la *Simfonia núm. 40* de Mozart amb la pintura de Jean-Antoine Watteau (1684-1721) *Pelegrinatge a l' illa de Citera*, que va trencar amb tots els cànons de l'època, veurem com, en el quadre, se'ns presenten tres moments, igual que en el primer moviment de la simfonia.



Figura 1. Jean- Antoine Watteau (1684-1721). *Pelegrinatge a l' illa de Citera*. Oli sobre llenç. Palau de Charlottenburg. Berlín

<sup>7</sup> El catàleg Köchel (Köchel Verzeichnis, en alemany) ,creat per Ludwig von Köchel el 1862, numera les obres musicals compostes per Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Cadascuna de les obres de Mozart està designada per un nombre precedit de l'abreviatura K. o KV. L'ordre cronològic que Köchel va pretendre donar al catàleg és realment vàlid per a la majoria de les obres. No obstant això, en la primera edició del catàleg apareixen algunes obres d'altres autors atribuïdes erròniament a Mozart, i omet altres autèntiques que encara no havien estat descobertes. El catàleg va tenir diverses revisions; en particular la 3a edició, de 1936, duta a terme per Alfred Einstein, va reubicar una gran quantitat d'obres en el lloc que es va estimar correcte, amb l'expedient d'afegir una lletra al nombre original, per no alterar el nombre propi de Köchel.

<sup>8</sup> Són rellevants les seves simfonies, quartets i concerts per a diversos instruments com el violí, el piano, el clarinet i altres. En totes aquestes formes la seva principal virtut és la perfecció. Dins de les seves 41 simfonies, destaquen la núm. 39 i la 40 en sol menor, K.550 i la 41 o *Júpiter*.

<sup>9</sup> La simfonia té el seu origen en l'obertura operística, que tenia tres moviments i va aparèixer al final del període barroc, encara que no s'arriba a constituir perfectament fins el classicisme a través de les escoles de Viena i Mannheim, que esdevindran centres bàsics de l'activitat simfònica des de 1750 en endavant. Destaquen compositors com Giovanni Sammartini (1700-1775) i Johann Christian Bach ( 1735-1782).

<sup>10</sup> Com s'exposa en el *PowerPoint* annex a la tesi, comentant el primer moviment de la *Simfonia núm.40 en sol menor* de W.A. Mozart, penúltima simfonia que Mozart va compondre l'any 1788, considerada la gran simfonia en sol menor. El primer moviment d'una sonata o d'una simfonia rep el nom de "forma sonata" i es presenta en tres seccions: exposició, desenvolupament i reexposició.

Seguint les línies corbes del quadre, que llegim de dreta a esquerra començant per l'escultura de la dreta, que representa Venus amb el seu fill Cupido, cap a la popa del vaixell, observem com a través de la diagonal se'ns va conduint a una escena en moviment seguint una línia que puja i baixa com si fos una frase musical.

Tota la part de la dreta del quadre mostra energia: un home que recull flors per a la seva estimada, objectes col·locats al peu de l'estàtua, representant la guerra i les arts del saber. Observem armes, armadures, una lira i llibres. El cel i l'arbre amb la seva frondositat donen força a l'escena. El desenvolupament del quadre és com el desenvolupament de la forma sonata de Mozart, una escena en moviment on es trenca el ritme en el punt més àlgid, quan observem l'home que sosté un bàcul. Anem a la reexposició del quadre, quan es tornen a presentar uns amoretos cupidos que empenyen tot el seguici cap al vaixell de l'amor. Trobem la pau i l'harmonia, el vaixell espera els enamorats. A l'igual que la forma sonata, reapareixen els dos temes A i B amb una mateixa tonalitat, la del tema A. En el quadre no s'observa clarament una lluita o escena dramàtica, de tota manera podem observar com aquests tres moviments tenen una textura i color comparable al primer moviment de la simfonia de Mozart esmentada. A Mozart li agradaven les modulacions del fraseig, destacava la corda en les seves obres orquestrals.<sup>11</sup>



Figura 2. Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850) *Don Joan i l'estàtua del Comanador*. Oli sobre llenç.

Les obres de Mozart, a més del rigor del simfonisme germànic, combinen la inspiració melòdica italiana amb l'elegància francesa

---

<sup>11</sup> Al llarg de tota l'obra, la secció de corda, especialment els violins primers, tindran un paper predominant. En moltes ocasions porten la melodia i presentaran les diferents cèl·lules; d'altra banda, els violins segons i les violes presentaran també el material melòdic i jugaran amb la melodia, en moltes ocasions interpretaran de fons un acompanyament (en baix Alberti o en baix harmònic) La flauta travessera també jugarà amb el motiu dels violins, donant un fraseig a l'obra i en diferents ocasions, igual que la corda, portarà la melodia. Cal destacar la intenció de l'autor, que la corda tingui una superioritat davant la plantilla orquestral. Trobarem també que el vent metall i el vent fusta tindran intervals de silenci mentre que la corda no deixarà de tocar pràcticament en tot el primer moviment.

(Grau 1991:110), amb frases clares i senzilles, com el món mitològic que ens fa arribar aquest quadre, ple de fantasia. És un exponent d'una "fête galante", de les distingides festes a l'aire lliure que van ser molt populars en la societat cortesana del segle XVIII.

Tot i que Watteau, gran admirador de Peter Paul Rubens (1577-1640), va néixer trenta cinc anys abans que Mozart veiem com és comparable l'obra d'ambdós artistes.

Mozart és també el gran compositor de l'òpera del segle XVIII<sup>12</sup>. El quadre de Fragonard representa una escena del segon acte de l'òpera *Don Giovanni* (estrenada a Praga el 29 d'octubre de 1787) en la qual l'estàtua del Comanador diu al protagonista, "Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti".

De la seva obra vocal religiosa destaca *la missa de la Coronació* i *Requiem*, una Missa de difunts, de la qual els pintors William James Grant i Thomas W. Schields (1849-1923) en donen la seva visió.

Si volem aprofundir en la música de cambra del classicisme, veurem com està ben representada en pintures que ens ajuden a conèixer aspectes, com ara les formes musicals més destacades, els seus intèrprets, la importància del concert en família i altres



Figura 3. W.James Grant (1829-1866)  
Mozart component el seu *Requiem*. 1854

aspectes de la vida quotidiana. En aquests quadres podem observar la importància que tenia la música en el segle XVIII per a moltes famílies d'alta societat, amb predomini dels instruments de corda.

Com veiem a les figures núm. 4 a 7 que segueixen, els músics del classicisme donen molta importància al violí i a instruments de teclat, com ara el clavicèmbal, al mateix temps també, com apunta Roger Alier i d'altres (1991: 72), ells mateixos van descobrir o van aprofundir també en les possibilitats expressives d'instruments, com ara el violoncel,

<sup>12</sup> La virtut de Mozart consisteix a unir en les seves obres el millor del corrent operístic de totes les escoles europees, per crear un nou estil que és el seu. Conrea els diversos tipus d'òpera, com el Singspiel alemany en obres com *El rapte del serrallo* o *La flauta màgica*; l'òpera veneciana de caràcter còmic, en *Les noces de Fígaro*. L'òpera en la qual aconsegueix una summa perfecció és *Don Giovanni*, portant l'estil dramàtic i el tractament de l'orquestra al cim, raó per la qual la seva influència en l'evolució de l'estil operístic serà decisiva.



l'arpa, el clarinet i la trompa. Els músics del classicisme van contribuir decisivament al progrés de la magnitud dels conjunts orquestrals.



Figura 4. Louis Carrogis (1717-1806). *Monsieur Piton and Daughter*, French, 1760



Figura 5. Louis Carrogis (Louis de Carmontelle), *Mesdemoiselles Royer, filles du musicien de Zaide* 1760



Figura 6. Jean- Marc Nattier. *El pintor i la seva família*, 1730-1762. Musée national du Château de Trianon, Versailles.



Figura 7. Johan Zoffany (1773-1810). *La família Gore amb George, tercer comte Cowper*. 1775, oli sobre llenç, Royal Academy of Art.

Segons Ausoni (2006:37) el clavicèmbal francès de dos teclats de la figura núm.6 pertanyia a l'esposa del pintor i havia sigut construït, probablement a finals del segle XVII, pel conegut fabricant d'instruments Nicolas Dumont.



Destaquem la importància del retrat en família. En aquest cas el pintor es retrata amb la seva esposa Marie-Madeleine de la Roche i els seus quatre fills.<sup>13</sup>

El minuet, dansa d'origen francès que formà part de la suite del segle XVI i que en el segle XVIII acostumà a formar part del tercer moviment de les sonates i també el podem trobar en simfonies<sup>14</sup> i quartets, es veu representat molt freqüentment en quadres de l'època, com podem observar. L'evolució d'aquestes formes musicals no es pot entendre sense l'exploració de nous valors tímbrics de conjunts orquestrals.



Figura 8. G. B. Tiepolo (1754-1755) d'estil rococó, ens mostra *El Minuet* en aquest quadre, Escena de Carnaval. Louvre.



Figura 9. G. B. Tiepolo, 1756, *El Minuet*. M. del Louvre, París.

Tiepolo ens mostra (figura 9) una actriu ballant amb un home jove que portava el vestit tradicional del caràcter Mezzetino de la *Commedia dell'Arte*.

Apareix un fenomen important en els salons burgesos de l'època quan es tocaven preferentment sonates, per a clavicèmbal sol, o bé per a instrument solista i clavicèmbal; també van ser molt apreciades les composicions de caire intimista, com ara les de trio i quartet (figures 5 i 10).

<sup>13</sup> Seguint Ausoni (2006:37 ) el quadre va ser començat pel pintor l'any 1730 i el mateix Nattier el va acabar trenta-dos anys després per poder-se consolar dels moments de felicitat viscuts en família que es van interrompre inesperadament per la mort de la seva dona i un dels seus fills, ofegat en el Tíber.

<sup>14</sup> La simfonia, a l'igual que la sonata, adopta en el classicisme l'ús de quatre temps segons aquest esquema: 1) Allegro, 2) Adagio. 3) Minuet (o Scherzo); 4) Allegro Finale (de vegades en la forma Rondó). La Forma musical sonata i la forma musical simfonia es diferencien perquè la primera és composta per a un instrument solista o conjunt instrumental de cambra mentre que la Simfonia sempre és escrita per a una orquestra.

Com apunten Alier i d'altres (1991), es va descobrir que la música podia ser, abans que res, un llenguatge dels sentiments, un joc de formes que no tenia per què expressar necessàriament continguts heroics de cap mena, i molt menys, metafísics, per comparació a la música del barroc.



Figura 10. *El quartet de corda.*



Figura 11. F. J. Haydn (1732-1809)  
Col. Particular. Compositor de 104 simfonies. Fundà el quartet per a corda. Generalment el quartet de corda estava format per dos violins, una viola i un violoncel



Figura 12. Johann Zoffany,  
*La família Sharp en el Tàmesi,*  
National Portrait Gallery, Londres.

A la figura 12 veiem de la família Sharp, a la dreta del quadre, una dama, Judith Sharp, tocant un llaüt tiorbat. En el segle XVIII trobem molts quadres on apareixen tiorbistes, tot i que des del seu origen en el segle XVI i durant tot el segle XVII fou un instrument aristocràtic que van tenir present en les seves obres poetes culterans com ara Luis de Góngora (1561-1627). A finals del segle XVIII desaparegué com a instrument de concert,

deixà pas a la guitarra<sup>15</sup>. En el centre del quadre ens diu Ausoni (2006:186-187) que la dama que toca l'espina és Elizabeth Prose: al seu costat podem observar el seu germà, Granville Sharp, que duu dos oboès a la mà dreta, i al cantó esquerre del quadre veiem James Sharp, que té a les seves mans un serpentó, i al seu costat un violí i un violoncel.

Quan acaba el classicisme musical? León Plantiga (1992) diu que és probablement un error pensar en un període clàssic que es desenvolupa a finals del segle XVIII, seguit d'un període romàntic i oposat a aquell<sup>16</sup>. Pensa que els estils musicals del romanticisme procedeixen d'aquells que es desenvolupen en el classicisme. No existeix un lloc ni un moment precís en el qual un acaba i comença l'altre; així doncs, no hi ha un punt concret a partir del qual poder iniciar l'estudi de la música romàntica, diu Plantiga. El valor propi de l'home, diu Schlegel (1772-1829), rau en la seva pròpia originalitat. Hi ha pocs espais comuns entre tots els representants del Romanticisme a excepció de la seva recerca d'aquest espai de llibertat, la seva recerca infinita, la seva manera d'enfrontar-se als contraris, siguin quins siguin<sup>17</sup>.

Antoni Marí (1979:38) afirma que cap dels camins que ens porten al Romanticisme pot oferir-nos-en una noció unívoca però qualsevol d'ells podria ser vàlid per fer-nos copsar l'esperit romàntic, a la manera d'un mirall múltiple que donés múltiples imatges, tant de l'artista com de l'observador, en un procés de recreació constant i infinita. Des dels orígens del Romanticisme els artistes van intentar representar en pintura les seves vivències interiors molt més que les representacions del món real. Aparicions i imatges que pertanyen a la imaginació o a un estat que la raó sent però no controla s'apoderen del llenç o de les associacions de paraules o d'anotacions, enfront dels missatges morals que intenten imposar les acadèmies.

---

<sup>15</sup> La tiorba és un instrument de corda pinçada de la família del llaüt barroc. Té dos clavillers o mànecs i vuit cordes addicionals per als baixos. Va tenir la seva esplendor durant els segles XVI i XVII.

<sup>16</sup> Segons Plantiga (1992) avui es pren consciència que els trets característics associats tradicionalment a l'estil de la música "clàssica", com ara la regularitat mètrica, una textura generalment homofònica i un ritme harmònic lent, persisteixen en gran part en la pràctica musical del segle XIX. També apunta que les característiques que considerem com a "romàntiques" es troben fàcilment en la música del segle XVIII: en les obres per a teclat de C.P.E. Bach, també en les anomenades Simfonies de *l'Sturm und Drang* de Haydn, creades entre 1768 i 1773, i en algunes obres instrumentals de Mozart i Clementi, de la dècada de 1780 i 1790. També explica que l'historiador de la música Friedrich Blume ha apuntat l'existència d'una espècie de "cànon estilístic" subterrani que es refereix als trets elementals d'un estil musical (ordenació mètrica, harmonia, melodia i estructures formals) al qual s'ajusta la música europea de finals del segle XVIII i segle XIX, i que fa que hàgim de considerar aquest període com un de sol.

<sup>17</sup> Només, al capdavant, en la col·lectivitat popular, l'individu pot transcendir de la seva mediocre existència i realitzar la seva essència particular. Cal conservar aquest esperit popular contra la destructora influència dels pobles estrangers. Aquesta tendència desenvoluparà un nacionalisme que, si bé és cert que en alguns representants va tenir un toc reaccionari, també és veritat que va significar la recuperació de la saviesa i la tradició popular. No hi ha, doncs, un sistema "del romanticisme", però sí hi ha un esperit romàntic.

D'acord amb Honour (1981), la música, les arts visuals i la poesia formen una unitat i per això l'experiència artística definitiva seria de tipus sinestèsic: una *Gesamtkunstwerk*, una "obra d'art total wagneriana", en la qual les potencialitats de cada art es combinarien i es fusionarien. En el Romanticisme es tenia la sensació que el vertader artista mai era solament poeta, pintor o músic, sinó una combinació de tots ells, l'art vertader no és mai pur: la música es troba també en la poesia, la poesia en la pintura, i cadascuna d'elles ha de ser percebuda i experimentada en l'altre (Honour: 1981:123). Honour cita Novalis, el qual sosté que la pintura i les arts plàstiques en general són música objectiva i la música és la pintura esdevinguda subjectiva. Més endavant s'apuntarà, en certs cercles alemanys, que l'arquitectura és música congelada.



Figura 13. Josef Danhauser, *Liszt al piano*, 1840, Gemäldegalerie, Berlín.

El quadre de Josef Danhauser (1805-1845), *Liszt al piano*, de 1840, exposat a la Gemäldegalerie de Berlín, és un exemple de la visió de l'artista romàntic. Danhauser ha imaginat una reunió on, a més de Liszt (1811-1886)<sup>18</sup> tocant el piano, veiem el bust de Beethoven (1770-1827) presidint l'audició i darrere mateix, un paisatge amb tempesta, un quadre que ens fa pensar en la tempesta de la *Sisena simfonia* de Beethoven. Observem igualment com la comtessa Marie d'Agoult (1805-1876), lligada sentimentalment a Liszt,

escolta la interpretació del seu estimat en actitud de romàntic abandonament mentre que a la vegada acompanyen aquesta audició els escriptors i literats George Sand (1804-1876), Alexandre Dumas (1802-1870), Víctor Hugo (1802-1885); i sota el retrat del poeta romàntic Lord Byron (1788-1824), també escoltant amb atenció els músics N.Paganini (1782-1840) i G.Rossini (1792-1868). Tot i que els orígens del Romanticisme els trobem a

<sup>18</sup> La vida de Franz Liszt va ser una de les més brillants del període. Als seus dots d'intèrpret, director i compositor, es va afegir el seu poder d'atracció personal. És la síntesi de l'Europa del seu temps: de família hongaresa, va estudiar a Viena, va ser director de la cort de Weimar, va prendre ordes menors religiosos a Roma. I el seu cosmopolitisme va ser simultani al seu eclecticisme: molts elements van formar el seu estil: la seva herència hongaresa es va expressar en les melodies nacionals, elaborades amb un gran dinamisme. Sobre aquest fons es va superposar la influència del romanticisme literari de París, com veiem en el quadre. Per desenvolupar el seu estil pianístic va fascinar Chopin i també, en la interpretació violinística. Paganini li va suscitar elevar l'execució musical a un nivell extrem. La riquesa de la seva imaginació poètica es desplega en moltes de les seves peces breus per a piano publicades en diverses col·leccions de poemes sonors. Aquestes col·leccions contenen algunes de les seves millors composicions.

Alemanya, aquest moviment cultural es reflecteix a tota Europa i en la literatura sorgeix l'interès pel passat medieval, per les tradicions, les cançons de gesta i el folklore, es va anar estenent per Europa.<sup>19</sup>

El pintoresc i el sublim són conceptes que, des del punt de vista de les arts des de mitjans del segle XVIII, van obrir el camí a l'expressió individual.<sup>20</sup> El pintoresc és una qualitat que es reflecteix en la naturalesa del "gust" dels pintors. Qui ho va teoritzar ser un pintor i tractadista, Alexander Cozens (1717-1786) i els seus punts bàsics eren els següents: la naturalesa és una font d'estímuls a la qual corresponen sensacions que l'artista aclareix i comunica, les sensacions visuals es donen en forma de taques més clares, més fosques, de colors variats, no en forma d'esquema geomètric, com la perspectiva lineal clàssica. L'artista elabora la dada sensorial rebuda i la mostra als altres perquè aquests ordenin les seves sensacions i aclareixin el valor de les sensacions per arribar a una visió més particular de la realitat. En definitiva, no es buscarà sinó la varietat d'aparences, la varietat que dóna sentit a la naturalesa, igual que la varietat dels casos humans dóna un sentit a la vida<sup>21</sup>. El pintoresc que s'expressava en la pintura era una forma de modelar la naturalesa sense destruir la seva espontaneïtat, encara que davant d'uns pics nevats o inaccessibles i davant d'una tempesta al mar, l'home no pot tenir un altre sentiment que el de la seva petitesa (Argullol, 1983)<sup>22</sup>. La diferència entre el Romanticisme i l'època anterior ve donada per una revolució profunda de la sensibilitat de l'artista. El creador no vol motlles preestablerts sinó que desitja explicar als altres el que ell sent; percep la bellesa de l'entorn. Veu la naturalesa com un nou vehicle d'expressió dels seus sentiments. L'artista suposa que els seus propis sentiments faran vibrar al

---

<sup>19</sup> Seguint F.Grau (1991:124), destaquem els escriptors anglesos Lord Byron i Walter Scott, els francesos Chateaubriand, Lamartine i Dumas, els alemanys Goethe i Schiller, i en la segona meitat del segle XIX, els espanyols Espronceda, Larra, Zorrilla i el duc de Rivas.

<sup>20</sup> Dir que una cosa és bella és un judici, la cosa no és bella en si, sinó en el judici que la defineix com a tal. El bell no és objectiu, sinó subjectiu: el 'bell romàntic' és precisament el bell subjectiu, característic, mutable, que es contraposa al 'bell clàssic', objectiu, universal, immutable.

<sup>21</sup> La poètica del 'pintoresc' facilita el pas de la sensació al sentiment: és precisament en aquest procés que va de la qüestió física a la moral quan l'artista educador fa de guia per als seus contemporanis.

Quan Goethe, a finals del XVIII, enuncia la seva teoria dels colors i assumeix com a objecte d'investigació l'activitat de l'ull en lloc de l'activitat de la llum (com feia Newton) crearà un pont entre el científisme objectivista i el subjectivisme romàntic. La naturalesa no només és font del sentiment, també indueix a pensar, sobretot, en la insignificant petitesa de l'ésser humà respecte de la immensitat de la natura i de les seves forces.

<sup>22</sup> En un accés de bogeria supèrbia, l'home pot imaginar-se que és un colós, un semidéu, fins i tot un déu que es rebel·la i provoca a les fosques forces de l'univers. Ja no es produeix la concòrdia de totes les coses en una natura propícia, sinó la discòrdia de tots els elements en una naturalesa rebel i enfurismada, ja no hi ha sociabilitat il·limitada sinó una angoixa davant la solitud sense esperança.



col·lectiu, vol transmetre una emoció. Aquesta emoció és especialment important en el moment de la creació artística perquè crear és al mateix temps un turment; a l'artista li agrada recrear-se en ell mateix (Argullol,1987). Com diu Honour (1981: 257) en el Romanticisme l'art deixa de ser un negoci o una professió: es converteix en una vocació.

## 2. BEETHOVEN I LES SEVES IMPRESSIONS EN EL PAISATGE MUSICAL

Ludwig van Beethoven (1770-1827) ha estat tradicionalment considerat com un dels monstres sagrats de la música<sup>23</sup>. La seva obra es desenvolupa en tres períodes, encara que és cert que aquesta divisió només té caràcter aproximatiu. El primer s'estén des de 1794 a 1802<sup>24</sup>. La sonata *Clar de lluna* de Beethoven<sup>25</sup> d'aquest primer període ha inspirat molts pintors, que també han reflectit en les seves obres paisatges nocturns. El pintor anglès Joseph Wright of



Figura 14 Joseph Wright, *Dovedale per clar de lluna*, ca.1784-1785. Allen Memorial Art Museum, Universitat d'Oberlin, Ohio.

<sup>23</sup> Va entrar en escena en un moment favorable de la història, moment en què poderoses forces socials, polítiques, culturals, el van afectar profundament i es van deixar sentir en la seva obra. La seva creació s'eleva sobretot del convencionalisme d'escoles i estils de l'època. Entre aquestes circumstàncies excepcionals i la seva pròpia personalitat creadora, va heretar tota la tradició musical fins llavors, la va transformar i es va convertir en el referent més important de molts elements del Romanticisme. Crearà un llenguatge universal per a la música i és potser el músic més escoltat de tots els temps. De formació musical primerenca, també s'interessa per la literatura i la ciència del seu temps; admirador de la idea revolucionària, Beethoven comença amb el classicisme de Haydn i Mozart i farà evolucionar la música fins al Romanticisme. És un músic enormement creatiu i la seva influència irradia a tota la música posterior culminant l'escola vienesa. La seva obra va ser fruit d'un llarg procés de maduració, com ho mostren molts dels seus punts previs. La seva música és l'efusió directa de la seva personalitat.

<sup>24</sup> L'instrument dominant és el piano, amb obres com la *Sonata per a piano Opus 28* en re major a la *Primera i segona simfonia*, una època en la qual pesa sobre ell la influència de Clementi, Haydn i Mozart, en consonància amb el període clàssic. D'aquest període destaquen en la seva obra trets que preludeu el Romanticisme, com els que s'observen en la seva *Sonata "Patètica," en la Sonata op.27, "Clar de lluna" i en la Sonata per a violí i piano "Primavera"*.

<sup>25</sup> Va ser composta l'any 1801, coneguda com la *Sonata per a piano núm. 14* en do sostingut menor "quasi una fantasia", op. 27, dedicada per Beethoven a la seva jove alumna, la comtessa Giulietta Guicciardi, de la qual es deia que Beethoven n'estava enamorat. Posteriorment el crític musical Ludwig Rellstab (1799-1860) li va donar el nom de *Sonata clar de lluna*, comparant-la amb el clar de lluna sobre el llac de Lucerna.

Derby (1734-1797), conegut per les seves pintures de paisatges i de retrats, és també un artista que destaca per l'ús dels contrastos entre llum i fosc, utilitzant la tècnica del clarobscur, com podem veure en la figura 14.

El segon període (entre 1802 i 1815-16), en què el compositor se sent independent, produeix, entre d'altres, la *Sonata Appassionata*. Per compondre la *Sonata op. 57, Appassionata*, Beethoven es va inspirar en el drama de Shakespeare, *La tempesta*. En la figura 15 podem observar un quadre de Claude Joseph Vernet (1714-1789), que il·lustra el tema de l'esmentada sonata de Beethoven. Del mateix període són la *Simfonia Heroica* (la tercera), la quarta, la cinquena, (*El Destí*), del la sisena (*Pastoral*), la setena (un cant a la natura)<sup>26</sup> i la vuitena<sup>27</sup>. En aquestes simfonies apareixen trets plenament romàntics, com la preocupació pel color tímbric i per la música programàtica, típica de la *Sisena simfonia*, l'expressió del subjectiu, o de l'heroic de la *Tercera simfonia*, dedicada a Napoleó<sup>28</sup>, o la lluita amb el destí en la cinquena quan *el Destí* truca a la porta. Igual que per a molts romàntics, l'amor a la natura va ser una de les constants en la vida de Beethoven. En tenim un exemple molt clar en la seva Sisena simfonia, *Pastoral*, estrenada a Viena el 1808, dirigida pel mateix autor<sup>29</sup>. Una simfonia que preludia la

---

<sup>26</sup> La setena simfonia (1812), de grans dimensions, sembla contraposar-se a la petitesa de la vuitena, del mateix any.

<sup>27</sup> A la sisena, la *Pastoral*, cada moviment porta un títol que evoca una escena del camp. L'estructura simfònica clàssica queda modificada inserint després del *scherzo* un moviment addicional (*La Tempesta*) que serveix com a introducció al finale. Fusta i metall s'uneixen per aconseguir el cant dels ocells. Tot aquest programa està subordinat a una forma musical expansiva i serveix d'expressió de sentiments. Evoca, com tantes altres peces de la seva època, els estats d'ànim suscitats per la contemplació de la naturalesa. Convenim amb M.Fa (1988:115) i d'altres Van den Eyde (2000:100) que no és tant la descripció d'un paisatge com l'expressió de l'emoció d'un amant de la natura.

<sup>28</sup> Vegeu en *PowerPoint*. Del capítol V el comentari a *La Tercera simfonia, l'Heroica*, en la bemoll M. i el quadre de Jacques Louis David (1748-1825), *El Jurament dels Horacis*, dedicat a Napoleó. Aquesta simfonia és una de les obres més importants del segon període de l'autor. La pensava dedicar a Napoleó, a qui considerava un heroi que hauria de conduir la humanitat a un estadi de llibertat. Però quan va saber que s'havia coronat emperador (any 1804) va quedar decebut. Sigui com sigui, la simfonia *Heroica* és l'expressió de l'ideal de grandesa heroica; obra revolucionària tant per la seva extensió com per la seva complexitat: a més del tema principal i secundaris hi ha una sèrie de motius de transició; i aquesta abundància no és espectacular per si mateixa sinó en tant que aquests motius es veuen impulsats cap endavant, creixent en el camí i arriben successivament i alternativament al clímax amb una força inevitable fins al final. El tema principal encarna el personatge dramàtic en lluita triomfadora. Té com a moviment lent una marxa fúnebre i després un conjunt de variacions molt lliures.

<sup>29</sup> D'aquest període són també el *Concert núm. 5, Emperador*, per a piano i orquestra, i el *Concert per a violí núm.1*. Les sonates per a piano fins a l'Opus 90, entre elles la *Sonata op. 57, "Appassionata"*, crea música incidental per al drama *Egmont*, de Goethe, l'obertura *Coriolà* i l'òpera *Fidelio*. L'òpera *Fidelio* va ser composta pel mateix temps que la *Tercera simfonia* i és un homenatge als valors revolucionaris; minuciosament construïda, aconsegueix la seva màxima veu parlant d'idees universals, d'emocions supremes; no va tornar a compondre una altra òpera. Són importants els seus *Tres quartets de corda opus 59 (Razumovsky)*, les seves obertures, amb característiques clarament romàntiques, amb el caràcter d'autèntics

música programàtica en la qual el paisatge és expressat a través dels sentiments, uns sentiments dels mateix autor que tenen com a font d'inspiració la natura al llarg dels cinc moviments de la simfonia.

Tot i que Beethoven deia que la simfonia era més una expressió de sentiments que una pintura, el caràcter descriptiu de la simfonia és indubtable. Beethoven comentava que preferia un arbre a un home, la seva sordesa, que cada vegada anava en augment, és un fet que el va anar allunyant dels seus per apropar-se a la natura. A diferència de músics com Vivaldi (*Les quatre estacions*), Beethoven allibera els instruments del paper que tradicionalment se'ls tenia assignats quan s'esperava d'ells un



Figura 15. J. Vernet, *La tempesta*, Avignon, Museu



Figura 16. Frederik Leighton (1830-1896), *Idil·li*, col·lecció particular. 1880-1881.

timbre, un color o una intensitat, i compon d'una forma més lliure per representar escenes, sons o fenòmens meteorològics en aquesta simfonia. En el seu segon moviment *Andante molto mosso*, escena vora el rierol, Beethoven fa sonar els cants a la flauta d'un rossinyol, a l'oboè una guatlla i al clarinet un cucut.<sup>30</sup> Reflecteix els seus sentiments personals inspirats en la natura com ho fa F. Leighton en el seu

---

poemes simfònics, més enllà de la missió tradicional de les obertures i altres creacions, com apunta també, M. Fa (1988 :105).

<sup>30</sup> Anton Schindler (1795-1864) alumne de Beethoven, acompanyà el compositor en un dels seus acostumats passejos per Viena, prop de Heiligenstadt, l'abril de 1823. Explica Schindler que quan eren vora un rierol es detingueren a contemplar la natura i Beethoven confesà al seu alumne que feia temps que no podia gaudir dels sons de la natura per la seva sordesa. En aquell indret Beethoven s'inspirà amb la companyia dels oriolos, de les guatllas, dels rossinyols i del cuco per compondre la *Sisena simfonia*. (Van den Eynde 2000: 100-101). El poeta José Hierro (1922-2002) en el seu *Cuaderno de Nueva York* de 1998 ens regala un emotiu poema dedicat a Beethoven i la seva *Novena simfonia*, *Beethoven ante el televisor*. El poema comença fent al·lusió a l'escena del rierol comentada per Schindler i acaba expressant la complicitat del poeta amb el compositor, fent esment a la seva sordesa i a la *Novena simfonia*.



quadre *Idil·li*, i molts d'altres pintors de l'època.

Destaca en la producció de Beethoven el seu oratori *Crist a la muntanya de les oliveres*. El quadre del pintor romàntic Friedrich, *La creu en les muntanyes* (Staadliche Kunstsammlungen), figura 17, inspira aquesta temàtica religiosa que reflecteix Beethoven en el seu oratori esmentat, *Cristus amb Ölberge*. La complexitat del paisatge del quadre ens confirma que no el podem descriure fàcilment. Amb paraules d'Honour (1981:32) l'obra demana ser descrita i alhora supera el temps de tota descripció, a la vegada que es resisteix a una anàlisi.



Figura 17. *La creu en les muntanyes*.  
(*Das Kreuz im Gebirge*). 1807-1808.  
Oli sobre llenç. Gemäldegalerie.  
Dresden.

D'acord amb Honour, el quadre és més simbòlic que al·legòric, ens vol apropar a la interpretació d'una idea espiritual, que Friedrich ha volgut transmetre a través d'aquesta composició. Segons cita Honour, el mateix Friedrich va voler parlar de la seva fe en Jesucrist apropant la Creu a una roca incommovible envoltada d'avets que sobreviuen al pas del temps i que expressa l'esperança de la humanitat en el Crist crucificat.

El tercer període comença l'any 1816, quan el músic està ja gairebé sord i és el que té més característiques romàntiques. La seva música es fa més reflexiva i introspectiva. Abasta les últimes cinc sonates per a piano, *la Novena simfonia (Coral)*, les *Variacions Diabelli*, la *Missa solemnis*, els *Quartets*, Opus 127, 130, 131, 132, 135 i la *Grosse Fugue* per a quartet de cordes, Opus 133). Amb aquestes obres, Beethoven sobrepasa totalment el classicisme per tenir una intensa necessitat d'expressió interior, tan típicament romàntica, expressió que veiem reflectida en els quadres que es dediquen a un Beethoven connectat amb el seu món interior ple d'emoció i expressivitat. Serà també romàntic el caràcter abstracte i sublim de moltes d'aquestes obres, la introducció de la veu humana en la *Novena simfonia*, l'ampliació de les dimensions de la sonata,

augmentant les seves dificultats tècniques, el cultiu de les formes breus i l'exploració de les qualitats tímbriques dels instruments com el piano. No hi ha res en Beethoven que es pugui destacar com a més important. Tot ho és<sup>31</sup>.

Des de Beethoven, compondre no consisteix a seguir unes regles que s'imposaven sobre la voluntat de l'artista sinó al contrari, és l'artista que expressa els seus propis sentiments i idees sobre el món: "Em pregunteu d'on procedeixen les meves idees. No puc contestar amb certesa: neixen, més o menys espontàniament. Les atrapo amb les mans en l'aire, passejant pels boscos, en el silenci de la nit o en els albors del dia. Estimulat pels sentiments que el poeta tradueix en paraules, i jo en sons que ressonen dins meu i em turmenten fins al moment en què, per fi, els tinc davant en forma de notes", heus aquí la genial explicació de Beethoven.<sup>32</sup>

El fris que Gustav Klimt (1862-1918) dedicà a Beethoven és una gran composició que s'articula en diversos episodis simbòlics sobre la salvació de la humanitat a través de l'art, culminant en el cor dels àngels del Paradís, que representen l'alegria i la felicitat en el seu estat més pur. Sabem que Klimt es va inspirar en la interpretació de la *Novena simfonia* que va fer Richard Wagner (1813-1883) l'any 1846 i en la



Figura 18. S. Walter Hampel, (1867-1949) *Al·legoria del geni* (Pastel).

lletra de *l'Oda a l'Alegria* de Friedrich von Schiller (1759-1805), la qual Beethoven va musicar en el quart moviment de la simfonia, per a cor i solistes. La *Novena simfonia*, com tantes altres peces de Beethoven, ha format part del patrimoni de la cultura musical a tot el món. La novetat més sorprenent de la *Novena simfonia* és l'ocupació del cor i dels solistes al *finale*; els ideals de Beethoven quedaven en les estrofes del cant: la fraternitat

<sup>31</sup> Mereixen així mateix atenció els quartets per a corda, en què passarà com en les seves obres simfòniques del classicisme al Romanticisme. *Els Quartets* de Beethoven es consideren com un dels cims de la música pura. La transcendència de Beethoven rau en diversos aspectes, com són donar rellevància a la música, que es converteix en el llenguatge per excel·lència de l'home romàntic. La seva influència sobre els seus successors va ser enorme, i arribà a ser el prototip del geni romàntic i exercint una gran influència no només sobre músics, sinó sobre pintors i literats.

Encara que havia estat tímidament iniciat el camí amb Mozart, Beethoven va alliberar el músic de compondre al servei d'un rei o un príncep; des d'aleshores l'artista es considerarà com un creador lliure, sense dependre del gust d'un mecenes concret. Porta al cim el llenguatge simfònic, de manera que els músics posteriors se sentiran deutors del mestre, així com que aquesta forma de la simfonia és, per al moviment romàntic, la culminació de l'expressió musical.

<sup>32</sup> Per tots és coneguda la devoció de Beethoven per la natura com a fidel seguidor de les teories roussonianes de la natura com a font inesgotable de veritat (Van den Eynde 2000:100-101).

universal i també a través de l'alegria. Pocs dels seus contemporanis van comprendre l'obra de Beethoven. Ell va saber transmetre l'esperit lliure, impulsiu, misteriós, demoníac; el concepte que la música és una manera d'expressió de la personalitat individual. I els compositors romàntics el van seguir.



Figura 19. G.Klimt. *El fris de Beethoven*.1902. Galeria Belvedere. Viena.

### 3. FRANZ SCHUBERT I EL *LIED*: AMOR, MORT I PAISATGE

Els trets del Romanticisme van començar a aparèixer en el *lied* alemany cap a finals del segle XVIII sota la forma de la balada, a imitació de les balades populars angleses i escoceses. Eren poemes bastant llargs que alternaven la narració i el diàleg que tractaven de temes sobrenaturals. Amb l'arribada del Romanticisme, la forma musical balada experimenta canvis, en ser més extensa requeria major varietat de temes i textures i això al seu torn exigia mitjans per imposar unitat al conjunt, a la vegada que expressava fortes emocions amb la música; la veu del piano va passar de simple acompanyament a ser partícip de la veu humana. Al començament del segle XIX el *lied* es va convertir en un vehicle òptim per a una composició i va trobar-hi molts artistes implicats: literats, músics i pintors que van saber copsar l'esperit d'aquestes cançons i transmetre'l en els seus quadres.

Franz Schubert (1797-1828) va compondre una gran obra malgrat la seva curta vida. Els seus *lieder*, més de sis-cents, revelen el do suprem del compositor. En ells la música i la

poesia es fusionen adquirint ambdues el mateix protagonisme<sup>33</sup>, evocant el paisatge i temes com l'amor i la mort.<sup>34</sup> Per posar un exemple reflectit a la pintura del tema de la mort cantant en un *lied*, podem citar el *lied Erbkönig* que Franz Schubert va compondre l'any 1815 per a veu i piano amb text d'un poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)<sup>35</sup>. És un *lied* anomenat escènic de vuit estrofes de quatre versos cadascuna, la música s'ajusta a les característiques del text, composició molt diferent d'altres perquè explica una història dramàtica en forma de diàleg. És com una òpera en petit format, en la qual cada escena és un petit *lied* amb forma pròpia, no es re-exposa cap part de la peça. *El lied* explica un drama que té tres protagonistes: un pare, el seu fill, i el rei d'Elfs (*Erbkönig*), que simbolitza la mort.



Figura 20. Carl Gottlieb Peschel (1838)  
*Erbkönig*, fragment d'un fresc.



Figura 21. Julius von Klever. *Der Erbkönig*.  
(*El rei dels Elfs*) 1887.

<sup>33</sup> Molts d'ells són senzills, altres estan impregnats d'una dolçor indescriptible. Van tenir com a base poemes dels millors poetes del seu temps, Goethe, Heine i altres. Paral·lela a la melodia trobem en el *lied* una audàcia harmònica que eleva el dramatisme al punt de l'excel·lència. Igualment l'acompanyament pianístic és audaç i enginyós: generalment, el que ens suggereix la figuració del piano és una imatge pictòrica del text, suggerint sons i colors, moviment, escenes, que transmeten la riquesa del poema i comuniquen forts sentiments.

Molts *lieder* de Schubert tenen forma estròfica, amb repetició literal de la música a cada estrofa o bé amb la repetició lleugerament variada. Altres alternen entre un estil declaratiu i airós; el conjunt s'unifica gràcies a temes recurrents que demostren un esquema de tonalitats planificat amb molta cura.

<sup>34</sup> A més de *lieder*, Schubert va compondre innumbrables marxes, valsos i danses. Les seves obres majors per a piano són sonates; les seves obres breus són els moments musicals i els impromptus, que són per al piano el mateix que els *lieder*.

<sup>35</sup> F. Schubert revisà el *lied Erbkönig* tres vegades abans de publicar la seva quarta versió el 1821, com a op.1. Després de la seva mort l'obra va ser catalogada com la D328. Es va posar en escena per primera vegada en un concert el 1 de desembre de 1820 en una reunió privada a Viena i es presentà en públic el 7 de març de 1821 en el *Theater am Kärnthner* de Viena.



La història del *lied* la veiem reflectida en la pintura. Tot passa en una nit, quan el pare porta a cavall el seu fill malalt al doctor. El nen està delirant i explica al seu pare que el crida el rei dels Elfs. El pare intenta tranquil·litzar-lo dient que el que veu és només boira però quan arriben al metge el nen ja és mort. El *lied* té una textura de melodia acompanyada composta únicament per a un cantant (tenor) i un piano. El tenor interpreta quatre personatges amb caràcters diferents: el narrador (tessitura mitjana i canta en mode menor), el pare (tessitura baixa i canta en mode major i menor), el fill (tessitura alta i canta en mode menor) representant la por i *el Rei dels Elfs*, línia vocal ondulant, suau, que vol atreure el nen. El cinquè personatge, el cavall, està implícit en la ràpida figura de treset que toca el pianista, simulant les petjades de l'animal.



Figures 22 i 23. Moritz Ludwig von Schwind (1804-1871). *Der Erlkönig*.

El *lied* acaba amb una frase molt contundent: “In seinem Armen das Kind war tot” (el nen havia mort als seus braços), recitatiu gairebé sense acompanyament.

L'esforç de convertir la pintura de paisatge en transmissora de valors transcendents correspon al místic, poeta i pintor, Caspar David Friedrich (1774-1840). En sintonia amb altres romàntics alemanys, va creure que la divinitat està en la naturalesa i que l'art és aquest llenguatge del sentiment que ens identifica amb la natura i amb el transcendent. L'artista romàntic no ha de pintar el que és visible sinó el que veu dins d'ell, fent del paisatge exterior una manifestació exclusiva de paisatge interior<sup>36</sup>. Friedrich va saber traslladar sobre el llenç els conceptes de l'idealisme romàntic. Enfront de la natura en les seves manifestacions més fortes, com una borrasca, una muntanya nevada, un mar de gel, l'home experimenta en paraules de Friedrich sensacions contràries de grandiositat i

<sup>36</sup> Vegeu paral·lelismes entre l'obra de Friedrich i els *lieder* de Schubert en el *PowerPoint* del capítol V.

impotència. Davant l'ànima universal que impregna la natura, correspon a l'individu la tasca de participar, abandonat als seus sentiments, per intuir i sentir-se partícip d'aquest misteri. Tenaç defensor d'un art autènticament alemany, va contraposar la grandiositat del llenguatge alemany i de l'estil gòtic, les llums i les ruïnes clàssiques, per la qual cosa va renunciar deliberadament al clàssic viatge a Itàlia.<sup>37</sup>

Igual que la música de Schubert i amb una perfecta immobilitat, els paisatges de Friedrich són imatges espirituals, impregnades de valors simbòlics. Ens descobreix un nou concepte de l'espai: l'espai il·limitat. A través del silenci i la quietud les seves pintures detenen el temps, transmetent a la vegada un estat d'identificació amb l'absolut, amb l'univers. El paisatgisme romàntic, lluny de ser una pintura de paisatge és una determinada comprensió de la naturalesa. No és un simple marc, és un espai profund, omnicomprensiu, amb valor còsmic i al mateix temps amb valor civilitzador. El paisatge és l'espai en el qual es confronta home i natura. L'home busca reconciliar-se amb la natura, retrobar les seves senyes d'identitat en una infinitud que es mostra davant seu com un abisme que l'atreu, desitjat però inabastable. A través de *lieder* com els de la col·lecció *Winterreise (El viatge d'hivern)*, Schubert ens convida a copsar el sentiment romàntic de l'amor i del paisatge.

---

<sup>37</sup> La desolació ara està ambientada en el paisatge boirós, fred, del nord d'Europa: estèticament parlant no tanca sinó obre una nova proposta estètica, perquè és una alternativa a l'escenari de les ruïnes de la Mediterrània, tan reproduïdes en el neoclassicisme. Els arbres nus envolten les ruïnes abandonades com làpides d'un cementiri, i una limitadíssima gamma de colors grisos i marrons expressa una sensació de desconsolada malenconia.

Els seus escenaris estan habitats per figures d'esquena, plantades en el paisatge però sense pertànyer a ell. L'esgarrifança i la contemplació de la naturalesa contribueixen a la immensa fascinació del paisatge.

#### 4. CHOPIN, LISTZ, MENDELSSOHN, SCHUMANN I BERLIOZ. NOCTURNS, POEMES SIMFÒNICS I SIMFONIES: EL PAISATGE ROMÀNTIC AMB COLOR ORQUESTRAL

En pintura, la torxa del Romanticisme va passar de mans de Géricault a les del seu amic, uns quants anys més jove que ell, Eugeni Delacroix (1798-1863). És l'expressió del romàntic solitari, seriós, d'imaginació inesgotable i sentiments profunds. Va escriure en el seu diari tot un conjunt de reflexions. Delacroix va viure una vida marcada per pocs esdeveniments exteriors. D'actitud altiva amb altres artistes, la seva rica vida interior es va reflectir en els seus llenços. Per ell eren il·lusions creades per a les seves pintures. Els seus temes van ser escollits entre l'obra de Shakespeare i Byron. Coneixia Frederic Chopin (1810-1849) personalment i analitzava les seves composicions conscient de la seva bellesa i de les seves pròpies limitacions.<sup>38</sup>

Eugène Delacroix (1798-1863) admirava les composicions de Chopin, alhora que Chopin admirava els llenços de Delacroix, de qui deia: "És l'artista més veritable que jo he trobat". Pintura i música s'enllacen novament<sup>39</sup>. Pío Tur Mayans (1992:430) ens diu que a través de la sonoritat, creant diferents caràcters sonors, emprant el cromatisme musical que tant influirà en F. Listz i R. Wagner, representant claroscurs sonors similars als dels matisos de llum i als de les escales de coloracions, Chopin ens manifesta una àmplia gamma de vivències que el fan mereixedor de ser considerat el pare de la pintura impressionista en la música. Tur destaca que "Chopin no ignora ni nega la funció

---

<sup>38</sup> El Diari de pintor del dia 7 d'abril de 1849 diu : "*Cap a dos quarts vaig acompanyar Chopin a fer una passejada en cohesió. Encara fatigat, em sentia feliç de poder ser-li útil en alguna cosa ... Durant el passeig em va parlar de música, i això el va reanimar. Jo li vaig preguntar què era el que establia la lògica en música. Em va fer comprendre el que era l'harmonia i el contrapunt; com la fuga és lògica pura en música, i que el conèixer bé la fuga, és conèixer l'element de tota raó i de tota conseqüència en la música. Vaig pensar el feliç que hauria estat jo d'haver-me pogut instruir en tot això ... Aquest sentiment m'ha donat una idea del plaer que els savis dignes de ser-ho, troben en la ciència. I és que la veritable ciència no és el que ordinàriament es coneix per aquesta paraula, és a dir, una part del coneixement diferent de l'art: no! La ciència examinada així i explicada per un home com Chopin, és l'art mateix ... L'art és la raó mateixa engalanada pel geni, però seguint un pas necessari i continguda per les lleis superiors ... Cadascuna de les parts musicals té la seva mida, que, acomodant-se a totes les altres, forma un cant i li continuen perfectament: això és el contrapunt ...*".

<sup>39</sup> Delacroix va admirar en la seva joventut Beethoven, però després va deixar de fer-ho perquè la seva música li semblava sorollosa i exagerada. El seu ídol des de sempre va ser, com ell deia, el diví Mozart. Introduït en l'obra de Miquel Àngel, la coneixia només a través de gravats, dels mestres venecians i de Rubens. Va ser sobretot influenciat per Géricault. S'ha comparat repetidament l'obra d'aquest pintor, *El rai de la Medusa*, amb l'obra mestra de Delacroix, *La llibertat guiant el poble*. El llenç de *La llibertat guiant el poble* va suposar una consolidació definitiva de la voluntat de participació política en els esdeveniments de la història de França.

constructiva de la tonalitat, encara que el diverteix emmascarar-la, mantenir-la equívoca jugant amb les expectatives, anàlogament a com la pintura romàntica francesa crea un art diferent, en especial el seu gran amic Delacroix”.

Chopin podria ser el compositor del *lied* instrumental, si aquest existís. La seva composició expressiva de caire melancòlic acompanya també molts pintors de l'època. Si escoltem els seus *Nocturns*, que evoquen nostàlgia, podem endinsar-nos en els paisatges de Caspar David Friedrich (1774-1840).



Figura 24. Caspar D. Friedrich, *Monjo a la vora de la mar* (cap a 1808-10). Berlín.



Figura 25. C.D. Friedrich. *Dos homes contemplant la lluna*. 1819.

Friedrich reforça l'horitzontalitat de l'enquadrament de l'obra (figura 24) dividint la tela en tres àmplies franges de colors. La senzillesa del quadre és comparable al *Nocturn núm. 2 op. 9* de F. Chopin. En l'obra musical, peça breu i lírica en un sol moviment, hi ha un predomini de la melodia, àmplia, ordenada, expressivament evocadora de la nostàlgia que produeix el capvespre<sup>40</sup>. Els ornaments varien en cada repetició. Tant el ritme de la peça com la intensitat s'adapten a l'expressió dels sentiments, amb el seu *tempo rubato* i mesures irregulars en les figuracions, temps lent amb abundants matisos i predomini del piano. La textura, com la del quadre de Friedrich, és senzilla, melodia acompanyada, que ens evoca el capvespre, amb domini de la melodia sobre l'acompanyament.

Les obres de Franz Listz (1811-1886) brillants i complexes (per exemple, la Simfonia del Dante,



Figura 26. *Faust*. Gravat de Rembrandt (1606-1669) cap a 1650.

<sup>40</sup> Observem elements comuns amb les melodies del *bel canto*, en especial amb les de Vincenzo Bellini (1801-1835).



1856), de vegades austeres (*Via Crucis*, 1879), ens parlen del seu peculiar sentit del color com a organitzador de situacions dramàtiques. La primera està agermanada, com a color, amb la pintura de Delacroix, de la qual n'és contemporània; *Via Crucis* està escrit al mateix temps que *Els germans Karamazov* i que la realització de l'escultura *El Joan Baptista* de Rodin. Les simfonies de Liszt són tan programàtiques com els poemes simfònics. La seva simfonia fonamental, *Faust* (1854) va ser dedicada a Berlioz i donà forma musical al drama de Goethe.

Un desplegament sonor li permet, a través de quatre passos cromàtics, comprendre les dotze notes de l'escala; és gairebé a hores d'ara, en el camp del color de la pintura, quan està fent l'experiment de reflectir tots els colors del prisma òptic en el quadre. En aquesta simfonia Liszt va combinar de forma molt afortunada, un programa grandios i transcendental, amb una música de gran inspiració, tot amb l'ambició d'arribar a tocar l'absolut, el sublim. La seva obra *Els preludis*, de 1849, tercer poema simfònic (obra orquestral d'un sol moviment amb text literari) dels tretze que va compondre, havia de servir d'introducció a peces corals basades en poemes del poeta marsellès Joseph Autran (1813-1877), *Els quatre elements* però Liszt va trobar una nova inspiració en les *Noves meditacions poètiques* d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), que havia declarat que el seu poema era una sonata de poesia.<sup>41</sup> *Les Préludes* té un sol moviment amb molts canvis de compàs, en tonalitat de do major, encara que va modulant a d'altres tonalitats. L'orquestra fa una àmplia demostració d'una gran varietat de colors i de moviments. La felicitat, les inquietuds, la serenitat i els combats de la vida ens condueixen a sentir que les forces de la vida poden contrarestar la mort. Abans de la partitura Liszt ens diu: "La nostra vida, ¿és una altra cosa que una sèrie de Preludis a aquell cant desconegut del que la mort és la primera i solemne nota?".

Les obres de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), manifesten un estil elegant i sensible. Les seves composicions majors per a piano comprenen dos concerts, fugues, variacions i fantasies. Les fugues i variacions constitueixen una de les proves de la vinculació de Mendelssohn amb J.S. Bach. Les seves *Variations sérieuses*, en re menor, op. 54 (1841) condueixen la música amb una claredat extraordinària. Les obres per a

---

<sup>41</sup> Inspirat en l'escriptor, poeta i polític francès Alphonse de Lamartine (1790-1869), Liszt va fer un primer esbós l'any 1845, la partitura la va acabar l'any 1853 i es va estrenar al teatre de la Cort de Weimar el 23 de febrer de 1854 sota la direcció del compositor.

piano més populars van ser les 48 peces breus editades sota la denominació col·lectiva de *Cançons sense paraules*, típic del món romàntic.<sup>42</sup>

La música simfònica composta per Mendelssohn ens transporta tant al regne dels paisatges romàntics del nord: gris i ombrívol (*L'escocesa*, 1842), com del sud, assolellat i brillant (*La italiana*, 1833). En ambdues, l'escriptura és impecable, el músic sap encaixar els seus melodosos temes dins de les formes clàssiques regulars. El geni de Mendelssohn per als paisatges musicals és reflectit en les obertures. La música incidental per a obres teatrals, des de l'obertura del *Somni d'una nit d'estiu*, escrita als disset anys, o *l'Obertura per Ruy Blas*, de Víctor Hugo, van ser patró per a aquest gènere en tot el concert romàntic. La música de Mendelssohn evita els extrems sentimentals, i mai va permetre que cap inspiració extra musical pertorbés el seu equilibri, no deixant a l'argument literari més que el paper d'una suau boira, però sense enfosquir ni dissimular els contorns<sup>43</sup>.

Robert Schumann (1810-1856) sembla sentir aquesta fosca necessitat de dissoldre formes anteriors per substituir-les per una impressió, una 'fantasia'; el nom de Schumann s'associa freqüentment al de poeta i, certament, el sentiment d'estar descobrint l'origen i el sentit de les coses sembla desprendre's de la seva manera de captar el fenomen musical; veu com les imatges se succeeixen, apareixen davant els nostres ulls i s'esvaeixen. Potser és el més impressionista dels compositors: les seves idees musicals, d'una inventiva gran, són excel·lents. Les seves obres mestres han estat vives, no per la seva organització sinó per la seva rara inventiva musical. La seva música encarna, més que la de qualsevol altre compositor, les profunditats, contradiccions i tensions de l'esperit romàntic. Entén la composició d'una manera alternativament ardent i somiadora, vehement i visionària, extravagant i erudita<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> No obstant això, l'harmonia de Mendelssohn, les seves formes i ritmes no presenten gaires trets inesperats, com passa amb altres romàntics.

<sup>43</sup> Les ressenyes i assajos de Robert Schumann van constituir una important força de caràcter progressista del moviment romàntic. Va ser el primer a reconèixer el geni de Chopin i Brahms. Els títols de les seves obres i col·leccions d'obres soltes suggereixen que Schumann pretenia que no solament es considerés a la seva música com a esquema sonor sinó també que evocés fantasies poètiques extra musicals o que assumís en si formes literàries. La seva obra mestra per a piano, la *Fantasia op. 17* s'inspira en uns versos de Schlegel: *Sona a través de la totalitat dels sons; / en un terrenal somni de colors / llisca un suau so / pel qual sospira el misteriós*.

<sup>44</sup> La influència de J.S.Bach sobre l'estil de Schumann és notable. Estudiava l'obra de Bach i el recomanava a altres compositors. La seva música per a piano, encara que lluny de ser de fàcil execució, mai tracta d'impressionar l'oient, però és totalment específica per a l'instrument. La seva obra de cambra revela la

Héctor Berlioz (1803-1869) també ens transporta al paisatge romàntic, igual que Mendelssohn i Schumann. El drama febril i circumstancial que constitueix l'argument de la seva *Simfonia fantàstica* (1830) li va servir per donar curs a la seva imaginació, que corria per vies literàries (Thomas de Quincey, Goethe i altres) i musicals paral·leles. La novetat formal més important d'aquesta obra és el retorn del tema inicial (idea fixa, imatge obsessiva de l'estimada de l'heroi) en tots els altres moviments.

La segona simfonia de Berlioz, *Harold a Itàlia* (1834), inspirada en l'obra de Lord Byron, també té un tema recurrent -aquí a través de la viola solista-, combinat contrapuntísticament amb els altres temes en un sorprenent desplegament de sonoritats. La tercera simfonia, *Romeu i Julieta* (1839) pot ser entesa com una ampliació de la *Simfonia fantàstica* i la paraula ajuda a crear un clima tens i fort, en l'enterrament de Julieta, tenint un final clarament operístic. Gran destresa en l'orquestració mostrarà en una altra simfonia, *La reina Mab*, que recorda el *Somni d'una nit d'estiu* de Mendelssohn; tots dos es mouen entre fades i follets, amb els seus harmònics assemblant teranyines invisibles d'un món de somni.

## 5. EL NACIONALISME MUSICAL

Indissolublement unit al Romanticisme es va donar el moviment nacionalista, tant en política i economia com en el món de la cultura i l'art. El moviment nacionalista va tenir un gran abast i es va donar, d'una o altra manera, a tot Europa. El denominador comú del nacionalisme, dins de la seva diversitat d'espai i temps va ser que va estar lligat amb la consolidació de l'estat modern. És a dir, a mesura que va anar apareixent la necessitat de constituir un estat-nació així es va anar desenvolupant la idea del nacionalisme. Per a l'expressió literària i musical, el nacionalisme va significar un filó inesgotable, fent un camí d'anada i tornada. El nacionalisme va inspirar la música i aquesta va encoratjar el nacionalisme.<sup>45</sup> Els romàntics havien posat els seus ulls en la literatura i la música

---

influència de Beethoven, no només en els seus objectius generals sinó també en molts detalls i, encara que revela la maduresa del músic, té una importància menor dins del conjunt de la seva producció.

<sup>45</sup> A la meitat del segle XIX, seguint la ideologia del Romanticisme van sorgir moviments musicals nacionalistes als països de la perifèria d'Europa els quals havien estat al marge de la creació o de l'evolució musical. És així com es va produir una recerca de les arrels i tradicions populars que defineixen culturalment cada poble. D'acord amb F.Grau (1991: 158) diferenciem dos períodes. El primer període va sorgir a mitjans

folklòriques, és a dir, en llegendes, narracions, cants o danses populars. Com a força de la música, el nacionalisme és un fenomen complex. Un sentit d'orgull en la llengua i la literatura va ser un ingredient de la consciència nacionalista que va donar peu a la unificació d'Alemanya i Itàlia. En aquest sentit, no podem oblidar Giuseppe Verdi (1813-1901), del qual en parlem més endavant.

A Rússia, on fins ara havia dominat la música d'origen italià, alemany o francès, es va a desenvolupar una veu nativa, equiparable a la dels compositors occidentals. El primer dels seus representants va ser Mikhail Glinka (1804-1857), que encara que en les seves primeres obres va prendre en préstec elements occidentals, a partir d'un moment va anar adquirint formes d'inspiració sobre la llengua i el folklore russos, als quals va aplicar cromatisme, dissonàncies, variacions, etc.

Els principals compositors russos de finals de segle XIX es van unir en un grup 'El grupat poderós' o Grup dels Cinc: Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Mússorgski (1839-1881) i Nicolás Rimsky-Korsakov (1844-1908). Els unia el sentit anticonvencional de la música occidental i van recórrer a material popular, de la mateixa manera que Puixkin i Gogol van prendre el patrimoni popular com a font d'inspiració per a la seva literatura. Balakirev va saber emprar eficaçment melodies de cançons populars en el seu poema simfònic *Rússia* (1887). Borodin, gràcies a la fe que Balakirev professava cap a la música popular russa, es va tornar un nacionalista ardent. Les melodies de la *Segona simfonia en si menor* (1876), el *Segon quartet per a corda en re major* (1855), l'esbós simfònic *En les estepes de l'Àsia Central* de 1880 i l'òpera *El príncep Igor* (acabada per Rimski-Korsakov pòstumament a la mort de Borodin), estan impregnades de l'esperit popular<sup>46</sup>.

Modest Mússorgski va rebre de Balakirev la major part dels seus ensenyaments musicals. Les seves obres són la fantasia simfònica *Una nit a la muntanya Pelada* (1867), una sèrie



Figura 27. Víctor Hatman.  
*La gran porta de Kiev.*

del segle XIX i va durar fins als inicis del segle XX. La música tenia un caire més romàntic i s'inspirava directament en el folklore. El segon període es concreta en la primera meitat del segle XX, amb una música més independent i creativa.

<sup>46</sup> El caracteritzen la seva transparent estructura orquestral (heretada de Glinka) i el seu mètode per elaborar tot un moviment a partir d'una única idea temàtica, les seves harmonies iridiscent, colors lluminosos, gracioses línies melòdiques i un refinat i exòtic aroma oriental.

d'obres per a piano com *Quadres per a una exposició* (1874), les *Cançons i danses de la mort* (1875) i *La cambra dels nens* (1872); l'òpera *Boris Godunov* (1874) i altres, que mostren una personalitat forta. Una característica de les seves melodies és el seu caràcter modal. Havia estat introduït per Brahms, ell va ser un dels responsables de la introducció de la modalitat en el llenguatge musical general europeu. Les seves cançons es consideren pels estudiosos d'entre les millors del segle XIX. Va emprar melodies folklòriques autèntiques, com per exemple l'escena de la coronació de Boris, que parlen del profund arrelament popular de la seva música. En la seva harmonia va ser un dels compositors més originals que han existit.

El realisme, tret destacat de la literatura russa del segle XIX, té un exemple clar en M. Mússorgski i no només en el sentit d'imitar la paraula parlada, sinó en la descripció musical viscuda dels gestos, del so i de l'agitació del poble en les multituds. Especialment és interessant per aquest treball, la translació de valors plàstics a la música, com veiem en l'obra *Quadres per a una exposició*, de 1874.<sup>47</sup>

La comprensió psicològica és palpable tant en les cançons lleugeres com en l'òpera sobre el tsar Boris Godunov. Construeix els seus efectes mitjançant repetició i acumulació d'impressions individuals i no per mitjà d'un desenvolupament temàtic que acabi en un clímax. La seva òpera no té una acció de desenvolupament continuat sinó que és una sèrie d'episodis soldats entre si, en part per l'índole èpica de les escenes i per la intenció de crear quadres plens d'energia dramàtica a través de la música.

Nikolai Rimski-Kórsakov (1844-1908) és un pont entre la primera generació nacionalista i els compositors del segle XX; tendí a apartar-se del cercle de Balakirev i orientar-se cap horitzons més amplis, encara impregnats també de l'accent nacionalista. La seva obra consta de simfonies, música de cambra, cors, poemes simfònics, òperes. En oposició a la música dramàtica de Mússorgski, es distingeix per una fantasia molt viva i molts colors orquestrals. *El Caprici espanyol*, la suite simfònica *Scheherezade* (1888) i L'obertura *La Gran Pasqua russa* (1888) són manifestacions del seu geni orquestral. Els seus seguidors van ser, entre molts altres, Igor Stravinski (1882-1971), autor de *L'ocell de foc*

---

<sup>47</sup> L'obra és una coneguda suite que consta de quinze peces musicals. Mússorgski la va escriure per a piano encara que també se la coneix per les orquestracions i arranjaments d'altres músics i compositors, com ara l'orquestració que va fer M. Ravel. Mússorgski dedicà l'obra al seu amic, artista i arquitecte, Viktor Hartmann, que va morir a l'edat de 39 anys el 1873. De l'exposició pòstuma dedicada a Hartmann amb més de 400 obres de l'artista (dibuixos, aquarel·les...), només tres dels deu quadres de la suite (sense comptar l'inicial "Promenade" i quatre *Promenades* més entre quadre i quadre) es van poder veure a l'exposició, entre ells, el quadre que representa "La gran porta de Kiev".

(1910) i Sergei Rachmaninov (1873-1943), que va saber, en els seus famosos concerts per a piano, barrejar notes nacionalistes amb un llenguatge postromàntic.

Bedrich Smetana (1824-1884) i Antonin Dvořák (1841-1904) van ser els dos grans autors txecs del segle XIX. El nacionalisme de Smetana i de Dvořák es posa de manifest en l'elecció de temes nacionals per la seva música programàtica i les seves òperes i en l'adopció de la frescor de cançons i ritmes de danses populars. De les nou simfonies de Dvořák, *la Setena* (1895) és potser l'obra més rica en temes i per la seva atmosfera tràgica. De clima més distès, amb melodies preses del patrimoni popular i ritmes folklòrics són la núm. 6 en re major i la núm. 8 en sol major (1889). La més coneguda és la núm.9, l'anomenada *Simfonia del Nou Món*, que va escriure el 1893 durant la seva primera estada als Estats Units, en la qual s'inclouen melodies dels indis nord-americans i dels espirituals que Dvořák va sentir cantar a Nova York a Harry T. Burleigh. Entre les restants obres orquestrals de Dvořák trobem el *Concert per a violoncel*, i els seus *Quartets de corda*, que es compten entre la música de cambra més atractiva del seu temps.

De reconeixement tardà, el compositor Leos Janáček (1854-1928) després d'haver seguit la música occidental, es va inclinar, cap a 1890, cap als ritmes populars dels camperols de Moràvia, a semblança del que faria Béla Bartók (1881-1945). La importància de Bartók és múltiple. Va publicar prop de dues mil melodies populars del centre d'Europa, Turquia i Àfrica del Nord. Va desenvolupar un estil on va fusionar elements folklòrics amb tècniques de la música més culta<sup>48</sup>.

Béla Bartók va compondre el *Quartet núm. 4* l'any 1928. El segon moviment 'Prestíssimo amb sordino' es desenvolupa amb sordina: amb ella s'impedeix la total ressonància del cos d'instrument. Així emmudeix o s'apaga la intensitat del so produït. Per efecte de la sordina percebem el paisatge sonor com embolicat en una boira espessa que ens impedeix veure el que passa davant dels nostres ulls. Els instruments corren sense saber ben bé cap a on, se senten amenaçats sense poder esbrinar qui els persegueix. Tot es torna fantasmal i difús. Aquesta fugida en forma d'escala cromàtica ascendent i descendent, que continua al llarg del moviment, sembla un fum fugaç que es desfà en l'aire, un so imprecís que augmenta la seva indefinició per efecte de la sordina.

---

<sup>48</sup> Com molts autors del seu temps, sovint tracta el piano més com un instrument de percussió que com a productor de melodies, com feien els romàntics. Cap a 1917, ja ha absorbit la influència dels postromàntics i de l'impressionisme amb un vigor rítmic impressionant i una exuberant imaginació. Els deu anys següents l'autor camina fins gairebé els límits de la dissonància i de l'ambigüitat tonal, en el qual extrem s'aconsegueix amb les dues *Sonates per a violí* (1922 i 1923), *la Suite de danses per a orquestra* (1923), *la Sonata per a piano* (1926) i altres.

Si hi ha un pintor que il·lustra aquesta atmosfera vaga i boirosa, aquest misteriós nerviosisme que ens proposa B. Bartók, és el londinenc J. M. William Turner (1775-1851)<sup>49</sup>. Ell ens regala tempestes i temporals com aquesta: *Tempesta de neu*. La



William Turner. Figures 28 i 29: *Tempesta de neu*. *Pluja, vapor i velocitat*. (Primera meitat del XIX).

composició helicoidal del quadre té com a centre de la tempesta un fràgil vaixell de vapor a penes reconeixible, representat musicalment amb cromatisme i glissandos realitzats amb instruments de làmines, flauta dolça o d'èmbol, instruments de corda fregada o bé teclats. Salvada la distància temporal, quelcom similar podem veure en les sonoritats brillants i imaginatives de Bartók, com podem sentir en la *Suite de danses* i el *Concert per a orquestra*. Els seus Quartets són plens de sonoritats impressionants, amb ajuda de cordes múltiples o pizzicatos.

A Noruega, el nacionalisme està representat per Edvard Hagerup Grieg (1843-1907). Entre les seves composicions es troben el conegut *Concert en la menor* (1868, revisat el 1907), *sonates per a piano*, *violí i violoncel*, i un *quartet de cordes* que va servir a C. Debussy posteriorment. La seva millor música nacionalista són cançons sobre textos noruecs, cors i arranjaments pianístics de cançons populars noruegues. Les característiques nacionalistes es barregen en Grieg amb la seva sensibilitat harmònica i poètica<sup>50</sup>.

A Espanya l'ambient musical de la primera meitat del segle XIX no tenia un horitzó ni perspectiva universal. Segons Alier i d'altres autors (1991: 184), la música religiosa era de poc gust, el cant popular havia caigut en l'oblit i els joves estudiants no tenien textos

---

<sup>49</sup> Joseph Mallord William Turner va exposar el seu primer quadre als quinze anys, un any després d'ingressar a la Royal Academy. Tenia una visió revolucionària del paisatge. En les seves obres contemplem un clar sentit del moviment. Molta part de la seva obra s'acosta a una abstracció que ens avança l'art del segle XX.

<sup>50</sup> Treball a les Aules de Magisteri, Educació Primària, de la Universitat Rovira i Virgili, realitzat per l'alumna Griselda Novillo Gris sobre l'obra de Grieg, *Peer Gynt*. (Annex 3).

musicals per a poder-se formar. En aquell ambient va destacar un investigador, compositor i musicòleg nascut a Tortosa el 1841 i que va morir a Barcelona el 1922: Felip Pedrell. Ell va ser el gran mestre dels compositors creadors de la música nacional espanyola moderna: Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) i Manuel de Falla (1876-1946). Podem distingir dues etapes en el nacionalisme musical espanyol.<sup>51</sup> La primera amb Albéniz i Granados, etapa d'assimilació, i la segona, etapa de maduresa amb Falla i Joaquín Turina (1882-1949).

No ens estendrem explicant l'obra d'aquests compositors d'èxit internacional; destacarem la presència de l'obra del pintor Francisco de Goya i Lucientes (1746-1828) en l'obra d'Enric Granados, un compositor enamorat de Goya i de la seva paleta, com apuntàvem a l'inici del present treball. Granados s'inspirà en les pintures de Goya al compondre la seva suite per a piano *Goyescas* (1911), amb set peces curtes i posteriorment la va adaptar per convertir-la en una òpera. També cal tenir present la seva col·lecció de *tonadilles* escrites a l'estil antic, inspirades en les *Majas* de Goya<sup>52</sup>.



Figura 30. F.de Goya (1746-1828) *La Maja vestida*.ca.1800. Oli sobre llenç.  
Museu Nacional del Prado, Madrid.

<sup>51</sup> Les característiques principals que el poden definir són: creació d'un nou llenguatge musical extret de les arrels folklòriques, influència notable de la música oriental, el fet que la guitarra adquireix la categoria d'instrument simfònic, escriptura pianística en la seva primera etapa, increment del nivell simfònic gràcies a la música orquestral. F.Grau (1991:168).

<sup>52</sup> *La maja de Goya: El majo discreto, El tralalá y el punteado, El majo tímido, La maja y el ruiseñor (de la Suite per a piano sol Goyescas), La maja dolorosa I, II i III, El mirar de la maja, Amor y odio, El majo olvidado.*



## 6. OPERETA MODERNA, COMÈDIA MUSICAL I ÒPERA VERISTA

Jacques Offenbach (1819-1880) creador de l'opereta moderna i de la comèdia musical, és un dels compositors més influents de la música popular. L'any 1849 va ser nomenat director del Teatre Francès. L'any 1855 fundà, per fer les seves obres, el teatre "Bouffes Parisiens", que reflectien l'alegria de viure. Les obres d'Offenbach, anomenades operetes, o òperes còmiques, plenes d'incursions a l'humor i la paròdia, ompliren i conformaren el gust de diversió del París i la Viena de mitjan segle XIX. Es va dir, en to humorístic, que aquesta música complia amb la funció de donar un respir a la raó.



Figura 31. H. Toulouse Lautrec,  
*La troupe de mademoiselle  
Églantine* (1895-6).



Fig. 32. H. Toulouse Lautrec,  
*Jane Avril*, 1893. Museu del  
cartell. París.

La seva extensa obra, entre la qual destaca l'òpera *Orfeu en els inferns*, de 1858, va tenir àmplia difusió a tot Europa, ja en format original com en múltiples readaptacions. Les músiques de can-can<sup>53</sup> ens han arribat fins avui com a exemple d'aquesta joia de viure, reflectida magistralment en els cartells artístics d'Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), els quals comparteixen amb la pintura elements de disseny i composició, inspirats en aquest cas en les estampes japoneses difoses a París.

<sup>53</sup> El Can-Can, ball ràpid, en compàs de 2/4, era originàriament una dansa per parelles, que es ballava donant puntades altes i d'altres gestos amb els braços i cames. Es coneix també com Chahut (soroll). Com la seva paraula indica el can-can provocà l'escàndol; les ballarines de cabaret l'interpretaven amb moviments provocatius, amb puntades altes (*battement*), movent les cames en diferents posicions, com ara el *rond de jambe* i el *pont d'armes*, per acabar amb el *pont* i el *grand écart*, acompanyant el ball amb crits i trinos amb la veu, sense perdre el compàs de la música.



Figura 33. Georges Seurat,  
*El xivarri (Le chahut)* 1889-90

En el can-can que ens il·lustra el quadre puntillista de G. Seurat (1859-1891) *El xivarri*, els ballarins, dos homes i dues dones, semblen deturats per un moment, alçant les seves cames a l'aire, mentre el director de l'orquestra, amb la batuta, va donant les seves indicacions marcant el tempo. Els músics el van seguint envoltats del públic assistent, entre el qual es troba un espectador que amb la mirada no perd detall de les ballarines. Observem com el mànec del contrabaix, juntament amb la flauta travessera, els arquets dels violins i les cames dels ballarins i ballarines formen línies diagonals paral·leles que donen un equilibri i bellesa al quadre.

Des de mitjans de la dècada dels anys trenta del segle, la ciutat de París, enriquida pels negocis i pacificada per un poder burgès cada vegada més conservador, esdevingué la capital d'Europa. Teatres, sales de concert, cafès, passejos, llocs de diversió, tot posa de manifest la importància de la vida luxosa, del gaudi, que preludeja els dies del II Imperi i de la Tercera República. El compositor i violoncel·lista alemany, amb nacionalitat francesa, Jacques Offenbach (1819-1880) fou una de les expressions més genuïnes d'aquells moments. Encertadament, s'ha vist un paral·lelisme entre l'obra d'Offenbach i la del pintor Manet: mentre el músic parodiava febleses de la societat, Manet suscitava l'escàndol d'aquesta societat a través de pintures irreverents com *L'Olímpia* i *Le Déjeuner sur l'herbe*. Manet representava Offenbach en el seu quadre *Música a les Tulleries*, de 1862, com veurem en el següent capítol.

Quan es parla de la música de la segona meitat del segle, l'òpera ocupa un lloc primordial, tant per les novetats musicals que suposa com per l'impacte social de l'espectacle operístic. G.Puccini (1858-1924) va saber fer una bella síntesi de l'òpera italiana i alemanya; a través d'òperes com *La Bohème*, va ser el creador dels conceptes

de música que regiran fins i tot al cinema durant el segle XX: per exemple, la forma en què reemplaça el text per passatges musicals ens anticipa l'acció que està per venir: escoltem el tema de Mimí de la seva òpera *La Bohème* abans que aparegui en escena. No és solament la bellesa indescriptible de les melodies de *La Bohème* sinó també el parlar del que qualsevol generació en qualsevol època comparteix: la representació metafòrica de la joventut, l'alegria de la qual no s'ha apagat encara per les asprors d'una maduresa més realista. L'assoliment de Puccini és que l'espectador es vegi reflectit en les il·lusions, els somnis, les esperances del grup de la bohèmia.

El llenguatge musical de *La Bohème* (1895) es mou suaument, fugint de trencaments violents, així el cant es transforma quasi en un parlat amb música que resulta una mescla de sentimentalisme, erotisme i nostàlgia, unit pels nombrosos motius recurrents que creen o recorden una atmosfera determinada. És precisament aquest ús del *leitmotiv* el que assegura l'homogeneïtat del conjunt i manté la unitat narrativa de l'òpera<sup>54</sup>. Amb *Tosca*, Puccini s'introduí en el melodrama històric, amb solucions que anticipen l'expressionisme musical. La passió per l'exotisme va empènyer l'autor cap a altres tradicions musicals no europees, com es veu a les òperes *Mme. Butterfly* (1903) o *Turandot* (1924).



Figura 34. G. Courbet: *L'estudi de l'artista* (1855). Museu d'Orsay. París.

Els ingredients de l'obra de Puccini, tal com també veiem en la pintura realista de G.Courbet (1819-1877)<sup>55</sup> van ser la varietat, la rapidesa, la síntesi, la profunditat

<sup>54</sup> L'argument és senzill. A París, en un Nadal gèlid dels anys trenta del segle XIX, un grup d'artistes no tenen diners però són feliços, o això creuen ells; són joves. L'aparició de la mort de Mimí suposa el contrapunt dolorós, que ha commogut i seguirà commovent generacions d'espectadors.

<sup>55</sup> El pintor realista Gustave Courbet manifestà un continu interès per tot allò que l'envoltà: l'art, la mort, la vida quotidiana, la bohèmia. Ver fer de la seva visió realista un autèntic fuet d'escàndol per a la societat

psicològica i l'abundància de recursos escènics nous. Encara que la crítica italiana el titllà de comercial, no obstant, va ser molt valorat per I.Stravinski, A.Schönberg o M.Ravel. El seu gran mèrit va ser el seu eclecticisme, assimilant i sintetitzant hàbilment llenguatges i cultures musicals diferents.

Gran admirador de Wagner, va ser el primer músic italià que compartí amb l'autor alemany la seva teoria del drama musical i de l'òpera d'art total i la idea que aquest gir s'aconseguia amb elements lligats amb el llenguatge musical i l'estructura narrativa. La influència wagneriana es manifesta en certes eleccions harmòniques i orquestrals. A partir de *Manon Lescaut* començà a explorar la tècnica compositiva wagneriana, arribant no solament a utilitzar el *leitmotiv* sinó a lligar-lo com havia fet Wagner a *Tristany i Isolda*, on s'articulen i individualitzen els tempos. A partir de *Tosca*, recorre a una tècnica típicament wagneriana, es tracta d'un crescendo temàtic, a partir d'un nucli, que genera idees secundàries, la progressió del qual arriba a un clímax sonor, col·locat abans de la conclusió de l'episodi. Puccini inspirà, així mateix, a l'òpera francesa, Bizet i Massenet, en la cura pel color local i històric, tret que l'òpera italiana sovint havia descuidat. La seva harmonia, inclinada als procediments de la música modal, sembla agafar elements de la música francesa no operística. En comú amb Verdi, Puccini té la cerca de la màxima síntesi dramàtica, així com de la dosificació dels temps teatrals sobre el recorregut emotiu de l'espectador. Es diu que tracta la funció d'aquests temps amb l'elasticitat d'un gran novel·lista.

Tot i que per estil no corresponen a l'estètica del realisme pictòric i verisme musical, reflectim en aquest apartat el fet que l'òpera de l'època s'anunciava en cartells modernistes, com els de la figura 35.



Figura 35.  
Cartells  
anunciadors  
d'òperes de  
Puccini.

benestant del II Imperi. *L'Estudi de l'artista* era un quadre-manifest de la nova estètica. Fixem-nos en la guitarra espanyola que hi apareix, gest de complicitat amb la música.



## 7. RICHARD WAGNER : EL DRAMA MUSICAL A LES ARTS

Amb una llarga trajectòria creativa, Richard Wagner (1813-1883) va conviure amb diversos moviments del segle XIX. Amb detractors i defensors a ultrança, va influir enormement en els artistes del seu temps i posteriors<sup>56</sup>. Va ser el compositor més destacat d'òpera alemanya i una de les figures crucials en la història de la música. Va crear el drama musical i en el llenguatge harmònic de les seves últimes obres arrossegà les tendències romàntiques fins a la dissolució de la tonalitat clàssica. Amb això va esdevenir el punt de partida d'un camí que ens porta fins avui. Per a Wagner, la música ha de servir plenament a l'expressió dramàtica. Els seus llibrets es basen en llegendes, la seva acció té per escenari el mar tempestuós o la naturalesa adversa; les idees contrastants de maledicció i salvació o pecat i santedat donen empenta i tensió, la recurrència temàtica, el *leitmotiv* apareix en tota l'òpera, en ritmes creixents i decreixents, i amb recursos exuberants d'harmonia i color, una orquestració plena, alternança de cors, solistes i fons orquestral. La tonalitat es fa important: per exemple, a *Lohengrin*,

La tonalitat de la major, és *Lohengrin*, Elsa és "la bemoll", els personatges malignes estan en la tonalitat de "fa sostingut menor".



Figura 36. Henri Fantin-Latour.  
*La Muse i Richard Wagner.*  
(Litografia) 1862.

Va escriure, a més de teories sobre l'òpera, els poemes d'un cicle de quatre drames musicals, reunits en l'anomenada *Tetralogia: L'anell dels Nibelungs*, amb les seves quatre parts: *L'or del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrid* i *El crepuscle dels déus*, entre d'altres. La seva

---

<sup>56</sup> És conegut el desplegament de societats wagnerianes a tot Europa, algunes encara avui són vigents. Recodem que la societat wagneriana de Madrid encarregà a l'escultor Julio Antonio (1889-1919) un monument a Wagner. Per diversos motius només ha quedat el cap del músic, fos en bronze, que es conserva en el Museu d'Art Modern de Tarragona, junt amb gairebé la major part de l'obra de l'artista. A. Salcedo (1997: 109-113).

última obra va ser *Parsifal* (1882). La concepció wagneriana de drama musical pot exemplificar-se en l'obra *Tristany i Isolda*, amb argument d'un tema medieval, d'origen celta, òpera en la qual es dona la forma wagneriana per excel·lència: la unitat absoluta de drama i música<sup>57</sup>, l'obra d'art total o *Gesamtkunstwerk*, terme referit a una obra d'art que integra la música, el teatre i les arts plàstiques.

L'obra de Wagner ha influït molt en la música occidental. El *leitmotiv*, les alteracions cromàtiques, el constant desplaçament de la tonalitat, la vaguetat de les progressions mitjançant retards i altres sons no harmònics produeixen un tipus nou i ambigu de tonalitat que pot considerar-se com un primer pas cap als nous sistemes harmònics que van caracteritzar la música del segle XX.

L'estil de Wagner va afectar tot el gènere operístic posterior. El seu peculiar ús dels símbols va ser difícil d'imitar però el seu ideal de l'òpera com a drama de contingut significatiu en el qual tot col·labora amb un centre dramàtic principal va exercir una profunda influència. Igualment va tenir gran influència el seu mètode tècnic de la música contínua (melodia infinita) que va assignar a l'orquestra simfònica la funció de mantenir la continuïtat amb ajuda dels *leitmotiv*, mentre les veus cantaven lliures en comptes de fer l'ària tradicional. El drama wagnerià, que a través de les emocions ens apropa al que senten els personatges, està envoltat del mític món dels pobles germànics. Res millor que prescindir del context històric i social i emparar-se en el mite, com assumpte del drama, res més efectiu que posar la música al servei del drama. I és precisament aquesta essència la que van captar els pintors coetanis.

Com diu Lourdes Jiménez (2008: 8), serà en els nuclis simbolistes on l'obra de Wagner adopti aquesta llibertat de reinterpretació plàstica amb autors com Henri Fantin-Latour (1836-1904), Odilon Redon (1840-1916), Jean Delville (1867-1953), Aubrey Beardsley (1872-1898), Adrià Gual (1872-1943), Rogelio de Egusquiza (1845-1915), Marià Fortuny (1838-1874), Federico Madrazo (1815-1894) i tants artistes que es van apropar a l'obra wagneriana. A mode d'exemple podem citar obres com *Tannhäuser en el Venusberg*, de H. Fantin-Latour, de 1886, l'obra d'Otto Knille (1832-1898) *Venus i Tannhäuser*, de 1873; de l'artista Hans Makart (1840-1884) *El bes de la Walkíria*, de l'any 1880; de Marià Fortuny, *L'abraçada de Siegmundi Sieglinde*, de 1928; d'Egusquiza, *Siegmond i Sieglinde*

---

<sup>57</sup> Wagner considera que l'acció dramàtica té un aspecte interior i un altre exterior (el primer marcat per l'orquestra i el segon marcat per les paraules del cant); en conseqüència, el teixit orquestral és el factor primordial i les línies vocals són part de la textura polifònica i no àries amb acompanyament. La música es desenvolupa de forma continuada i no està dividida en altres números tancats.

(col·lecció particular), i de la paleta de Josep Maria Xiró Taltabull (1878-1937), amb la mateixa temàtica, *Siegmund i Sieglinde*, *La Walkyria*, cap a 1899-1900, dipositada a la Biblioteca de Catalunya.

Com a mestre del color orquestral, Wagner va tenir pocs iguals (D.J. Grout i C.V. Palisca: 1993). La seva música, d'un poder irresistible, va ser capaç de portar l'audiència cap a un estat d'èxtasi místic digne del millor esperit romàntic. El joc de tensions que Wagner va saber imprimir a les seves obres dramàtiques és insuperable i està dosificat a un nivell que l'obra perd tot sentit de representació o diversió per esdevenir un objecte en sí, quelcom que no és de la naturalesa però que l'art l'ha obligat a ser natural, real, encara que sigui en un plànol sobrehumà (Josep Soler: 1982: 35). Encara que avui en dia a gairebé ningú no l'emocionaria el comiat d'un déu nòrdic i una walkíria, no obstant, la irresistible força de la música, el poder evocador que Wagner sap crear entorn d'aquests personatges fa que la situació sigui real. L'espectador se sent submergit, així mateix, en un món en el qual tot és transcendent, tot està tenyit d'espiritualitat i misteri, encara sota el vel de les aparences i de la 'representació' (J. Soler: 1982: 35). Wagner sentirà la necessitat d'una nova explicació cosmològica, així com van fer Darwin i William Blake en el plànol científic o poètic; i aquesta nova cosmologia és d'una radical negació i el seu nihilisme és essencial i absolut. A diferència del seu coetani Verdi, Wagner fugí d'allò quotidià, de qualsevol problema social; els seus laments, la seva infinita tristesa, estan expressats amb sonoritats llunyanes i bromoses. Amb *Parsifal*, amb ressonàncies freudianes, Wagner obrí camins nous que Debussy i Schönberg van poder recórrer més tard; i no solament aquests últims esmentats, sinó també el mateix G. Mahler (1860-1911). Wagner no va escriure la música del futur, certament, però va saber fecundar els artistes del futur amb l'enorme riquesa de les seves troballes harmòniques i instrumentals. Sense Wagner l'obra de Gustav Mahler (1860-1911) no tindria la seva peculiar expressió, el seu color, ni les obres de dramàtiques de Richard Strauss (1894-1948) haguessin existit.

## **IV. LA MÚSICA EN LA PINTURA: DE L'IMPRESSIONISME A LES AVANTGUARDES HISTÒRIQUES**

### **1. ELS IMPRESSIONISTES: LA REVOLUCIÓ DE LA MIRADA. ESCENES MUSICALS**

Tant en música com en pintura, l'impressionisme és considerat per molts com el moviment que inicià l'art contemporani. Entre 1870 i 1914 Europa gaudeix d'un sentit de la llibertat en l'art que impulsa els artistes a emprendre camins nous. Els pintors aniran cap a experiments gairebé científics, tant amb les matèries pictòriques com amb la forma representada; els escultors implicaran qualsevol material en l'assoliment de la forma i els arquitectes utilitzaran tècniques d'enginyeria per tal de transformar les estructures i l'estètica de l'edifici. Aquest gran complex experimental és conegut amb el nom d'avantguarda i, malgrat les múltiples formes que adopta, té un mateix objectiu: anar en contra de l'art acadèmic, actitud d'on sorgirà una nova manera de fer i entendre l'art. A la dècada de 1860 arriben a l'edat activa uns artistes valuosos, nascuts entre 1830 i 1840, que presenten uns trets ideològics comuns. El professor suís Charles Gleyre (1806-1874) havia obert a París un taller en què animava els pintors a practicar la pintura a l'aire lliure (*plein air*). El primer pas ja havia estat fet quan els paisatgistes de l'escola de Barbizon havien començat a prendre apunts del natural, encara que després els reelaboraven al taller. Ara, el progrés tecnològic permetia la fabricació industrial dels pigments i amb el seu cavallet, el seu llenç i poc més, el pintor podia sortir al carrer i pintar. En 1862 F. Bazille (1841-1870), C. Monet (1840-1926), A. Sisley (1839-1899) i altres coincidien al taller de Gleyre; l'any anterior, P. Cézanne (1839-1906), C. Pissarro (1830-1903), A. Guillaumin (1841-1927) també hi acudien. Bazille va posar en contacte els dos grups. Tots ells freqüentaven el cafè Guerbois de París, on literats i altres artistes tenien com a guia espiritual el ja veterà Édouard Manet (1832-1883), que tot i estar considerat com el màxim representant de l'impressionisme, no va ser un pintor purament impressionista. Fou un artista acadèmic, inspirat en pintors realistes com ara Courbet, que va tenir molt present el model d'artistes d'altres èpoques com Rafael, Tiziano, Goya o Velázquez.

S'ha considerat l'impressionisme com el final d'un refinament en la percepció de la realitat, és a dir, la fi d'un procés de mimesi realista que s'havia iniciat al Renaixement.



Segons això, durant el segle XIX els pintors, a força d'observar la realitat, s'havien adonat que la naturalesa no era una cosa objectiva sinó quelcom canviant que depenia en gran part de l'ull de l'espectador. Segons els pintors que van anar a l'aire lliure observaren que no és el mateix un paisatge a determinada hora del dia i que les ombres no són negres sinó de color. La naturalesa es compon de blaus, verds, grocs i blancs combinats amb vermell i color taronja. L'impressionisme és el punt final d'aquesta observació, completat per interpretacions científiques sobre la percepció i el color. En l'estètica d'aquest moviment s'ha de tenir present la nova visió del món que s'obté mitjançant els elements mecànics; des del ferrocarril el món és dinàmic i la impressió que obtenim del paisatge és al mateix temps viva, canviant, fugaç. La impressió estàtica del paisatge, de la naturalesa, ja no interessa tant, donat que la fotografia la pot obtenir mecànicament. Els impressionistes van celebrar exposicions conjuntes amb el nom d'impressionistes entre el 1874 i el 1886, que va ser l'època d'esplendor del moviment. Posteriorment s'escindiren en dos corrents, el neoimpressionisme, captació científica dels experiments òptics, i el postimpressionisme, que tractava d'aprofitar el fenomen com a moviment purament artístic i antinaturalista.<sup>1</sup> En resum, es podria dir que la finalitat de tots aquests artistes inconformistes va ser la d'un naturalisme radical a través de l'anàlisi del color i del to, del joc de la llum a incidir sobre els objectes i de les sensacions de l'espectador en percebre aquests objectes. Els impressionistes eren un grup poc compacte des del punt de vista teòric. Intentaren consolidar noves coordenades estètiques enfront de l'academicisme però no ho van aconseguir: la moda va passar, encara que els grans, com ara Monet, Pissarro i Sisley van seguir molts anys amb la tècnica impressionista<sup>2</sup>.



Figura 1 Edgar Degas,  
*L'orquestra de l'òpera. Oli  
sobre llenç.*1868-9.

Edgar Degas (1834-1917) va aportar la renovació de l'enquadrament, fet a manera fotogràfica. A *L'orquestra de l'òpera* (1870) es pot observar l'interès pel fagot i, en menor grau, pel grup de vent i corda. Encara que no l'atrau la pintura a l'aire lliure descobreix els secrets de la llum com a efecte dramatzador; la llum d'interiors el porta a concebre la forma i el color com una cosa abstracta, al marge de la realitat, fet importantíssim per a la pintura posterior. La seva obsessió per retratar i el moviment el portà a fixar-se sobretot en la dansa i la música i un exponent d'aquesta

<sup>1</sup> Vegeu Maurice Sérullaz (1981: 7-28).

<sup>2</sup> Veure Belinda Thomson (2001: 49-68)

preocupació fou la seva obra pictòrica.

En baixar a la vida quotidiana, pintà dones del poble, modistes, bugaderes, cantants, músics, dansarines, el nom dels quals en alguna ocasió ha arribat fins a nosaltres. La seva paleta, al principi molt fosca, va anar aclarint-se, i les pinzellades es van anar fent molt marcades i lliures. El seu interès pel retrat el portà a estudiar el comportament de les persones a través de les postures, els gestos, l'abillament, l'estructura física, etc.



Figura 2 E.Degas. *Aux Ambassadeurs*. 1877



Figura 3 Edgar Degas. *La classe de ball*. 1871-4. Museu



Figura 4. E. Degas. *L'Estrella*, 1876-1877. (Pastel sobre paper). Museu d'Orsay. París.

Encara que en molts aspectes la pintura de Degas xoqués amb els impressionistes, el seu sentit del color, de les formes en moviment, de la llum i les composicions dinàmiques no solament inspiraren altres membres del grup sinó que van ser una de les aportacions d'aquest moviment pictòric.

Degas conegué Édouard Manet l'any 1864, moment decisiu perquè suposà un canvi de la pintura d'història, que ell practicava, per altra de motius petits, tradicionalment oblidats.

Manet es va unir amb els impressionistes, amb els quals va exposar obres, malgrat els desacords amb la majoria dels components del grup, ja que ell rebutjà el terme impressionisme. La seva passió per la pintura va estar compartida amb la fotografia i l'escultura. Les escenes de la vida parisenca, els experiments del color i la forma són clarament anticonvencionals, essencialment moderns; dins de la seva obra, els punts de vista inusuals el col·loquen en l'avantguarda del relativisme perceptiu, que va ser la gran conquesta de l'art en les generacions posteriors.



Fig. 5 Édouard Manet. *Ball en les Tulleries* 1862.

El títol de l'obra al·ludeix al fet que en aquest *bulevard* sona la música. Durant la dictadura de Lluís Napoleó el fet d'escoltar música es va convertir, a mode d'evasió donada la política i manca de llibertat del moment, en una veritable distracció per al poble. Els teatres, els cafè-concerts i els espais públics, com ara aquest jardí, eren plens de música. Jacques Offenbach (1819-1880) es va convertir en el músic més popular perquè es va adaptar a les circumstàncies entretenint i divertint el públic. Parodiava la societat, les institucions i tot el que es referia al poder de l'època. El govern li ho permetia perquè en última instància el poble havia de dir la seva; era preferible escoltar l'òpera còmica amb les seves sàtires abans que la gent es manifestés amb revoltes.<sup>3</sup>

Offenbach apareix en el quadre amb les seves ulleres (*quevedos*) i patilles. També veiem el pintor Henri de Fantin-Latour, els homes de lletres Zacharie Astruc (assegut) i Aurélien Scholl, l'escriptor Charles Baudelaire, el poeta, novel·lista, pintor i crític d'art Théophile Gautier, el baró Taylor, expert en pintura... (Crepaldi 2007:49). Manet va voler la presència en l'escena de les Tulleries de representants de la vida social de l'època: amics

<sup>3</sup> Isabella Rivers, "Música en les Tulleries", consultat en línia.

i famosos, escriptors, crítics i creadors d'opinió, com també apunta Isabella Rivers en el citat article. Tots ells personalitats destacades del Segon Imperi. Personatges, com ara Victorine Meurent, que trobem a les Tulleries i en el quadre que Manet pintarà un any després, *Esmorzar sobre l'herba*.



Figura 6 E. Manet. *Esmorzar sobre l'herba*, de 1863. Museu d'Orsay. París.

Aquest quadre és la tela més gran que Manet va pintar, posant unes figures de mida natural en un paisatge. Troncs d'arbres i natura al fons, un riu on es banya una dona que duu una camisa; en primer pla dos joves asseguts, el germà de Manet, Gustave, i l'escultor holandès Ferdinand Leenhoff, enfront d'una altra dona, anomenada Victorine Meruent, que acaba de sortir de l'aigua i deixa la seva pell nua perquè l'aire l'eixugui. Els estudiosos de l'obra, com ara Gabriele Crepaldi (2007:84), coincideixen que la pintura és una actualització del *Concert Campestre* de Giorgione (1477-1510) i d'un gravat de Marcantonio Raimondi (1480-1534), *El judici de París*, sobre 1515, inspirat en l'obra de Rafael (1483-1520). El quadre, exposat en el primer *Salon des Refusés* (Saló dels Refusats) de París, va provocar un escàndol en aquell moment. Els "pícnics" de l'època eren formes socials íntimament lligades al concepte parisenc de paisatge, el qual fou una de les principals manifestacions de la revolució urbano- industrial. Herbert (1989:170).

Auguste Renoir (1841-1919), encara que no segueix al peu de la lletra la tècnica d'eliminar el dibuix previ, es va mostrar com un expert impressionista que dominà el color i els efectes de la llum. A partir del 1870 cultivà la pintura a l'aire lliure. Es diferencià dels altres impressionistes per la seva preferència per la figura sobre el paisatge pur. La sensualitat dels nus femenins, amb colors càlids i brillants i formes opulentes l'acompanyà pràcticament tota la seva vida, llevat d'un període més agre (i fred) en la dècada dels anys vuitanta. En *Noies al piano* (1892) unes adolescents interpreten, una toca i l'altra canta. Els trets estan fets amb gran habilitat ja que no segueix el codi

impressionista de descuidar el dibuix. No obstant, és plenament impressionista en la soltesa de la pinzellada. Molts dels seus temes són el món de la música: *La llotja* (1874), *Dona al piano* (1876), *Yvonne i Christine Lerolle al piano* (1897); en totes elles l'ambient dilueix els contorns, les ombres són de color, la música hi és present a través d'instruments tant acadèmics com populars, que ens parlen de la nova cultura lúdica que s'anava imposant en la societat europea.



Figura 7. August Renoir.  
*La llotja*. 1874



Figura 8. A. Renoir.  
*Noies al piano*, 1892.  
Quai d'Orsay

Renoir, en *Le Moulin de la Galette* (1876) d'una escena trivial d'un ball de diumenge, ha potenciat el sentit de l'eteri, de l'intemporal<sup>4</sup>. En aquest escenari, una orquestra amenitza la festa, es balla sota els arbres en un espai obert entorn del qual es disposen les taules. L'efecte de multitud l'aconsegueix Renoir mitjançant el recurs a doble perspectiva (frontal i des de dalt). Les figures estan ordenades en dos cercles (un, entorn als ballarins i l'altre, entorn a la taula del primer plànol). La sensació d'ambient s'aconsegueix pel difuminat de les figures. La joia que inunda tota la composició és tot un document de la vida de París en aquells moments.

<sup>4</sup> Segons Gabriele Grepaldi (2007: 194-195), aquest cafè a l'aire lliure era famós pels seus balls, que començaven a les tres de la tarda i acabaven a mitja nit, a la llum dels fanals de gas representades en la part superior del quadre. La ballarina, vestida de rosa, és Marguerite Legrand, anomenada Margot. La seva parella és Pedro Vidal de Solares i Càrdenas, d'origen espanyol i procedència cubana. Entre els personatges que ballen s'han identificat amics de l'artista com Henri Gervex, Samuel-Frédéric Cordey, Eugène-Pierre Lestringuez i Paul Lotte. A la taula del cantó inferior-esquerre podem reconèixer les germanes Estelle i Jeanne Margot, modistes i models ocasionals.





Figura 9. P. Auguste Renoir, *Ball en el Moulin de la Galette*, 1876 (Oli sobre llenç). Museu d'Orsay. París

Renoir ha immortalitzat una escena de ball que, a més d'exponent de moviment, color, música i altres valors plàstics i sonors, és un dels millors exemples de l'evolució de la societat moderna. Els principals músics del segle van compondre peces famoses que s'adaptaven i ballaven en qualsevol ambient. Aquestes formes de diversió eren el resultat de la revolució experimentada pels costums i la cultura, en un moment en què els temes històrics i mitològics es van veure progressivament arraconats per deixar espai a la realitat i introduir noves trames més pròximes a la vida quotidiana. Els nous balls ja no s'atengueren als cànons de les acadèmies i salons de la cort, sinó que esdevingueren disciplines autònomes que perdien rigidesa i guanyaven espontaneïtat i naturalitat. (Gabriele Grepaldi, 2007: 192).

## 2. CLAUDE DEBUSSY: PAISATGE SONOR I PINZELADES MUSICALS

L'impressionisme musical és un moviment sorgit a França, a finals del segle XIX i començament del XX; és, per tant, posterior al seu corresponent pictòric per raons òbvies: calia indagar en la translació de sensacions, de recursos expressius, cap a un altre mitjà tan allunyat com la música en relació amb la cultura. A l'impressionisme musical es dona molta importància als timbres, amb els quals s'aconsegueixen diferents efectes. També es caracteritza perquè els temps no són lineals, sinó que s'executen en impressions successives, com a les diferents pinzellades dels pintors impressionistes. D'acord amb F. Grau (1991: 178), el paral·lelisme entre l'impressionisme pictòric i el

musical és molt gran, ja que en la pintura el quadre és l'equivalent a la peça musical. El dibuix de la pintura s'enllaça amb la melodia de la composició, la llum del quadre amb l'harmonia de la peça musical, el color de la pintura amb el timbre i la instrumentació musicals, l'ambient de la pintura amb l'atmosfera sonora, la impressió total de la pintura amb l'audició total de l'obra musical i el missatge precís del quadre que observem amb l'ambigüitat formal de la música.

La música impressionista pretén destacar l'impacte que provoca l'obra en ser escoltada; per tal d'aconseguir aquest impacte, la melodia esdevé quelcom fragmentat, amagat, enmig d'una atmosfera sonora, que evoca l'essencial, l'imprecís. Ja no hi són les harmonies tradicionals, substituïdes per nous acords. El so, com a element material, és l'ànima de la composició; és independent de tot record o al·lusió historicista. L'únic objectiu és la creació d'efectes sensitius, de nous colors. No es pretén destacar un objecte, sinó crear l'efecte que aquest objecte produeix en nosaltres. Si hi ha línia melòdica, aquesta és fugaç, o fragmentada, igual que la línia ho és en la pintura impressionista.

Quan parlem de l'impressionisme musical pensem bàsicament en Claude Achille Debussy (1862-1918). Debussy va tractar les harmonies i els timbres de manera semblant com els pintors impressionistes van tractar la llum i el color (Roy Bennett: 2003: 82). D'acord amb Bennett, algunes de les característiques de l'estil impressionista en la música són les següents: a) sovint la música és programàtica (descriptiva), b) els acords, especialment els acords cromàtics, no compleixen una funció harmònica sinó que existeixen més aviat en funció dels efectes de color que produeixen, c) els acords dissonants resolen en altres acords dissonants (grups d'acords similars consecutius, sovint acords de novena o tretzena), en moviment paral·lel que produeixen un efecte borrós a l'harmonia; d) s'utilitzen escales exòtiques com ara escales modals, l'escala pentatònica o l'escala de tons sencers; e) exploració de combinacions no freqüents de timbres, ritmes fluids, textures tènues, efectes subtils de llum i ombra; i, en resum, f) la música no defineix de forma clara el discurs musical, el suggereix.

A Debussy, un dels més poderosos compositors del segle XX i de més profundes repercussions en la música posterior, se l'associa, més que a altres compositors, amb el corrent pictòric dels impressionistes. Admirador de Claude Monet (1840-1926)<sup>5</sup> pretén

---

<sup>5</sup> Entre tots els impressionistes Claude Monet va ser el mestre de la percepció visual. Nascut a París, es va traslladar aviat a l'Havre, on va conèixer Boudin, que el va animar a pintar paisatges. El servei militar a Algèria l' influirà poderosament pel que fa a la captació de la llum, que serà obsessió al llarg de la seva vida. *Dones en el jardí* (1866) realitzada a l'aire lliure, va ser la pintura més revolucionària en el seu moment. El



crear en la música atmosferes pictòriques a través de determinades harmonies i timbres. No es tracta d'expressar un sentiment profund d'explicar una història, sinó d'evocar un clima, un sentiment fugaç, amb ajut de la reminiscència de sons naturals, ritmes de dansa, fragments de melodia.



Figures 10 i 11. Pál Szinyei Merse (1845-1920): *Faune* i *El faune i la nimfa*

Es pretén implicar l'oient perquè reconstrueixi una atmosfera a partir d'unes pinzellades musicals que tenen una finalitat descriptiva envoltades d'acords que no persegueixen una funció harmònica sinó que s'escolten pel color tímbric que produeixen. L'obra més representativa de Debussy és el *Preludi a la migdiada d'un faune*, estrenada el 1894, moment essencial de la vida creativa del músic. L'obra té una durada de poc menys de deu minuts. Debussy la va compondre durant dos anys, al llarg dels quals es va fer moltes preguntes, cercant nous recursos, cap a un nou llenguatge. L'obra està basada en un poema de Stephane Mallarmé<sup>6</sup> i ens descriu l'ambient en què el faune, després de perseguir les nimfes, somnia poder aconseguir els seus desitjos.

---

1872 viatja a l'Havre. A partir d'aquí creix la seva fama i es converteix en cap del grup. Entre 1871 i 78 es va establir a Argenteuil, al costat del Sena, prop de París, i d'allí sortiren els bells paisatges (*El pont d'Argenteuil*, 1874), en què la llum és la protagonista, formada a força de pinzellades color taronja, groc, verd, amb reflex blau i vermell. Els tons marrons i negres han desaparegut. S'arriba a una transformació continuada de la realitat per efecte de la llum. És el món no congelat en un moment, com es veia en la pintura anterior. És el món de la realitat visual. Això suposa la reacció contra l'estabilitat i contra la forma d'interpretar el paisatge en el passat.

<sup>6</sup> *Preludi a la migdiada d'un faune*, de 1894, és una obra musical creada sobre un poema de Stephane Mallarmé (1842-1898), "*L'Après-Midi d'un Faune. Eglogue. Le Faune*", de 1887.

Els canvis, en sentit pictòric, fets per Debussy a l'harmonia l'han convertit en una font de noves possibilitats per a la música del segle XX. Algun dels ingredients d'aquest llenguatge harmònic nou el veiem en els seus *Nocturns*. *Tres Nocturns* per a orquestra (*Núvols, Festes, Sirenes*), compostos per Debussy entre 1897 i 1899, suposen la seva renúncia definitiva als principis clàssics de la construcció simfònica. El títol de l'obra va ser suggerit al músic per una sèrie homònima de pintures de l'artista expatriat americà James McNeill Whistler (1834-1903) amb el qual Debussy es va sentir connectat. Ens hem d'imaginar l'obra de Debussy amb les connotacions d'un *Nocturn*<sup>7</sup> que contenen impressions i llums especials. Es coneix que durant la dècada de 1870 a 1880 Whistler, poc amant de la narrativa sentimental, va crear una sèrie de pintures fosques de paisatges nocturns inspirades en el paisatge londinenc del Tàmesi. Les va anomenar *Nocturns*, per suggeriment d'un dels seus amics, aficionat al piano i seguidor dels *Nocturns* de F.Chopin, Francis Seymour Haden (J.Thomson. 2007: 27). Quan Debussy va contemplar l'obra de Whistler es va inspirar en ella, ja que el pintor es va centrar en la dissolució de la matèria, cap a l'abstracció, i el músic va captar aquella subtilitat. En consonància amb aquesta proposta treballà amb melodies que es deien en suspensió, evocant el cant seductor d'éssers irreal, les sirenes<sup>8</sup>.



Figura 12 James McNeill Whistler.  
*Nocturn de Negre i Or* (1874)

En tota l'obra de Debussy hi ha exemples d'aquests paisatges<sup>9</sup>. L'estructura dels acords sovint resulta protagonitzada per la barreja de sons, per la sordina o per l'abundància d'uns efectes especials encisadors. Tot ben combinat ens portarà a la més subtil fantasia, alimentada per l'aportació del simbolisme<sup>10</sup>. En el *Preludi de la migdiada d'un faune* hi són presents tots els trets de l'impressionisme musical. Debussy s'allunya dels esquemes

<sup>7</sup> El *Nocturn* és una composició musical de caire intimista, tranquil i sentimental, que va sorgir al Romanticisme i es va anar fent popular. Destaca per la seva forma lliure amb una línia melòdica delicada i expressiva.

<sup>8</sup> Vegeu *PowerPoint* capítol V, Debussy.

<sup>9</sup> ; M. Ravel (1875-1937) i Debussy han afegit un valor important al piano, situant-lo en una veritable segona edat d'or.

<sup>10</sup> Segons els simbolistes, (en el sonet de Rimbaud anomenat *Vocals*), la lletra a suggereix el color negre, la e és blanca, la i evoca el color vermell, la u el verd i la lletra o el blau, en funció dels suggeriments cromàtics de les paraules que porten aquests sons en llengua francesa.

clàssics de composició, per oferir-nos una forma com d'aparent improvisació, amb un sol tema. La melodia, tocada per la flauta travessera, amb gran cromatisme i cert aire orientalitzant, crea somni, fantasia, desenfocament. Aquesta melodia no és sinó un punt de partida per a transformacions, reelaboracions, variacions, canvis de color, moments, que tots són diferents encara que estiguin basats en un mateix material. L'argument és el següent: un faune dormita una tarda de calor. Apareixen nimfes, ell pretén apropar-se, juguen amb ell, fugen si ell gosa apropar-se massa. En la fugida, una de les nimfes perd un mocador, que ell acarona amb l'èmfasi d'haver trobat un talismà. Aquells suggeriments segueixen vius en el sentiment romàntic de tots els temps.

El 1902 Debussy compondrà una òpera prenent com a punt de partida l'obra de teatre que el dramaturg simbolista belga M. Maeterlinck (1862-49), *Pelléas et Mélisande*, havia escrit l'any 1891<sup>11</sup>. Entre els corrents que van influir en la formació de Debussy cal recordar l'obra de César Franck (1822-1890) i Camille Saint-Saëns (1835-1921).

### 3. EL SIMBOLISME I EL MODERNISME

En la dècada de 1880, mentre els pintors del cercle de Port-Aven, comandats per Paul Gauguin, s'interessen per l'ús no naturalista del color, per sintetitzar idees o sensacions, un artista gràfic desconegut, Odilon Redon comença a ser valorat. Stéphane Mallarmé (1842-1898) Paul Verlaine, Paul Valéry o André Gide, pesos pesants de l'estètica literària simbolista, van elogiar igualment l'obra íntima, estranya i misteriosa de Redon i el van convertir en el més gran dels pintors simbolistes.

El simbolisme, com després el futurisme o el surrealisme, tenia un origen literari, a partir del qual construeixen els pintors l'entramat figuratiu. Certament és en l'esfera del simbolisme on es tanca, com en un nou Renaixement, aquest triangle essencial per a l'art contemporani, els vèrtexs són poesia, pintura i música; propugnava un acostament a la 'idea' en sentit platònic. Henri Bergson afirmava que la realitat només podia obtenir-se a

---

<sup>11</sup> Aquí les al·lusions i imatges del text s'equiparen a les estranyes harmonies, sovint modals, els colors, i l'expressivitat de la música. Les veus, en un estrany, arcaic, recitatiu, es veuen recolzades per un fons orquestral continu, i així fan avançar cap al misteriós interior del drama. Altres obres vocals de Debussy inclouen cançons de poetes com Paul Verlaine, de Pierre Louys, François Villon, Rosseti o Gabriele d'Annunzio.

base d'experiències intuïtives. És a dir, que l'obra d'art és més una conseqüència de les emocions de l'esperit de l'artista que una observació de la natura, com mantenien els impressionistes. Aquesta és una teoria que dominarà en els principals moviments artístics del segle XX, des dels nabís fins a l'abstracció. Per als simbolistes aquesta idea interior només pot expressar-se indirectament a força d'imatges anàlogues o simbòliques, és a dir, mitjançant imatges evocadores. Qualsevol imatge que susciti un record agradable, l'estat de felicitat que ens ennuvola la ment i ens fa somiar desperts, la idea que la realitat inesperada ens sembla un somni, tot això adquireix ara un valor estètic i social molt elevat. Per a la societat i l'art d'aquesta època té especial importància el moviment d'emancipació de la dona, que des del tancament tradicional de la llar es llença a la llibertat i aviat s'enfila com a emblema del moviment simbolista. Pandora o Eva, símbols ancestrals de la perdició de l'home, passen a la categoria d'heroïnes. Si el bé és l'objecte de la moral tradicional, per subvertir els principis de la societat ha de buscar-se la bellesa del mal. Satanàs recobra els antivalors de Luzbel i Dalila, que enganya Samsó<sup>12</sup>, esdevé ser extraordinari i modèlic. La mateixa Salomé, la dansaire perversa i sanguinària, que demana a canvi dels seus encants el cap del Baptista, va ser elevada a l'apoteosi del mite, en l'òpera de R. Strauss, en el teatre d'Oscar Wilde o en la pintura de Gustave Moreau.

Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) i Gustave Moreau (1826-1898) van tenir gran influència en l'obra Odilon Redon (1840-1916). Puvis de Chavannes va causar no solament l'admiració dels simbolistes sinó també la dels artistes d'avantguarda. Paul Gauguin, Georges Seurat o els nabís el van considerar com el seu pare espiritual. La seva pintura està sotmesa a tons grisencs i es distingeix per la gran neutralitat<sup>13</sup>. G. Moreau va ser un patriarca de la pintura que a partir de tons plans com ara els de Puvis, es va embarcar en una apoteosi del color: el color com a to i com a pasta, perquè una de les seves innovacions més interessants va ser l'ocupació de l'oli en gruixuts pegats per aconseguir relleu en la textura. El 1870, en ple èxit, es va retirar de les exposicions de la pintura oficial per buscar noves fórmules. D'aquesta etapa sorgeix la seva investigació

---

<sup>12</sup> Camille Saint-Saëns també il·lustra la temàtica en la seva òpera *Samsó i Dalila*, de 1877.

<sup>13</sup> Precisament aquí rau el secret de la seva fama, en haver sabut plantejar que la pintura és un artifici que té el mateix valor a tot arreu: la figura igual que el fons, les teles igual que els objectes de la natura morta, tot expressat amb aspecte distant, fred, inert, com que es tracta d'una realitat mural. El 1870 això es considerava revolucionari i aportava novetats per a resoldre grans composicions. L'Acadèmia s'interessava per la il·luminació dramàtica i efectista, mentre que la tècnica impressionista, que sí que era renovadora, s'aplicava a la captació de la naturalesa i no servia per a grans murals. I a Puvis el que li interessa no és la naturalesa, sinó la pintura pel que té de valor decoratiu les seves obres solen ser grans llenços, adherits al mur i tractats amb colorit suau i uniforme, perquè semblin frescos.

sobre el color, brillant, ric, evocador, perfecte per al seu món de metàfores en què recrea mites orientals, faules i escenes bíbliques. Les seves noves pintures van causar sensació quan va reaparèixer sis anys després. Salomé és un tema inevitable, tant per simbolistes com per modernistes, representada per Moreau a l'aquarel·la *L'aparició* (1876). És una dona símbol de la contradicció, ingènua i perversa, sensual, exòtica, fascinant i perillosa; és el símbol de la dona decadent, tòpic d'aquest moment. Moreau tracta el tema repetidament, en el ball, davant Herodes, davant el cap del Baptista, sempre sobre fons cromàtics complicats i excitants, amb un gran pòsit literari. L'art de Moreau segueix sent encara controvertit; per a alguns va estar a un pas de l'abstracció, sense saber què fer-ne; altres l'estimen com a mestre i assenyalen que, curiosament, havia estat aclamat per la mateixa crítica que va enfonsar els impressionistes. Com a mestre a l'École des Beaux Arts, va exercir el seu magisteri amb Matisse o Rouault, que arribarien a ser famosos. Odilon Redon és per a alguns el principal pintor del simbolisme; creador d'imatges estranyes, moltes d'elles fetes a litografies en blanc i negre, ajudades per frases hermètiques, preses de versos dels simbolistes: *L'ull, com un globus extravagant, es dirigeix a l'Infinit* (1882), dedicada a E. A. Poe; o *La flor del pantà, un cop trista i humana* (1885), molt elogiada per Mallarmé, en la qual, sobre el fons negre de les aigües, resplendeix un cap amb accents cadavèrics no aliena al detallisme de Moreau. Molts altres pintors, igual que els esmentats, van pretendre 'destruir el realisme i apropar l'art a les idees catòliques, al misticisme, a la llegenda, el mite, l'al·legoria i els somnis', lligats a vegades a l'esotèric i a l'erotisme.

La idea fonamental va consistir que l'art no ha d'expressar el tangible sinó evocar l'indefinible. L'art és, doncs, una cosa que s'ha d'ocupar de representar el món ideal, però no les idees literàries acadèmiques, sinó les idees que es produïssin en la imaginació humana. Es tracta d'una dimensió mental de l'art, que posarà les bases de la complexitat artística del segle XX. D'altra banda, darrere de l'aparença del misticisme catòlic, el que s'amagava era un culte a la perversitat, presentant temes abjectes sota la màscara d'un esteticisme abandonat al plaer sensual de la contemplació, segons la regla decadentista de l'art per l'art.

El gran moviment d'aquelles dècades que acaben amb el segle XIX i donen començament al segle XX és el modernisme, que arribà des dels edificis fins a la decoració d'interiors burgesos. Allí totes les arts es donaren la mà: vitralls, mobles,

il·lustració de llibres, música, pintura, escultura i, sobretot l'arquitectura.<sup>14</sup> Moviment naturalista, organicista, va tenir diverses branques, des de la més femenina, de materials senzills o bé florals, per citar un exemple, fins a formes més rectilínies que desembocaren en el racionalisme. Els pintors preraphaelites i el moviment anglès de les *Arts and Crafts* influenciaren la cultura continental. El simbolisme literari francès s'afegí a la moda pictòrica del moment. La germanor preraphaelita havia estat fundada per Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) John Everett Millais (1829-1896) i William Holman Hunt (1827-1910), l'any 1848. El seu objectiu era la purificació de la pintura mitjançant la tornada als recursos anteriors a Rafael Sanzio, pintura plana, de valors cromàtics semblants als de les taules medievals, nítida. Més que una decadència, són reflex d'un qüestionament nou sobre l'efecte de la història sobre la imatge, l'efecte d'allò après sobre allò vist..., en definitiva, és una primera reacció, encara que aparentment arcaica, sobre la perspectiva a la pintura i a l'escultura., la qual cosa obrí un camí cap a la renovació estètica que suposà el modernisme<sup>15</sup>.

L'univers inspirador dels modernistes és tant l'herència preraphaelita, simbolista com els moviments literaris del moment. La pintura recobrarà la seva funció de pintura mural, per tal de decorar grans espais interiors refinats i carregats de cultura hedonista. Gustav Klimt, un dels creadors de la Secessió vienesa, va ser sobretot un gran decorador i autor de murals rics en textura; recordem *El Fris de Beethoven*, de 1902, que n'és una mostra (vegeu capítol III). Va passar del simbolisme a l'*Art Nouveau* i en el seu acusat erotisme expressat en el cos femení aflora la dona fatal, heretada del simbolisme. El decorativisme de la pintura de l'*Art Nouveau* la feia molt indicada per als cartells, que ara es generalitzaven, sobretot utilitzats amb fins publicitaris. La incitació al consum es feia des de l'atracció a estats de plaer, significats per una dona sempre disposada a caure en l'èxtasi del desig<sup>16</sup>.

Individualitats genials del moment ens donen una visió molt particular del simbolisme, en aquells moments tan rics de la cultura europea. És el cas d'Edvard Munch (1863-1944),

---

<sup>14</sup> En el Pwpt. del capítol V i en l'entrevista de l'annex 2, vegeu l'obra *Trencadís*, de Joan Guinjoan (Riudoms, 1931), inspirada en l'obra d'Antoni Gaudí (1852-1926).

<sup>15</sup> Si en les seves primeres obres hi ha una devoció patent per Botticelli, en les últimes el color es fa dens, adquirint tons propis de vitrall, és a dir, insistint en el valor decoratiu de l'obra d'art. Així, l'*Art Nouveau* es va presentar com un art decoratiu, de línia ondulada fins a l'infinit, que influirà en postimpressionistes com Van Gogh. Encara que la seva temàtica va estar relacionada amb el simbolisme francès, davant del cert elitisme i l'esoterisme dels simbolistes, l'esteticisme de l'*Art Nouveau* es va basar en el decoratiu, fàcil d'entendre, i això va possibilitar la seva ràpida extensió per tot Europa.

<sup>16</sup> Recordem la dona que es deixa servir anís per un mico, el tradicional símbol de la lascívia, pintada per Ramon Casas (1898). La dona pintada en els cartells d'Alfons Mucha és presentada com un centre d'atracció morbosa, fet plenament consagrat en el simbolisme.

relacionat amb els simbolistes francesos, que tracta de l'amor i la mort, units a una visió pessimista de la naturalesa humana reflectida en la solitud, la malaltia i el determinisme sexual. La seva obra *El crit* (1893) revela la tensió de l'home sol i alienat, amb dramàtics fons que es mostren amenaçadors mitjançant línies ondulades. És difícil no preveure *El Crit* sense horror: una persona caminant al llarg d'un passeig marítim es posa les mans al cap, esclatant d'angoixa, mentre el paisatge al seu voltant vibra amb el seu intolerable conflicte intensificat per l'arbitrari ús del vermell, groc, verd.

A finals del segle XIX els simbolistes s'havien centrat a generar significat a través de l'emoció com a part del seu rebuig al naturalisme. Delacroix i Baudelaire van promoure conjuntament el simbolisme en la seva teorització i en la seva producció artística a través de l'ús de la metàfora i l'abstracció. En la pintura, els simbolistes anaven des dels artistes simbolistes romàntics als postimpressionistes. Autors com Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Gustave Moreau i Odilon Redon van crear obres commovedores que simbolitzaven estats emocionals i pretenien evocar aquests estats en els observadors. Tenien una perspectiva interdisciplinària de les arts i utilitzaven termes literaris o musicals per marcar relacions entre símbols a través de la forma, el color, el so.

#### **4. ELS NEOIMPRESSIONISTES I POSTIMPRESSIONISTES**

El 1884 s'havia fundat a París la Société des Artistes Indépendants, de la qual van formar part Signac, Seurat i molts altres. Pissarro, captant el cansament de l'impressionisme, va creure trobar una via més rica d'expressió en la divisió científica dels colors que feien Seurat i Signac. Si l'impressionisme es basava en una instantània visual i intuïtiva de l'artista, el neoimpressionisme era calculat, fred, amb pinzellades a base únicament de tintes pures, separades, equilibrades, que es barrejaven òpticament segons un mètode racional. Així, Seurat obtenia els beneficis de la lluminositat, del color i de l'harmonia gràcies a diversos factors: mitjançant la barreja òptica de pigments purs (tots els colors del prisma i tots els tons), mitjançant la separació dels elements diferents (color local, color de la llum i les seves interaccions); per l'equilibri creat entre aquests elements i les



seves proporcions (d'acord amb la llei dels contrastos, de la degradació i la irradiació); per l'elecció d'una pinzellada que fos proporcional a la grandària del quadre<sup>17</sup>.

A la dècada dels vuitanta del segle XIX, se sent la necessitat d'avançar en els problemes de la llum i la forma per superar l'estètica de l'impressionisme; un grup de pintors, que es distingeixen per trets de forta personalitat, obren camins nous per facilitar la superació d'aquella estètica, també en pintura. Uns amb altres entren en contacte en diverses ocasions, però no s'associen, encara que siguin anomenats postimpressionistes pels historiadors de l'art per establir un etiquetatge més que res didàctic. Els protagonistes van ser Cézanne, Gauguin i Van Gogh.

Cézanne havia percebut que des del Renaixement els pintors havien representat el món natural però d'una manera que distava molt de ser la còpia de la realitat visual, i que més aviat era una altra realitat apresada que pertanyia només a la pintura. Aquesta realitat de la pintura era la que volia captar Cézanne en el seu inconformisme i les fonts d'aquesta realitat estaven en la naturalesa. La naturalesa la percebem mitjançant impressions que es redueixen a colors i formes geomètriques; els primers transmeten una càrrega emocional, les segones creen l'estructura, el que podríem anomenar l'arquitectura interior de la composició. En Cézanne el color ho ocupa tot i les taques només se separen mitjançant tons foscos de color, d'un mateix color, és a dir, mitjançant contrastos. Cézanne entén que l'ull percep la realitat de dues maneres, una successiva i una altra simultània, però ambdues alhora. Per aquest camí arriba també a l'abstracció, però a l'abstracció no visual, sinó mental, com a mètode per captar la natura, per això parla del con, del cilindre, de l'esfera.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Aquest complex engranatge funcionava amb tres ressorts bàsics, sotmesos a la llei dels contrastos: el to, el color i la línia: el to es regula per la lluminositat, de més clar a més fosc; el color, per la intensitat, mitjançant l'oposició dels complementaris (vermell-verd, blau-taronja, groc-violeta); la línia, per la posició respecte a l'horitzontal. Pujant o baixant les categories d'aquests tres ressorts es podia expressar alegria, serenitat o dolor.

<sup>18</sup> Al costat del paisatge, el bodegó o el retrat trobem problemes idèntics. En *Pomes i taronges* (1900) el pintor arriba a concebre la natura com un paisatge, sotmetent-la a deformacions de perspectiva, a tensions espacials entre els objectes (fruiter distorsionat, línies de taula que no coincideixen). L'arquitectura del quadre, que està perfectament estudiada, és un dels grans secrets del pintor i aflora també en els seus retrats o pintures de gènere, com *Els jugadors de cartes* (1895). Cada quadre és un estudi perllongat, fruit de molts assajos, que recorda l'obra de Seurat. A la maduresa la pinzellada es va fer més gruixuda i el color, donat amb una espàtula, tot ho domina.

Encara que a Braque li interessa la llibertat cromàtica, no l'atreu el sentiment expressionista subjacent. Quan en 1907 pot analitzar detingudament l'obra de Cézanne en la retrospectiva dedicada a ell, la seva vocació per la geometria i els problemes de la forma es defineix amb claredat. En una exposició el 1908, el crític Louis Vauxcelles, que ja havia posat nom als fauves, usant un terme jocós usat per Matisse per definir Braque, va dir d'ell que tot ho reduïa a cubs. A partir de llavors va quedar instituït el terme cubisme.



Figura 13. Paul Cézanne, *Jugadors de cartes*, 1890.  
Museu d'Orsay. París

L'actitud de Vincent van Gogh va per camí lleugerament diferent: és la postura del místic que pretén assumir el pecat del món. Es planteja que la pintura sigui un camí per evangelitzar. Pinta camperols pobres i cansats, en fort clarobscur. En contacte amb els impressionistes aclareix la seva paleta i comença la seva passió pel color. Encara que la tècnica sigui impressionista, el seu estil és molt personal. La seva pintura és una resposta al món en què viu, una resposta violenta que neix d'una intensa expressió; cada pintura és en Van Gogh l'expressió d'un sentiment, segons es llegeix en les seves Cartes al seu germà Theo. Els seus colors són símbol del seu amor a la natura i l'home, encara que de vegades també expressen estats d'ànim depressius o ombrívols. De la seva habitació a Arlès (1888), precedent clar del surrealisme, ell diu "... Jo no busco representar amb exactitud el que tinc davant dels meus ulls sinó que em serveixo del color en forma arbitrària per expressar-me amb més força". La intensitat emocional que mostren les seves obres finals revela un estat anímic insuportable, intensitat no menor que la del més exacerbat esperit del Romanticisme. En dues cartes al seu germà Theo explica com va compondre el llenç *El cafè de nit* (1888) i el seu significat. El pintor era a Arlès on havia anat a la recerca de la llum capaç de dotar d'intensitat els colors. Mantenia que la llum del sud feia vibrar els colors amb més intensitat. El color intens no té un valor en si mateix sinó en el fet que pot usar-se per expressar una emoció o una angoixa espiritual. Amb el

---

En aquests moments, els diversos moviments de les arts plàstiques van establir, tots, el principi de la llibertat enfront de qualsevol dogmatisme i, en aquest context, l'art es bifurca en dos grans corrents: un tracta d'analitzar la materialitat de l'obra; és un plantejament formal. L'altra es preocupa de com l'artista pot expressar la seva angoixa, els seus sentiments; prima l'expressió individual de l'artista, que podrà utilitzar una o diverses de les formes que l'altre corrent li ofereixi; tendirà a exagerar, a emfatitzar, per evidenciar el seu jo. El primer corrent obeeix el cubisme; el segon, l'expressionisme.

color intens els objectes cobren vida i es tornen amenaçadors; el to serveix no tant per descriure l'objecte, sinó per dotar-lo de significat. Era, en fi, un mètode que Van Gogh va emprar per denunciar la corrupció moral, o per transmetre la confiança que li mereix un retratat, o per assossegat el seu esperit turmentat en la contemplació d'uns camps de blat agitats pel vent, en la creença ingènua i meravellosa que està fent alguna cosa útil als altres.

Paul Gauguin (1848-1903) ve a ser el símbol de l'artista rebel que després de deixar la vida burgesa es llança pels camins de l'art i la bohèmia. En la seva recerca d'un estil personal arriba a atribuir al color, i aquesta és una de les majors conquestes plàstiques del moment, no només un valor descriptiu sinó sobretot un valor simbòlic. Decebut de la cultura occidental, marxa a illes del Pacífic, des d'on encoratja el seu propi mite, on troba un món verge de costums, de formes exòtiques. El seu art es resumeix en el concepte de síntesi cromàtica; els seus quadres són catalitzadors d'impressions recordades que es plasmen en el llenç buscant analogies amb la música o utilitzant el color com a forma d'expressió abstracta. Per això se'l considera el pare del simbolisme sintetista i dels nabís, i antecessor dels fauves, que empraran el color arbitràriament al marge de la descripció de l'objecte. El paisatge i la disposició de figures en pla de profunditat té certa relació amb els ambients creats pel simbolista P. Puvis de Chavannes al qual Gauguin criticava, tot i reconèixer el seu prestigi perquè la seva pintura no era literària sinó passional, suggeria realitats, no llegendes, amb un llenguatge abstracte, exclusiu de la pintura. L'any 1894 va pintar a París el retrat del violoncel·lista Upaupa Schnekklud, que sembla estar tocant molt concentrat, escoltant la seva pròpia música i fent que cada corda vibri per assolir la qualitat sonora que vol aconseguir col·locant els dits sobre el diapasó.

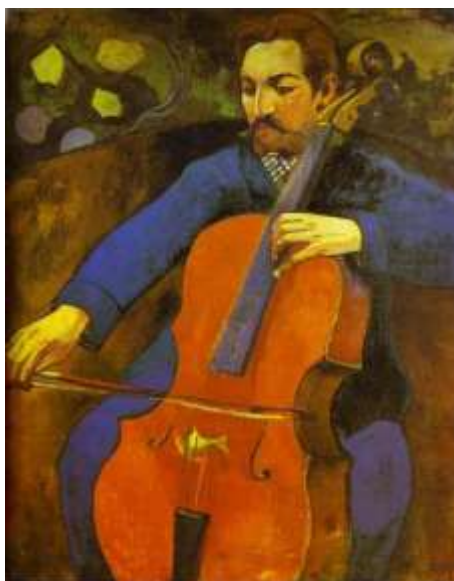


Figura 14

P.Gauguin *El violoncel·lista o Retrat de F.Schneklud*, 1894, oli sobre llenç. Museu d'Art de Baltimore. Donació de Hilde Blaustein en memòria de Jakob Blaustein.

A títol de resum, mentre alguns postimpressionistes, com ara Cézanne, van camí de la conquesta de la forma, podríem dir a través de l'estètica científica, altres, com els simbolistes Gauguin, Van Gogh o Munch, treballaren a favor d'una estètica creada a través del significat.

## 5. LES AVANTGUARDES

### 5. 1. A tall de preludi

Per parlar de l'art del segle XX els autors han recorregut al terme avantguarda. L'avantguarda està lligada a la modernitat. L'origen del concepte està en l'expressió francesa *avant-garde*, utilitzat en llenguatge militar. Les arts plàstiques el van adoptar per designar aquelles tendències innovadores en oposició a l'art acadèmic. Si bé poden destacar-se tendències avantguardistes cap a final del segle XIX, és en el segle XX quan el terme agafa la seva veritable accepció. L'avantguarda es caracteritza com un moviment de ruptura i canvi per part d'artistes que busquen un nou llenguatge en el marc d'una reivindicació de la seva llibertat creativa i d'un sentit d'independència tant de l'artista com de l'art en si mateix. Aquests plantejaments van sovint acompanyats de manifestos, proclames o escrits on s'expressa la seva intencionalitat de forma que són abundants els documents literaris que acompanyen les obres artístiques.

Ara bé, l'avantguarda no és un fenomen unitari ni un estil, sinó que adquireix trets diversos en els diferents episodis avantguardistes del segle XX. La successió d'aquests ha estat ràpida, complexa i de múltiples manifestacions. Així, parlem d'avantguardistes en plural, donada la impossibilitat d'identificar una sola forma d'avantguarda. De la mateixa manera que els esdeveniments del segle XX han canviat amb velocitat, així també ho feien els moviments artístics que se n'han derivat. Les anomenades primeres avantguardes es van desenvolupar des de principis del segle XX fins a la Segona Guerra Mundial. El concepte de l'artista modern va ser establert pel poeta Baudelaire en el seu article *El Pintor de la vida moderna*, aparegut en *Le Figaro* l'any 1863: aquí reclamava un nou tipus d'artista, compromès amb els nous temps, és a dir, que assumeix el canvi, la novetat i l'insòlit que té lloc en el viure quotidià. Aquest artista, independent i defensor de la seva pròpia subjectivitat, s'enfronta clarament amb la tradició establerta d'un art que mira cap al passat, que tracta de reproduir ideals d'equilibri i estabilitat amb validesa general. Per a Baudelaire, la modernitat consisteix en la confrontació del que és transitori amb l'immutable. La tensió entre ambdós factors és una tensió productiva i marca el sentit de la modernitat. Part important d'aquest mecanisme li correspon a l'espectador. Baudelaire també fa veure que és necessària una nova actitud a l'observador. L'art modern vol una més gran participació i un despertar de la percepció per tal de captar aquest producte complex i moltes vegades evasiu que és l'obra d'art contemporània.

L'art contemporani presenta, realment, una notable complexitat: res a veure amb una representació concreta d'un objecte o paisatge; no solament es fan difícils de comprendre les obres sinó més difícil encara, són molt difícils de jutjar com a creacions de més o menys qualitat artística: això és degut al fet que l'art d'avantguarda rebutja els models tradicionals de representació i per tant, els valors en els quals aquests es fonamenten: tracta de transgredir-los, de trencar les convencions que arrenquen des del Renaixement, com ara la perspectiva o el clarobscur; nega l'existència d'un model universal de bellesa, l'artista indaga en belleses disperses, canviants, subjectives; el que compta és la manera que té l'artista de concebre la bellesa (J.A Ramírez, 2003: 4-5). Aquesta actitud molt lliure és típica de les avantguardes i respon a quelcom més que a una voluntat purament estètica. Aquesta llibertat ja l'havia aconseguit quan, des de finals del segle XVIII els artistes deixaren de tenir un mecenes capritxós, com recordem en el cas de Mozart i la seva relació amb el príncep i arquebisbe de Salzburg, H. de Colloredo, per seguir les directrius pròpies a l'hora de la creació artística. Aquesta llibertat i autonomia de l'artista el porta a una nova actitud en la qual la seva vida i el seu art estan íntimament lligats: les seves creacions responen a la seva actitud davant la vida. Aquesta relació art-vida defineix l'art d'avantguarda.

L'art d'avantguarda suposa una autoreflexió, és a dir, la lliure indagació en els processos creatius (C. Bernárdez, 1994: 6-14), és a dir, la lliure indagació en els processos creatius i en els mitjans i llenguatges a utilitzar. Descartada la dependència respecte d'un objecte extern que s'ha de representar, l'art d'avantguarda vol trobar i reconèixer els seus propis trets distintius; així, la pintura, conscient del seu valor bidimensional, rebutjarà la il·lusió de la profunditat i se centra en la seva bidimensionalitat, sense ocultar el procediment de realització. Els materials i tècniques, tot i ser considerats com a irrellevants per a molts artistes moderns, adquireixen, no obstant, una nova dimensió per crear art: recordem els collages dels cubistes, o en escultura, la importància del buit enfront de la massa, que ha suposat una revolució en l'escultura, que ha creat un llenguatge nou, similar a la relació so i silenci en la música contemporània.<sup>19</sup>

La forma de fer una obra esdevingué una de les manifestacions de la modernitat, ja des de Courbet i Manet, i l'artista explorà el mitjà tècnic com a portador de sentit per si mateix, l'artista no té inconvenient a deixar al descobert el procediment, buscar l'expressivitat a través del temps, fins a l'acabament d'una obra i fins i tot explorar la gràcia d'un inacabat.

L'art, en definitiva, és un camp autònom, amb la seva pròpia lògica interna, no depèn de camps laterals com ara la literatura, la religió o la política. Aquesta autonomia no significa aïllament respecte als fenòmens vitals del seu temps, respecte de l'home contemporani; no solament està present a la vida sinó que pretén transformar-la: l'art pot ser una arma revolucionària, d'actuació sobre la realitat. Potser l'art vagi, fins i tot, més ràpid que la mateixa societat en la qual es dona; pot passar que no sigui sempre entès, però això no li lleva l'efectivitat, ans al contrari, comporta una idea de progrés i de futur. Les avantguardes van expressar tant l'optimisme de cara a la vida com l'esquinçament enfront dels conflictes de tot tipus, propis del segle XX (el futurisme s'inclinà per la primera opció mentre l'expressionisme s'inclinà per la segona). D'una manera o d'altra, sempre donarem suport, sense imitacions, a la creació d'una nova realitat; i, encara que de vegades les formes al·ludeixen a objectes que estan en l'entorn, aquests apareixen deformats, com és el cas del cubisme. La figura humana és distorsionada o simplement negada, com veurem.

Abans que la visió objectiva del món, heretada del Renaixement, domina la visió subjectiva. L'artista projecta la seva experiència a través de l'obra i reclama participació

---

<sup>19</sup> Recordem l'obra "4'33'' de J.Cage, de 1952. L'interpret ha de guardar silenci i no tocar el seu instrument durant quatre minuts i trenta-tres segons. Cage s'inspirà per a l'obra en les *White paintings* de Robert Rauschenberg.

de l'espectador, que a la vegada és lliure per interpretar, també subjectivament, el resultat de l'aproximació a l'obra d'art. De fet, es prioritza l'experimentació sobre l'aprenentatge acadèmic, i concretament, la cerca d'un llenguatge nou, propi, capaç d'expressar més rics matisos de la naturalesa i de l'home. El relativisme en la ciència, la societat, la política o la religió feia necessaris nous llenguatges no acadèmics, capaços d'expressar noves realitats. De fet, cada moviment d'avantguarda inventà un llenguatge propi.

En l'atac contra la tradició, molts artistes cercaren alternatives en d'altres tradicions, com ara els pobles primitius d'Àfrica i Àsia, actitud que tants bons resultats expressius va tenir en la pintura, com ara l'obra de Gauguin o en la música, a l'incorporar escales tonals desconegudes per als europeus.

El color i el dibuix seran vehicle nou d'expressió i d'alliberament de les formes: mentre el fauisme i l'expressionisme varen fer 'criidar' els colors, altres moviments, més analítics, pensaren en la línia com a definidora de camps, com poden ser el neoplasticisme o el constructivisme.

## 5. 2. Matisse, els fauves i la música

Ja des dels anys del realisme pictòric s'havia donat la pregunta: què és la pintura?. L'avenç de la fotografia ve a donar la raó a aquells que pensen que la pintura no és un mitjà de representar la realitat que l'ull veu sinó aquesta altra realitat que només veu l'esperit, que és capaç d'expressar sentiments.

Maurice Denis el 1890 dirà que un quadre abans de ser un cavall o un nu és essencialment una superfície plana coberta de colors disposats en un ordre determinat. Gauguin, per aquests anys insistia que havia de pintar de memòria, perquè el record, per mitjà de la selecció, transmetia els colors i les formes amb més intensitat i amb valors diferents dels obtinguts en la còpia directa de la naturalesa. Sobre el llenç *Visió després del sermó* (1888), Gauguin diria que per a ell, en aquest quadre, tant el paisatge com la lluita no existien més que en la imaginació de les persones que estan en oració, després del sermó. Per això hi ha contrast entre les persones naturals i la lluita no natural i desproporcionada. Entre els deixebles de Moreau a l'École Supérieure des Beaux Arts es troben Rouault i Matisse. Al primer se'l considera expressionista, ja que la seva única meta és un compromís moral que el porta a denunciar la corrupció de la vida moderna: els jutges injustos, la prostitució, l'oprimit, l'home del carrer, víctima dels vicis de la societat. Els seus colors, emmarcats per una forta línia negra, presenten una entonació densa i apagada a causa d'una preparació ocre que havia après de Moreau, remuntant



fins a Rembrandt. Coincidint amb el començament del segle, una generació de joves pintors, entre els quals es troben Bonnard, Rouault, Matisse, Marquet, funden el Saló de Tardor, dedicant la primera exposició a Paul Gauguin. Matisse es va fer cap del grup, al qual s'afegiren André Derain i Maurice de Vlaminck.<sup>20</sup>

El terme *fauve* feia referència a l'irritant color; color arbitrari que no tenia res a veure amb la realitat, donat amb una pinzellada violenta. Les influències coloristes de Van Gogh, Seurat i Signac són evidents, però els fauves van molt més lluny. Alliberen totalment el color, que l'empren tal com surt del tub, però no per donar-li un símbol, com va pretendre Gauguin sinó per aconseguir valors pictòrics nous, com estava fent Cézanne. Segueixen pintant un món objectiu (bodegons, interiors, retrats) però els desnaturalitzen en alliberar el color de la seva funció descriptiva, fent que el color tingui vida per si mateix, no estant supeditat en absolut al dibuix. El grup va durar poc, i els seus components es van dedicar a altres experiències artístiques, però la seva revolució, la revolució fauve, va ser la primera expressió violenta de la pintura del segle XX. A través de les obres de Matisse com ara: *Luxe, calma i voluptuositat* (1905), títol pres de Baudelaire, i de *L'alegria de viure* (1906), Matisse estudia la relació entre espai i figura, línia i color, que influiria en tota la pintura posterior. El 1908 aborda el problema de l'espai en relació amb el color en *Harmonia en vermell*, anomenada també *L'habitació vermella: les postres*; es prescindeix de la perspectiva i el continu vermell passa sense solució de continuïtat als murs. Era la màxima expressió del color. Amb unes línies clares fetes com a reserva, delimita l'espai, a manera semblant a com ho estan fent els cubistes. Continuarà la seva evolució cap a la simplificació a través de la reelaboració successiva dels temes, com es pot veure a *La dansa* (1931), una altra de les conquestes de l'art del segle XX.



Figura 15 Henri Matisse,  
*La dansa*. (Oli sobre llenç). 1909.  
Museu Art Modern (MoMA) de Nova  
York.



Figura 16 Henri Matisse, *La música* (oli sobre llenç), 1909  
Ermitage. Sant Petersburg

<sup>20</sup> Al Saló de Tardor de 1905 van exposar tots ells uns quadres de tons cridaners, aplicats a la figura de forma arbitrària i antinatural. En una de les sales es mostrava una escultura de Marquet d'aire renaixentista i el crític Louis Vauxcelles va sentenciar: "Donatello entre les feres". Com era pejoratiu, el nom va fer fortuna seguida i va servir perquè el grup prengués consciència de si mateix.

Pintor molt proper a la música, va recrear també en alguns dels seus quadres motius musicals, com podem observar en les seves obres *Interior amb Harmònim*, de 1900, *La classe de piano* de 1916, on podem observar el seu fill Pierre tocant un piano de cua Pleyel, el quadre *La música* de 1939<sup>21</sup>, l'obra *Estudi amb faristol*, o bé les vint imatges dedicades al Jazz, basades en collages que Matisse va realitzar tallant amb tisores fulls de paper pintat de vius colors. Una sèrie d'improvisacions cromàtiques i rítmiques que li van ser publicades el 1947 a la revista d'art francesa *Verve*.

### 5. 3. Picasso i Braque: el cubisme impregnat de música

Si l'art és la representació fictícia d'allò que l'home és capaç de veure, sentir o somiar, aquesta representació és convencional i s'acomoda als codis vigents en cada moment. El cubisme jugarà amb l'ambició occidental de multiplicar els punts de vista des dels quals podem veure, la qual cosa enriqueix el coneixement de l'assumpte proposat. Si apliquem la perspectiva renaixentista de l'ample, l'alt i el profund i li apliquem una regulació geomètrica a base de rectangles, cubs o esferes, tindrem una visió aproximada de com funciona la representació cubista. A això li afegim l'ingredient de la relativitat aplicada a l'espai i al temps de la representació i veurem que la figura i el fons es trenquen per igual en facetes, movent-se en un mateix espai, que no és simulat, sinó l'espai real que té la pintura: un plànol amb dues dimensions. Tots dos, figura i fons, poden representar-se en temps diferents en cadascuna de les facetes: de front, de perfil, d'esquena, etc., però en un mateix instant, com ho abstraïem en la nostra ment, perquè el temps és una mesura relativa. No és casualitat que Einstein publicqués la teoria de la relativitat el 1905, poc abans que Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) i Georges Braque (1882-1963) donessin el tomb a les arts plàstiques. Com s'havia gestat aquesta revolució conceptual a l'art? Com a reacció a l'estètica impressionista, Cézanne havia buscat l'estabilitat en comptes de la fugacitat: la consistència enlloc de la subtileza aèria; la disciplina d'un color constructor de formes enfront del color impressionista diluït, dispers. Picasso i Braque coincidiren en la valoració de Cézanne. Ambdós crearien el llenguatge cubista, a partir del qual vindrien altres moviments com ara el futurisme, el dadaisme, el neoplasticisme o el constructivisme.

---

<sup>21</sup> Segons K.v. Maur (1999:20) el tema de la música és constant en Matisse, i aquest camí va dur l'artista a realitzar el quadre de 1939 *La Música*. K.v.Maur assenyala que el mural *La Música*, de 1909-10 pintat per l'artista per encàrrec del col·leccionista rus Sergei Shchukin, acompanyant la seva famosa obra *La Dansa*, mai seria superat en referència a la seva contundència simbòlica. També remarca les paraules de Matisse quan l'artista comenta que els colors emprats en aquests quadres, vermell, verd i blau són colors que tenen una força intrínseca, comparable a la que podem trobar en un acord musical.

El cubisme no buscava l'expressió cromàtica lliure, com deien els fauves; al contrari, era un plantejament purament conceptual el de Picasso i Braque, així com una tasca científica: el color esdevenia un instrument de mesura en el món de les formes. Comptaren, així mateix, amb l'aportació de l'art africà, fort i antinaturalista, i de l'escultura ibèrica, que aportà altres punts de vista. Abans de conèixer Picasso, Braque pintava sota la fórmula cezanniana de fragmentació de l'espai en plànols interrelacionats, sense profunditat: totes les formes, havia dit Cézanne, de la naturalesa poden reduir-se a l'esfera, el con i el cilindre. Picasso superà l'equilibri de les composicions fauves del moment i optà per la fragmentació de Cézanne: els cossos de les senyoretes que pintava (*Les mademoiselles d'Avignon*) quedaren esquarтерades, negres de cara, reduïdes a plànols, i en un fons de quadre que lluny de marxar cap a lluny s'apropa al mateix nivell de les figures. La ruptura amb la tradició ja estava consumada. Joan Gris parlà, amb posterioritat, de dues fases del cubisme: analític i sintètic. En el primer, els artistes representaren les coses no tal com són vistes sinó com se sap que estan construïdes. L'al·lusió al món real queda minimitzada, encara que el cubisme no és art abstracte; es trenca el concepte espacial del Renaixement: si l'espai renaixentista era continu i unitari, ara els cubistes proposen la discontinuïtat i multiplicitat de l'espai. L'espai es fragmenta i esdevé un joc de plànols que mostren tant la part que és vista de la imatge tradicional com aquella que ha quedat sempre oculta: així la visió de l'objecte és total, simultània.

En la fase sintètica la multiplicació de plànols viscuda en la fase anterior és reconduïda cap a formes bàsiques; el pintor parteix d'elements abstractes, acolorits, per arribar a configurar un objecte: l'autonomia de la pintura respecte al motiu extern estava garantida.

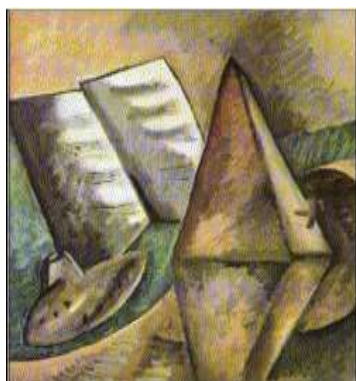


Figura 17. Georges Braque.  
*El metrònom*. 1908. (Oli  
sobre llenç).  
Statens Museum for Kunst,



Figura 18. Braque. *Instruments  
musicals*. 1908. (Oli sobre  
llenç). Col·lecció privada



Figura 19 G. Braque. *Violí i paleta*. 1909.



Figura 20. G. Braque. *Violí*. 1911.



Figura 21 Picasso. *L'Acordionista*. 1911.



Figura 22 P. Picasso. *Instruments musicals*. 1913.



Figura 23. P. Picasso. *Violí i partitura*. 1912.



Figura 24 P. Picasso. *Violí i guitarra*. 1912

Picasso i Braque van començar a pintar des de 1911 (cubisme sintètic) en els seus quadres partitures musicals, lletres d'impremta que feien referència al diari *Journal*, Braque escrivia el nom de J.S. Bach, entre violins i clarinets, o en el cas de Picasso, trobem escrit *Ma Jolie*, referint-se a *Eve*, l'amant que tenia en aquell temps; a la vegada "ma jolie", també formava part de la lletra d'una cançó francesa de l'època que tenia una melodia fàcil de taral·lejar. Ambdós van començar a aferrar en els seus quadres papers impresos, bocins d'objectes com ara la fusta d'una guitarra (instrument molt apreciat per Picasso), fragments d'una reixeta d'una cadira, etc.

El primer quadre que trobem de temàtica musical cubista és el quadre de G. Braque, *El metrònom*, de 1908 (figura 17). Ens fa pensar en la importància que tenia la música per a Braque quan observem el metrònom per mesurar el *tempo* en el seu estudi. Picasso, influenciat per Braque, també incorpora la partitura en les seves obres cubistes. Ens apropa als instruments mostrant-ne en el cas d'instruments de corda, la seva caixa de ressonància i mànec. En el quadre de la figura 23, *Violí i partitura*, hi trobem inserida un partitura real. Segons l'estudiosa del tema Cecilia García Marco<sup>22</sup> és la quarta pàgina de la peça *Trillers de Braisers* de 1905, que va compondre Désiré Dihau (vegeu el músic en el *PowerPoint* elaborat en aquest estudi, en el quadre de E. Degas *L'Orquestra de l'òpera*, tocant el fagot). C. García fa esment als gustos musicals de Picasso i de Braque. Mentre que a Picasso, en referència a la música de tradició clàssica, només se sentia atret per la melodia principal del ballet *Petrouska* de Stravinski, estrenat a París el 1911, els referents musicals de Braque, tal i com es reflecteix en la seva obra cubista, són els compositors J.S. Bach i W.A. Mozart. De tota manera, com podem observar en les figures 17 a 24, ambdós artistes es proposen que l'espectador escolti la música a través dels quadres, ens acosten a l'espai i el temps en el qual sempre es mou una obra musical, apropant-nos els instruments que recreen en els seus quadres, en ple cubisme sintètic, al qual del sintètic evolucionen ambdós artistes.

El *collage* aportava l'element de realitat, de color, de vida quotidiana, al quadre, al temps que dignificava objectes insignificants i trencava els límits entre l'art i la vida. L'escultura cubista es beneficià del *collage*: de la superposició de matèries sobre el plànol al desplegament en l'espai no hi va haver més que un pas. Alexander Arxipenko (1887-1964), Jacques Lipchitz (1891-1973), Henry Laurens (1885-1954) i altres aplicaren

---

<sup>22</sup> Vegeu la tesi doctoral de C. García Marco, presentada a la Universitat de València (Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació): "Impulso creativo de la música. Análisis de la presencia musical en la pintura de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914".

plànols interceptats, superposats i foren fidels a aquella màxima dels cubistes: “en un objecte existeixen tantes imatges com ulls el contemplen; tantes imatges essencials com esperits que el compreguin”.

Assentades les bases del cubisme, ningú no escapà a la seva atracció, que serví per crear noves propostes. En particular, Robert Delaunay (1885-1941) desenvolupà una particular visió dels principis cubistes, emprant colors purs. L'any 1912 creà l'orfisme, on veurem seguidors molt suggeridors, com Ferdinand Léger o František Kupka.

#### **5. 4. František Kupka: una simfonia de colors.**

L'any 1912, el pintor František Kupka (1871-1957) va quedar convençut que l'art i les ciències tenien moltes coses en comú. Reconegué dues formes de cognició que podien tenir relació entre elles. Cercava noves realitats fetes d'harmonia i bellesa, que fossin capaces d'inspirar i elevar l'espectador. En el seu camí cap a l'abstracció, la música indubtablement era un motiu d'inspiració. L'obra de Kupka, *Teclat, piano / Ilac* (1909), figura 26, marcà un trencament amb el seu estil representatiu: una mà toca el teclat d'un piano que s'abstreu barrejant-se amb el fons de l'embarcador d'un llac. Utilitzava, tal com ho havien fet els pintors simbolistes, o com el mateix Auguste Rodin estaven fent: potenciar la sinècdoque de representar el tot per la part. És, a més a més, un dels pocs exemples de pintura directament basat en un codi de música cromàtica. Inspirat en el llibre d'òptica de Young i Helmholtz, *Manual de l'òptica fisiològica* (1856, 1860 i 1866), Kupka va utilitzar bàsicament els colors primaris indicats en l'obra: el vermell, verd i blau-violat, els quals representen les notes de les tecles majors del piano. Es recolzà en aquestes investigacions, en les ones, com a metàfora del ritme i el moviment del so en el món natural. Va arribar a comparar el seu mètode amb el de compondre una simfonia. En les seves pròpies paraules, a través d'una sola forma en diverses dimensions, i disposant-les d'acord amb consideracions rítmiques, obté una simfonia que es desenvolupa en l'espai com ho fa una simfonia en el temps (K.v. Maur: 1999: 46). Kupka va reflectir la voluntat de donar una imatge visual a elements no visuals, com ara processos de la consciència i experiències acústiques i musicals. Ell buscava simfonies i es reconeixia a si mateix com un simfonista de color. Es va inspirar fins a tal punt en la filosofia i la ciència del moment que es podria dir que la seva obra és tota una expressió poètica inspirada en elles.



Aquest camí va servir d'inspiració per a molts artistes de començament del segle XX. Encara que guardà distàncies amb escoles i etiquetes, és situat sota el nom d'orfisme<sup>23</sup>. Per als pintors que buscaven una nova expressió, la idea de la música, per la seva qualitat intangible, efímera, emocionalment dominant, pura i nascuda de l'esperit, era molt atractiva. Això va fer que la música tornés a ser l'exemple ideal per a la recerca plàstica, per parlar directament a l'esperit mitjançant l'abstracció no mimètica del color i la forma. L'orfisme fou un dels moviments més rics en conceptes sinestèsics, com l'abstracció i la intuïció. És natural que Kupka emergís com la gran potència d'aquest moviment. Sempre treballà amb l'objectiu de representar una nova imatge de la realitat feta d'harmonia i bellesa, capaç d'expressar la naturalesa. Gràcies a l'orfisme, la música va experimentar nous camins de confluència entre la visió i el so, en un desig d'arribar a l'obra artística integral.



Figura 25. František Kupka. *Amorpha. Fuga a dos colors*. 1912.



Figura 26. František Kupka. *Teclat, piano/ Llac*. 1909. S'hi poden descobrir les teclades d'un piano.

### 5. 5. Erik Satie. Picasso i Stravinski: música amb ressons cubistes

Encara que no és fàcil d'etiquetar entre els moviments d'avantguarda, Erik Satie (1886-1925) figura entre els músics significatius d'una època. Malgrat no ser un compositor d'obra gaire extensa, té un paper destacat en la història de la música per la seva personalitat controvertida, d'esperit burleta i la seva vida creativa i extravagant, polifacètica, que el va dur a estar en contacte amb molts artistes del seu temps. Sense tenir cap inquietud magistral o acadèmica, sense pretendre crear escola, Erik Satie ha

---

<sup>23</sup> El terme orfisme prové de la llegenda d'Orfeu, el mitològic inventor de la música i l'expressió poètica. Orfeu adquirí una posició destacada en el desenvolupament de l'art modern, que convertia l'artista en profeta o sacerdot. La doctrina de l'orfisme proposa que l'art és l'expressió de l'esperit humà que revela el més enllà de la vida.



estat un dels artistes més influents de la música a les primeres dècades del segle XX. En un moment en què tothom buscava nous camins per seguir l'avantguarda del moment, enmig dels -ismes, les idees de Satie van tenir gran influència i a través del poeta Jean Cocteau (1889-1963) foren assimilades, també en diferent grau, pel Grup dels Sis, format per compositors francesos que van reaccionar en contra de la música de Wagner, de Debussy i de Ravel. Satie volia una música "funcional", en paraules de Cocteau "que no s'escolti amb la cara entre les mans", una música lluny del drama grandios de Wagner, de la brutalitat rítmica de Stravinski, del simbolisme de Debussy, una música còmoda, senzilla i natural (Josepa Roselló: 1996:117). A més de ser considerat com el precursor del minimalisme musical per les seves obres pianístiques com ara les seves *tres Gymnopédies i sis Gnossiennes*, on triomfa la simplicitat i els girs melòdics modals, Satie escrivia (*Cahiers d'un mammifère*) i dibuixava. A l'igual que el compositor Robert Gerhard (1896-1970), pensava que la música anava per darrere de la pintura, un retard que ell va deixar palès en els seus textos, comparant la música del seu temps amb els models representatius dels pintors C. Monet i P. Cézanne. Ornella Volta, estudianta de Satie, ens diu en el pròleg de llibre *Quaderns d'un mamífer* (2006: 8) que Man Ray (1890-1976), veient l'interès de Satie per la pintura, que el compositor era l'únic músic amb ulls. Els pintors de la bohèmia parisina hispànics, com ara Miguel Utrillo, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol o Ramon Casas, van ser molt propers a Satie i el van retratar. Precursor de moviments futurs com el minimalisme musical, va estar, també, a l'alçada de la plàstica cubista amb les *Pièces froides* (1907). Així va escriure obres orquestrals com el ballet *Parade*, que amb coreografia de Léonide Massine (1896-1979) i figurins i decorats de Pablo Picasso (1881-1973) estrenà en 1916 i fou considerada com l'equivalent musical del cubisme a les arts plàstiques, a l'igual que *Veritables préludes tous per a un gos* (1912).



Figura 27. P. Picasso.  
Esbós del Teló del Ballet *Parade*



Figura 28. P. Picasso.  
Teló del Ballet *Parade*

De 1913 són els Tríptics per a piano *Capítols que poden girar-se cap a qualsevol banda*. L'any 1915 compongué *Cinc ganyotes per a orquestra*, en el marc d'una adaptació del *Somni d'una nit d'estiu*, que no va ser representada. De 1924 data el seu ballet *Mercure, posats plàstics*, per al qual Picasso tornà a dissenyar decorats i vestuaris que hi va generar un autèntic escàndol donada la seva gosadia sonora.

Ara més que mai, la música i la pintura presenten grans concordances, malgrat que la seva expressió artística sigui diversa. Hem de portar aquí el cas de la concurrència entre Picasso i Igor Stravinski (1882-1971)<sup>24</sup>, de tal manera que cadascú d'ells queda explicat plenament amb l'obra de l'altre. Potser el tercer vèrtex del triangle ens el proporcionen els ballets russos de Diaghilev.

Tots dos, Picasso i Stravinski, són icones de la modernitat; hi conflueixen en el seu gust per l'art popular, les cultures primitives, l'expressió infantil, el circ, els clowns, la xaranga.<sup>25</sup> En ambdós es dóna l'afany de no tancar-se en un estil únic; no es produeix evolució sinó més aviat ruptures violentes i en molts casos desconcertants, sense renunciar tampoc a la seva anterior trajectòria. Ambdós també tornaren cíclicament a períodes d'expressió que podem anomenar clàssics. De fet, la música de Stravinski és emmarcada amb la denominació de neoclàssica. Tant el músic com el pintor recreen motius antics amb una mirada moderna. En el Ballet *Pulcinella* de Stravinski apareixen, com en Picasso, els arlequins de la *Commedia dell'Arte* italiana.



Figura 29. P.Picasso. Projecte de decoració  
Ballet *Pulcinella* d'Stravinski 1920.

<sup>24</sup> Igor Stravinski, inclassificable i genial creador del segle XX, té un primer període, el rus, en el qual explora el folklore del seu país (*L'ocell de foc*; *La consagració de la primavera*); un segon període (neoclàssic) entorn de les harmonies de J.S. Bach; i un tercer període amb influència d' A. Schönberg, on treballa el dodecatonisme o dodecatonisme, amb la derivació cap al serialisme.

<sup>25</sup> *La sonata núm 3*, obra breu per a piano, del compositor contemporani Alexander Hrisanide, s'inspira en el traços àgils i d'aire improvisat de Picasso; també el compositor i director d'orquestra José Luis de Délas, escriu *Outremer clair et foncé*, breu peça pianística, inspirant-se en una anotació que va fer Picasso sobre un color que l'interessava, el dóna nom a la composició de J.L.de Délas.

Qui escolti *L'ocell de foc* o *La Consagració de la primavera*, podrà dubtar de l'etiqueta de neoclassicisme –més aviat resultaria nou barroquisme- però a mesura que va avançant el discurs, alguns elements ens diuen que és una mirada des del segle XX i ens avisen, a partir del setè moviment, que tot era un joc, com un 'pastitx' sonor compost sobre fragments de G. Pergolesi (1710-1736), per a un ballet que s'estrenà a París amb decorats de Picasso. Les Suites per a petita orquestra serveixen com a homenatge, alhora devot i irreverent, al Bach dels *Concerts de Brandenburg*: música en què la tradició i la modernitat extrema es donen la mà. Encara que també s'ha de dir que, en tota aquesta evolució, és el llenguatge el mode de dir allò que l'artista modifica: hi ha un pensament immutable que vertebrava la seva producció; de fet, hi ha només un Stravinski. La preocupació essencial en ell va ser retornar al llenguatge sonor totes les seves possibilitats musicals, alliberant-los de literatura i història, amb què el Romanticisme l'havia carregat. Era com la cerca de la música pura, que exigeix ésser jutjada solament en relació amb les lleis de la composició i al marge de tota consideració subjectiva. ¿No era el mateix que en altres camps, com ara la poesia, intentava, per exemple, Juan Ramón Jiménez?<sup>26</sup>. En el fons, estava el propòsit de crear un art capaç de provocar una reacció emotiva, però mai expressar-la. Essent aquest el seu propòsit, no és estrany que hagi mudat de procediments tècnics, sobretot quan arribava a esgotar-los. I quan, l'any 1953, el món se sorprengué davant el serialisme, no s'adonava que aquest nou mètode de composició li permetia, com abans el llenguatge neoclàssic, retornar novament al so el seu valor intrínsec, lliure de simbolisme i exempt de possibilitats extra musicals.

Entusiasmada per les possibilitats cromàtiques dels instruments, i heretant les possibilitats desenvolupades des dels impressionistes cap endavant, Stravinski afirmava que un color solament té valor en relació amb els altres colors que es col·loquen al seu costat. I això era el que ell havia volgut fer en la música, ja que el que buscava era la qualitat del so davant de tot. El fauvisme l'inspirà especialment, per l'ús del color sobre el dibuix. Però el

---

<sup>26</sup> Espacio (J.R.J.) (fragment): *Los dioses no tuvieron más sustancia / que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido / y de todo lo por vivir. / No soy presente sólo / sino fuga raudal de cabo a fin. / Y lo que veo a un lado y otro, en esta fuga / rosas, restos de alas, sombra y luz, / es solo mío, / recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. / ¿Quién sabe más que yo, quién / qué hombre o qué dios, puede, / ha podido, podrá decirme a mí / qué es mi vida y mi muerte, qué no es? / Si hay quien lo sabe, / yo lo sé más que ése, y si lo ignora, / más que ese lo ignora. / Lucha entre este saber y este ignorar / es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos / como pájaros, pájaros igual que flores, / flores soles y lunas, lunas soles / como yo, como almas, como cuerpos, / cuerpos como la muerte y la resurrección, / como dioses. Y soy un dios / sin espada, sin nada / de lo que hacen los hombres con su ciencia, / solo con lo que es producto de lo vivo, / lo que se cambia todo; sí de fuego / o de luz, luz ¿Por qué comemos o bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido / en el sol y del sol he venido aquí a la sombra / ¿sol del sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, / como la de la luna, es haber sido sol / y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris / cantando como canto yo. Adiós iris, iris, / volveremos a vernos, que el amor / es uno solo y vuelve cada día.*

contrapunt creatiu s'enriquí quan Picasso aportà la juxtaposició de valors lineals, de perspectives obliqües i, el que era una total novetat, la presentació de la llum natural a través d'una imatge fragmentada. El triomf de la seva música lligat al ballet pot ser inexplicable, però, si ens fixem bé, *L'ocell de foc* ens dóna la clau per entendre tota la seva estètica: la música està acompanyada de bufons, ballarins, acròbates...veu però aquella es regeix per les seves pròpies lleis de lògica musical i no necessita res de l'acompanyament per ser ella mateixa, sense més. Era l'objectiu que sempre va perseguir.

## 5. 6. Kandinski i Schönberg: dissonància i color

A la ciutat de Dresden, l'any 1905, un grup d'artistes va formar *Die Brücke*, el pont, amb el denominador comú de rebutjar l'art del seu temps. Kirchner, al programa del grup va dir: "... cridem la joventut perquè s'uneixi i, com a joves portadors d'un futur, volem recuperar la llibertat dels nostres actes i les nostres vides de les mans de les forces més velles i acomodades establertes. Proclamem com a nostre a tot aquell que expressi directament i sense falsificació tot el que el mou a crear". Van Gogh interessa els expressionistes especialment per la seva força i per l'expressió de la seva 'necessitat interior'. Munch va influir per la simbologia del color. Tots empren la figura humana com a tema principal, encara que presa com un objecte més de l'ambient. El 1910 el grup es traslladà a Berlín i es dissolgué el 1913; a partir d'aquest moment cada artista seguirà un camí propi. Coetàniament, el moviment s'està posant en marxa, gràcies a Vasily Kandinski. A partir de 1911 aquest moviment pren el nom de *Der Blaue Reiter* (El Genet Blau) i agrupa expressionistes de diverses procedències.

El terme expressionisme s'originà en l'àmbit de la pintura, on es descriu particularment l'estil de certs artistes de finals del segle XIX i començament del XX. Aquests pintors crearen obres de gran imaginació on utilitzaren línies distorsionades i colors molts cridaners per expressar les seves experiències més íntimes i explorar els racons més foscos de la seva ment, visions, fantasies, pors. En música, la paraula expressionisme serveix per descriure un estil en el qual els compositors expressaren intenses emocions. En un principi, la música expressionista es basà en harmonies progressivament més cromàtiques, fins que van arribar a utilitzar les dotze notes de l'escala cromàtica de manera lliure. L'absència de la tonalitat desembocà en l'atonalisme, que té les següents característiques: a) harmonies extremament dissonants, b) línies melòdiques disjunctes i frenètiques, incloent grans salts; c) contrastos violents i expressius; d) instruments

executats amb gran força i en els extrems dels seus registres i e) elevat grau de tensió representat de forma dramàtica o bé de manera continguda (Bennet, R.: 2003: 85). L'obra de Schönberg *Pierrot lunaire*, de 1912<sup>27</sup> reflecteix els trets fonamentals de l'expressionisme musical. Segons Garcia Laborda, J.M. (2005: 168-69), estan presents els components més característics d'aquest moviment musical: irritació, expressió, reducció i abstracció.

Sens dubte una de les relacions artístiques més interessants en l'època de les avantguardes es va donar entre dos dels correligionaris del moviment expressionista. Un era músic i l'altre pintor; però, tant l'un com l'altre entenien i practicaven l'art d'una manera total (o almenys aquesta va ser la seva aspiració). Schönberg (que també era pintor), una de les figures més importants de la música al segle XX, va desenvolupar també algunes habilitats pictòriques, i Kandinski, que també tocava el cello i el piano. Es podria dir que Schönberg va plasmar en la seva música aquelles imatges abstractes que podien dilucidar-se com colors i formes; i al seu torn Kandinski va brandar amb el seu pinzell tota mena de sons en el llenç. Kandinski sentia una enorme admiració per Schönberg, la qual cosa pot reflectir-se en el seu tractat *De l'espiritual en l'art*. Schönberg presentava clarament que la llibertat total, mitjà necessari en el qual ha de desenvolupar l'art, no pot ser absoluta. A cada època li correspon un nivell determinat d'aquesta llibertat, i ni la força més genial podrà escapar dels seus límits. Però aquest determinat nivell ha de ser assolit, i de fet s'arriba a ell malgrat totes les resistències que s'hi oposin. També Schönberg intenta esgotar aquesta llibertat, i en el seu camí cap a la necessitat interior ha descobert ja veritables fonts de nova bellesa. La música de Schönberg ens introdueix en un nou terreny, en el qual les vivències musicals no són ja acústiques, sinó purament anímiques. És el començament de la música del futur. En l'obra *De l'espiritual en l'art*, Kandinski exposa les directrius. El preocupa la pintura sense tema, la pintura no objectiva. L'obsessiona la relació entre l'art i la música i el copsa el món del no tangible descobert per les ciències físiques; per això l'art s'ha de relacionar més amb l'espiritual que amb el material. Ens explica la importància que va tenir per a ell la música de Schönberg quan buscava un llenguatge plàstic que no estigués supeditat a la realitat figurativa i que va acabar sent l'art abstracte. Abans que ell, el nord-americà Whistler, vist més amunt, batejava les seves sèries de quadres amb els de suggeridors títols "Simfonia en Blanc" o "Nocturns" per eliminar dels seus llenços qualsevol associació narrativa i moral; així la seva obra transmetria només emocions sensorials; encara que va ser el

---

<sup>27</sup> Vegeu comentari de l'obra en el *PowerPoint* elaborat quan es parla d' A. Schönberg com a músic referent de l'expressionisme musical i de la figura del *Pierrot* en la pintura de l'època.

pianista Scriabin qui va arribar més lluny amb la sinestèsia en concebre un teclat que projectava llum i, a més, va associar de manera precisa colors a les notes, tal com ja feia Rimbaud amb les vocals en el seu conegut sonet.

Les primeres pintures de Kandinski van ser impressionistes, neoimpressionistes i fauvistes. Després passà a una desfiguració més acusada en la qual genets i cavalls s'han convertit en formes de color, en traços lineals, en moviment, a un pas de l'abstracte.<sup>28</sup> És freqüent que tituli els seus quadres amb paraules referents a l'art musical: composició, poètica, improvisació. El 1910 realitza la que passa per ser la primera aquarel·la abstracta a base de taques i colors sobre fons blanc. A partir d'aquí realitza obres relacionades amb la música, en les quals no hi ha tema, sinó expressió de conflictes espirituals, de sensacions a través de la línia i el color, sense referències al món observat. De l'any 1911 data l'obra *Impressió III. Concert* (figura 30).



Figura 30. Vasili Kandinski. *Impressió III. (Concert)* 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich.

Possiblement, l'obra tracta de l'intent de Kandinski de plasmar el fort impacte que li va causar el concert ofert per Schönberg el mes de gener d'aquest any. A partir d'aquest moment, ambdós van mantenir una correspondència fructífera quant a la cerca de sistemes per representar el món que sona i la música que es pinta. La gran taca negra del centre de la composició recorda el piano de cua, el gran espai de color groc ens parlarà d'espiritualitat, segons la metafísica dels colors dels expressionistes. El groc, si es mira directament, intranquil·litz, és estrident. Aquesta qualitat del groc, que tendeix cap a

---

<sup>28</sup> El compositor contemporani Clifton Callender s'inspirà en el famós llibre de W.Kandinski, *Punt i línia sobre el pla*, de 1926, per compondre l'obra *Punt i línia sobre el pla*, per a piano, expressant el color de Kandinski amb grans harmonies. Els trinats, acords i arpegis són representats en l'obertura de la composició.

tons més alts, es pot portar fins a un grau insuportable per a la mirada i l'ànim. En indicar aquesta elevació, s'escolta com una aguda trompeta tocada cada vegada més fort o un so de fanfàrria molt elevat. Efectivament, és un color terrenal (Schönberg: 1987: 128).



Figura 31. V.Kandinski. *Composició VII*. 1913.

Abans de la guerra, paral·lelament a Kandinski, altres artistes com Kupka, Mondrian, Malevich, fins i tot el cubisme de Picasso o Braque, freguen els límits de l'abstracció, però poques vegades eliminaran del tot la referència al món objectiu. En tots ells el color tanca valors abstractes que omplen les seves aspiracions. S'ha dit que el modern expressionisme a Alemanya i als països del nord d'Europa és com un rebrot del Romanticisme. Si hi figura humana, està dotada de força espiritual, que es concentra en mans fortes, o en rostres desfigurats, perllongats. La càrrega lírica i romàntica d'autors com Kokoschka o Klee té molt de recuperació del jo, immers en un món en xoc continu i violent amb ell, generant tot això un procés de totalització de l'art, de gran influència en el món contemporani.

### **5. 7. Pintura metafísica, dadà i surrealisme**

Després de la curta experiència futurista, la pintura de la modernitat de les màquines i de la velocitat, alguns artistes, com Carlo Carrà (1891-1966) s'orientaren cap a la pintura metafísica, en la qual hi van influir notablement. Iniciada la pintura metafísica pel pintor greco-italià Giorgio de Chirico (1888-1978), bon lector de Nietzsche i Schopenhauer, abans d'arribar a París, passà pel nord d'Itàlia, que l'inspirà l'escenari dels seus quadres. Conegué Picasso a París però el seu treball s'orientà cap a altra banda, sempre apegat al classicisme mediterrani. Enlloc de la velocitat futurista, optà per l'enigmàtica calma d'unes representacions que paralitzen el temps. Els seus paisatges estàtics, poblats per estàtues. L'any 1916 G. De Chirico coincidí en un hospital militar amb Carlo Carrà i amb el músic, pintor i escriptor Alberto Savinio (1889-1952) i el moviment es consolidà.



L'obra de Chirico es basà en una figuració classicista, amb ús del dibuix i la perspectiva, però sense cap connexió amb l'academicisme. Les seves imatges oferien inquietants representacions, amb espais urbans solitaris. De Nietzsche li venia la idea que la realitat circumdant contenia un altre nivell amagat, perceptible només a través de l'enigma de les relacions entre objectes ordinaris que, descontextualitzats de la quotidianitat, esdevenen signes al·legòrics. Les ombres estableixen ritmes entre les coses. De vegades, un maniquí esdevé el personatge mut les formes del qual evoquen l'angoixa i la incomunicació, la pèrdua de la trama lògica del món real. En aquests paisatges es donen també incongruències i contrastos aleatoris que serien investigats pels surrealistes, com Magritte, Ernst, Dalí o Tanguy.

La convulsió de la Gran Guerra suposà la interrupció de totes les activitats artístiques. La reacció de tot aquell terrabastall va ser el moviment dada: la guerra ha portat al desconcert, al nihilisme, la ironia, la negació de tot l'establert fins llavors i la ruptura del concepte d'art. La paraula dada ha quedat assimilada a aquesta sensibilitat de ruptura total. La paraula dada no significa res: significà, això sí, una actitud nihilista, a "la materialització del fàctic". L'escenari del moviment fou el cabaret Voltaire, de Zuric, on s'organitzaren vetllades literàries on es llegien poemes sense sentit, accions que giraven a l'entorn de l'absurd, el joc, el sense-sentit, l'atzar. Els manifestos dadaistes no suposaren un programa o una declaració d'intencions; foren antimanifestos, fets amb associació lliure de paraules, improvisació des de la lucidesa conceptual. A més d'escrits i pintures, hi va sorgir escultura, *collages*, sorolls, mascarades i muntatges de tot tipus. En acabar la guerra, Francis Picabia (1879-1953) i Tristan Tzara (1896-1963), els líders del moviment, arribaren a París. Allí es trobaren amb un grup d'escriptors, André Breton, Louis Aragon etc., als quals s'hi afegiren ràpidament Man Ray, Hans Arp, Max Ernst. Les obres d'aquest últim, els objectes i *rayogrames* de Man Ray, fotògraf, basats en la impressió de la llum sobre els objectes que deixen la seva empremta en un paper emulsionat, constitueixen les creacions d'un dadaisme ja menys combatiu però capaç d'inspirar les subtileses satíriques d'Erik Satie i l'alliberament subjectiu que abocaria directament cap al surrealisme.

Encara que el surrealisme té contacte amb la pintura metafísica i el dadaisme, no obstant no fou un moviment d'arts plàstiques sinó que sorgit dins d'un moviment literari, abastà pràcticament totes les manifestacions culturals del seu temps (del cinema, a la fotografia, el teatre o la poesia). El terme fa referència a una superrealitat, a una altra realitat, la de l'ésser humà després d'haver indagat en el seu jo íntim i lliure. El seu àmbit d'influència creuà l'Atlàntic, fenomen interessant per al futur de l'art. La postura ideològica dels

surrealistes fou de màxima oposició a la situació establerta i a la guerra, encara que va tenir militants en diverses opcions. La personalitat central fou l'escriptor André Breton (1896-1966), intel·lectual, estudiós del subconscient, lector de Freud, amic dels artistes. El nucli literari fou la revista *Literature* (1919), on escriuran Louis Aragon, Paul Éluard i altres. A través dels seus escrits, Breton considerà necessari que l'art aportés un nou punt de partida per tal de construir un home nou. Havia de comptar-se amb els avenços en el coneixement de l'home aportats per la psicoanàlisi. El potencial aportat pel subconscient fou decisiu. Freud havia posat de manifest que l'home, en el seu profund nivell no actua amb la lògica tradicional: els surrealistes lluitaran contra l'imperi d'aquesta lògica<sup>29</sup> (R. Passeron, 1982) que oprimeix l'ésser humà i que obliga a admetre com a única possibilitat aquest món racionalista, calculador, de doble moral, enemic de la intuïció i la fantasia. El projecte surrealista s'entén com un experiment que es realitza en el més profund de l'ésser humà, per indagar en l'inconscient, en l'al·lucinació, en el somni. Trencar l'entramat lògic, alliberar el jo interior mitjançant procediments automàtics. (R. Passeron, 1982: 31). Al manifest surrealista de 1924 parlà d'un moviment "revolucionari, masculí, d'automatisme psíquic pur pel qual s'intenta expressar, verbalment, per escrit o de qualsevol altra manera, el funcionament real del pensament. Per automatisme entenien el procés d'expressió lliure, ràpida, fluida, de tota classe de paraules, idees i associacions per incongruents que siguin". D'aquesta manera, es propicià l'escriptura automàtica, la pintura i el traç automàtics, les associacions antilògiques o fruit de l'atzar, la creació no lligada a les restriccions del pensament racional, sinó desplegat de forma automàtica des de l'interior a l'exterior, des del món desconegut del nostre jo.

L'exploració surrealista de Max Ernst (1891-1976) portà l'automatisme al terreny de les imatges. En els seus *collages* desenvolupà un associacionisme d'imatges diverses que creen configuracions absurdes. La tasca d'André Masson (1896-1987) es basà en l'alliberament subjectiu mitjançant el flux de gestos i traços: un pensament erràtic podia servir per vehicular l'energia del subconscient. Aquest procediment, proper a l'abstracció, serà influent especialment en l'anomenat expressionisme abstracte, posterior a la Segona Guerra Mundial; l'automatisme ens apropa al *dripping* de Jackson Pollock.

La diversitat del surrealisme és palesa si comparem la violència expressiva de Max Ernst amb la tranquil·litat amb què pinta Joan Miró (1893-1983). Les imatges de Miró són d'aparença senzilla, ingènua, com les d'un nen. La seva composició és com un jo en el

---

qual el pintor sembla retrocedir a una infantesa que li agrada i el fa ser feliç. Les formes mironianes (*Interior holandès*) transcorren pel llenç amb una dinàmica semblant al moviment de les cèl·lules vistes des d'un microscopi.<sup>30</sup> Prop de Miró veiem l'escultor Hans Arp (Jean Arp) (1887-1966), generen formes com amebes. La seva obra evolucionà cap a formes molt simples tocant a l'abstracció. Arp tocà de lluny els nuclis surrealistes, així com ho va fer Alberto Giacometti (1901-1966), que expressa una espiritualitat i un desig d'amar i ser amat a través de formes verticals fins a la pràctica pèrdua de la matèria. La figura, a l'obra de Salvador Dalí (1904-1989) no s'esvaeix sinó que es reforça, a través d'una figuració precisa i molt ben dibuixada, amb una gran dosi d'angoixa explícita amb associacions inquietants d'imatges aparentment incongruents. Les pintures de René Magritte (1898-1967) i Paul Delvaux (1897-1994) aporten al surrealisme una visió més lírica. Espais inversemblants per on semblen moure's personatges erràtics ens fan moure també als espectadors com a éssers a la cerca d'una felicitat perduda. La influència del moviment surrealista arribà a tots els àmbits de la cultura d'entreguerres. Quan acabà la Segona Guerra Mundial (1945) que arrasà amb tot, els únics vestigis que sobrevisqueren de l'art d'abans de la guerra foren només les restes del surrealisme.<sup>31</sup>

RELACIÓ MÚSICA, ARTS, LITERATURA, IDEES					
Any	Esdeveniments	Idees	Arts plàstiques	Literatura	Música
1874	Alfons XII	Berthelot: Síntesi química	Monet: <i>Sol ixent</i>	J. Valera: <i>Pepita Jiménez</i>	Mússorgski: <i>Boris Godunov</i> Bizet: <i>Carmen</i>
1876	Fi de la guerra carlina a Espanya. Bell: el telèfon	Nietzsche: <i>Humà, massa humà</i> Lombroso: <i>L'home delinqüent</i>	Renoir: <i>Le moulin de la Galette</i>	Mallarmé: <i>Preludi a la migdiada d'un faune</i>	Inauguració del teatre de Bayreuth: <i>L'anell dels Nibelungs</i> , de Wagner.
1877	Edison: el micròfon i el fonògraf		mor Courbet	Carducci: <i>Odes Bàrbares</i>	Saint-Saëns: <i>Samsó i Dalila</i>

<sup>30</sup> Vegeu comentari del quadre de Miró al *PowerPoint* elaborat, capítol V.

<sup>31</sup> Per cloure el tema del surrealisme i la seva projecció en l'art contemporani esmentarem l'obra per a piano *Tableaux Fantastiques*, amb deu moviments, del compositor contemporani Martin Romberg, inspirada en les pintures de l'artista polonès Jacek Yerka (1952), "el pintor surrealista dels somnis".

1897	Revolució a Irlanda	Oliveira Martins: <i>Història de la civilització ibèrica</i>	Viollet-le-Duc	Ibsen: <i>Casa de nines</i>	Tchaikovski: <i>Eugeni Oneguín</i>
1880	Túnel de Sant Gotard	Laveran: Paràsit de la malària	Rodin: <i>El pensador</i>	Dostoievski <i>Els germans Karamàzov</i>	Offenbach: <i>Contes de Hoffmann</i>
1882		Ratzel: Antropogeografia			Wagner: <i>Parsifal</i> Rimski-Korsakov: <i>Snégorutchka</i>
1883	Expedicions franceses a Annam i Tonkim	Nietzsche: <i>Així parlà Zaratustra</i>	mor Manet	Maupassant: <i>Una vida</i>	C. Franck: <i>El caçador maleït</i> moren Wagner i Smetana
1888	Institut Pasteur, a París	Nietzsche: <i>El cas Wagner</i>	Van Gogh: <i>Autorretrat</i> Rodin: <i>Els burgesos de Calais</i>	Strindberg: <i>La senyora Júlia</i> R. Darío: <i>Azul</i>	Debussy: <i>Dos arabescs</i> Macdowell: <i>Romance</i>
1890	Luxemburg, estat independent	A. Renan: <i>El futur de la ciència</i>	m. Van Gogh	P. Valéry: <i>Narcís</i> O. Wilde: <i>El retrat de Dorian Gray</i>	C. Franck: <i>Simfonia en re menor.</i> Borodin: <i>El príncep Igor</i> Fauré: <i>Cinc melodies</i>
1892		H. Poincaré: <i>Els nous mètodes de la mecànica celeste</i>		Hauptmann: <i>Els teixidors</i>	Debussy: <i>Preludi a la migdiada d'un faune</i> (primera versió)
1893	Començament nits del cinema			Mallarmé: <i>Herodiada</i>	m Gounod i Tchaikovski Verdi: <i>Falstaff</i>
1894	Nicolàs II a Rússia	Durkheim: Regles de la metodologia sociològica		R. Kipling: <i>El llibre de la selva</i>	Debussy: <i>Preludi a la migdiada d'un faune</i>
1895	Cinema dels Lumière. Raigs Roentgen	Lorentz: Assaig sobre fenòmens elèctrics i òptics		Sienkiewicz <i>Quo vadis?</i>	Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>
1898	Guerra de Cuba	Treballs dels Curie. Generació del 98 a Espanya	Rodin: <i>Balzac</i>	Mallarmé: <i>Poemes</i> O. Wilde: <i>Balada de la presó de Reading</i> mor Mallarmé	Eitner: <i>Quellen-Lexicon</i>

1899	Guerra anglo-bòer	Ramon i Cajal: el sistema nerviós H. Poincaré Herz: les oscil·lacions			Strauss: <i>Vida d'un heroi</i> Ravel: <i>Pavana per a una infanta difunta</i>
1900	Víctor M III rei d'Itàlia. Zeppelin: primer dirigible	Husserl: Investigacions en lògica Freud: <i>La interpretació dels somnis</i> M. Planck: Els quanta	Gauguin: <i>Noa Noa</i> Sorolla: <i>Trista herència</i>	Spitteler: <i>Primavera olímpica</i>	G.Charpentier: <i>Louise</i> A.Schönberg: <i>Gurrelieder</i> G.Puccini: <i>Tosca</i>
1903	L'aeroplà dels Wright			Gorki: <i>Els baixos fons</i>	mor Hug Wolf
1904	Guerra russo-japonesa	Vossler: <i>Positivisme i idealisme en lingüística</i>			H.Riemann: <i>Història de la música</i> Puccini: <i>Mme. Butterfly</i>
1905	Derrota russa a Port Arthur. Diumenge roig a S. Petersburg	Einstein: T <sup>a</sup> de la Relativitat Freud: Teoria de la sexualitat	Picasso: Els arlequins	Unamuno: <i>Vida del. Quixot i Sancho Panza</i>	Falla: <i>La vida breu</i> R. Strauss: <i>Salomé</i>
1907	Formació de la Triple Entente (Fr. An. Rus)	Encíclica Pascendi contra el modernisme religiós		Benavente: <i>Els interessos creats.</i> M. Gorki: <i>La mare</i>	Albéniz: <i>Ibèria</i> A. Pirro: <i>L'estètica de J.S. Bach</i>
1908					Mor Rimski-Korsakov
1909	Setmana Tràgica a Barcelona	Manifest futurista			Els ballets russos de París
1910	Revolució a Portugal	Pavlov: Reflexos condicionats	Matisse: <i>La dansa</i> H.Rousseau: <i>El somni</i>	Bunin: <i>L'aldea</i> m. Tolstoi	Stravinski: <i>L'ocell de foc</i>
1911	República en Portugal i a la Xina. Assegurances socials a Anglaterra	V.Hess: Investigació de raigs còsmics			mor Mahler. Debussy: <i>El martiri de sant Sebastià</i> Stravinski: <i>Petruchka</i> R. Strauss: <i>El cavaller de la rosa</i>

1912	1ª Guerra balcànica	J. Perrin: <i>Els àtoms.</i> Durkheim: <i>Les formes elementals de la vida religiosa</i>	A. Maillot: <i>Pomona</i>	Dreiser: <i>El financer</i>	mor Massenet Schönberg: <i>Pierrot lunar.</i> Debussy: <i>Jocs</i>
1913	2ª Guerra balcànica	Husserl: <i>Fenomenologia.</i> Unamuno: <i>Del sentiment tràgic de la vida</i>	G. De Chirico: <i>Plaça d'Itàlia</i>	M. Proust: <i>A la recerca del temps perdut</i>	Stravinski: <i>La consagració de la primavera</i>
1914-15	Subelevació a Irlanda. Batalles de Verdun i del Somme	Spengler: <i>La decadència d'Occident</i>	Juan Gris: <i>Guitarra i got</i>	Kafka: <i>La Metamorfosi</i>	mor Max Reger Stravinski: <i>Bodes</i>
1916			G. de Chirico: <i>Pintura metafísica</i>		
1917	Revolució russa	Declaració de pau de Rússia			E. Satie: <i>Parade</i> Prokofief: <i>Simfonia clàssica</i>
1918	Final de la I Guerra Mundial. Govern de soviets	Manifest dadà	Le Corbusier: <i>Després del cubisme</i>	mor Apollinaire	mor Debussy Stravinski: <i>Història d'un soldat</i>
1919				<i>Literature</i> , revista surrealista, dir. per André Breton	
1924				<i>Manifest surrealista</i>	
1925	Desembarcament d'Alhucemes	mor Antonio Maura i Pablo Iglesias			mor Satie

## **V. APORTACIÓ AL MÈTODE D'APRENTATGE DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA PINTURA**

### **1. ACTIVITAT "L'ART EN LA RECERCA"**

**TREBALLEM AMB L'ART, EDUQUEM PER A LA PAU". PROPOSTA DIDÀCTICA QUE RECULL L'ACTIVITAT MUSICAL EN EL MUSEU D'ART MODERN DE LA DIPUTACIÓ DE TARRAGONA (MAMT)**

Exposem l'activitat com l'hem dut a terme durant diferents cursos acadèmics i oferim una mostra de les composicions musicals realitzades per l'alumnat, dedicades a obres d'art del museu, tant d'exposicions permanents com temporals. S'acompanya annex a la tesi un document audiovisual mostrant l'activitat i un CD amb l'enregistrament de les composicions creades per l'alumnat i interpretades en el mateix Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT). És important tenir present la Llei de museus,<sup>1</sup> que considera el museu com un espai cultural obert a la participació dels ciutadans.

### **L'ART EN LA RECERCA: TREBALLEM AMB L'ART, EDUQUEM PER A LA PAU. Trobada / Activitat**

#### **Objectius generals**

- Conèixer l'existència i ubicació del Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona.
- Conèixer a través del museu la vida i obra d'artistes directament relacionats amb el nostre entorn.
- Analitzar formalment les obres del museu escollides per a l'activitat.
- Valorar la importància de les obres d'art del Museu.
- Relacionar la música composta i escollida per a l'activitat amb les obres d'art del museu estudiades.
- Utilitzar la veu i els instruments com a mitjà d'expressió musical.
- Apreciar la tasca compositiva dels mateixos companys i companyes.

---

<sup>1</sup> "Són museus, als efectes d'aquesta Llei, les institucions permanents, sense finalitat de lucre, al servei de la societat i del seu desenvolupament, obertes al públic, que reuneixen un conjunt de béns culturals mobles i immobles, els conserven, els documenten i estudien, els exhibeixen i en difonen el coneixement per a la recerca, l'ensenyament i el gaudi intel·lectual i estètic i es constitueixen en l'espai per a la participació cultural, lúdica i científica dels ciutadans". Llei 17/ 1990, de 2 de novembre, de museus. (DOGC núm. 1367, de 14. 11. 1990 ).



- Conèixer a través de l'audició activa obres de joves compositors.
- Compartir la música amb els companys/es de l'entorn cultural.
- Utilitzar els mitjans tècnics i audiovisuals de forma creativa al servei de la música.
- Participar en l'organització i desenvolupament de les activitats musicals aportant idees i experiències.
- Contribuir al desenvolupament cultural del nostre centre i del seu entorn.
- Utilitzar el concert en directe com a mitjà de coneixement, comunicació interpersonal i de desenvolupament de la sensibilitat i creativitat.
- Conèixer i respectar el nostre patrimoni artístic.

## **Continguts**

### **Conceptuals**

- Conèixer les obres artístiques més destacades del Museu d'Art Modern de Tarragona.
- Conèixer les obres musicals que s'interpretaran en l'audició.
- Conèixer la importància de les dones compositoras al llarg de la història de la música.

### **Procedimentals**

- Interpretació correcta de les obres musicals que s'interpretaran en l'audició.
- Realització d'unes fitxes de treball referents a la visita guiada al museu.

### **Actitudinals**

- Potenciar el procés de creació i difusió de les obres musicals creades pels nostres alumnes.
- Fomentar el concert en directe.
- Potenciar la tasca de la dona compositora en la història de la música.
- Respectar les aportacions a l'activitat, pròpies i dels companys/es.

### **Recursos/Materials**

- Enregistraments, discs compactes amb els enregistraments de la música que interpretaran els alumnes.
- Quadern de treball i fulls didàctics sobre el museu.
- Partitures de les peces escollides per a l'audició.
- Instruments musicals d'ús habitual a l'aula (teclat, guitarres, instruments de percussió, etc.)
- Plànol de la ciutat de Tarragona amb la ubicació del monument de Julio Antonio.
- Fotografia del monument de Julio Antonio a la rambla Nova.
- Fotografies de les escultures de Julio Antonio que fan referència al monument.

## Metodologia

### Abans de la visita

Xerrada prèvia amb l'educador/a del museu per conèixer les característiques específiques dels grups que participaran en l'activitat. S'estableixen conjuntament pautes de treball, la temporització i els criteris fonamentals per dur a bon terme l'activitat.

El professor/a del centre que prepara l'activitat es posa en contacte amb el professorat del centre convidat per donar-li la informació de la visita que han preparat els alumnes a l'aula, com ara les lletres de les cançons, poemes ( si s'han de recitar).

El museu proporciona la documentació necessària per dur a terme l'activitat. Treball d'aquest material a cada centre.

### El dia de la visita

S'observen les obres d'art a la ciutat per afavorir posteriorment la participació dels alumnes a partir de preguntes concretes després d'haver observat l'obra d'art directament.

### Durant la visita al museu

Els alumnes es familiaritzen amb l'espai del museu.

Passem a la sala d'actes del museu on la persona responsable del Servei Pedagògic s'interessa per conèixer el grup i explicar la dinàmica de l'activitat.

Es continua amb la visita guiada a diferents sales del museu on es localitza i s'observen les obres treballades prèviament a l'aula.

**Després de la visita guiada** s'inicia el concert compartit amb un altre centre educatiu a la sala escollida per criteris artístics.

**Després de l'activitat** el professor/a de cada centre participant inicia a la seva respectiva aula amb els alumnes una valoració sobre l'activitat.

Cada alumne/a escriu un relat curt sobre l'experiència.

Els professors/ores dels centres que han preparat l'activitat es troben per comentar l'experiència, les impressions dels alumnes per dur a terme posteriorment una valoració de la trobada.

### Avaluació

- Treballar a l'aula amb una actitud de respecte envers els companys i envers la música (tots els estils musicals).
- Interpretar les obres musicals escollides amb interès.
- Mantenir dins i fora del centre una actitud respectuosa i oberta.
- Concert al museu. i les posteriors activitats a l'aula.

## Eixos transversals

- Educar per a la pau.
- Educar en l'apreciació del patrimoni artístic.

## Temporització

- Tercer trimestre del curs (preferentment).
- Durada de l'activitat al museu: aproximadament , dues hores (una per a la visita didàctica i una altra per al concert.)

## Matèries interdisciplinàries

- Departament de Música: Música ( Expressió Vocal ).
- Departament de Ciències Socials: Història de l'Art.

## Bibliografia específica

Dossiers del professorat editats pel Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona:

CASTRO, Eugenia (2003). Ana Sánchez. Museu d'Art Modern de Tarragona. Diputació de Tarragona.

MOYANO, Neus (1999). Barbara Stammel: Caps. Museu d'Art Modern de Tarragona. Diputació de Tarragona.

**Mostra de Creacions Musicals que han estat interpretades al Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona pel alumnes de l'IES Gaudí de Reus que han cursat la matèria Expressió Vocal al Batxillerat.**

### **LIKE AN EAGLE. Autor: Xavier Mas Bañeras**

From the day that I met you  
I fell in love  
from this day our lives became one  
yes, you and me, so differently,  
leave me alone for a minute  
and feel me inside of you  
I wanna' give you, I wanna' have you  
I wanna' hold you, so I say to you,  
Fly like an eagle, so high  
from here to the space and see the stars  
our stars , for you and me, oh! so pretty.  
Every day and every night  
I missed her eyes  
because I needed you but now I have you,  
and I don't need anything else than you

when I was in the dark side  
there was a lot of darkness, a lot of loneliness  
but she came and made the light,  
she came and helped me, she came and loved me,  
so now I say to you again.  
Fly like an eagle, so high  
from here to the space and see the stars  
our stars , for you and me, oh! so pretty.

Anàlisi de la lletra, comentada pel mateix alumne / compositor, Xavier Mas Bañeras.

*"Aquesta és una cançó composta per mi dins la maqueta, en anglès. Són les confessions d'un noi a la noia que desitja i li diu que des del primer dia, en veure-la, es va enamorar. Li demana que es deixi anar i vagi amb ell que la farà sentir com si fos lliure com una àliga.*

*Vaig estar dos dies per enregistrar aquesta cançó i no em va costar gaire, això no vol dir que no repetís moltes vegades segons quins fragments (..) Els acords de la cançó en referència a les estrofes són: Do M, Re M, Sol M i Mi m. Per la tornada: Sol M, Mi m, Do M i Re M."*

Xavier Mas Bañeras, alumne de 2<sup>on</sup> de batxillerat IES Gaudí. (Treball de recerca curs 2003 - 2004).

## AVUI

**(lletra: Joel Prieto/ Música: Xavier Mas)**

Avui és moment de deixar que tot flueixi  
l'instant tan esperat per créixer que no es desdibuixi,  
si no ho fa tampoc cal que pateixi  
el més probable és que demà també aparegui.

L'enigma del monstre del llac provoca dues coses:  
l'estigma del qui té por, sento que les suposes,  
els monstres no existeixen, diuen els falsos valents,  
però ells no saben que els monstres també tenen sentiments.

Avui és un dia més, avui és un dia menys  
i només cal que surtis fora per no perdre'l, com tants altres,  
surt del menyspreu en el que et veus com un reu  
ni tu ni cap dels que t'envolten no us ho mereixeu.

Avui pot néixer alguna espurna per a l'esperança  
tants anys de plors callats deixant el llac sec sens tardança,  
alguns veuran per primer cop el teu aspecte,  
no caldrà per descriure't ja inexactes prospectes.

L'enigma del monstre del llac provoca dues coses:  
l'estigma del qui té por, sento que les suposes,  
els monstres no existeixen, diuen els falsos valents,  
però ells no saben que els monstres també tenen sentiments.

Avui és un dia més, avui és un dia menys,  
només cal que surtis fora per no perdre'l, com tants altres,  
surts del menyspreu, en el que et veus com un reu  
*ni tu ni cap dels que t'envolten no us ho mereixeu.(bis).*



Figura 1  
Bárbara Stammel.  
Hermana I, 1998.  
Tècnica: oli. 190x190cm.  
Premi Tapiró Biennal d'Art 1998  
Museu d'Art Modern de Tarragona

Anàlisi de la lletra, comentada pel mateix alumne / compositor, Xavier Mas Bañeras.

*"A partir d'un poema del company Joel Prieto, que ha estat també alumne de l'Institut, he volgut oferir una interpretació del mateix musicant aquests versos que m'agraden molt i que penso són realistes i poètics a la vegada. Quan la vàrem interpretar al Museu d'Art Modern de Tarragona els meus companys cantaven també la tornada mentre que les estrofes les vaig cantar en solitari. (...) Quan la professora ens va comentar les obres que podríem veure al museu, entre elles ens va parlar d'un retrat que va guanyar el primer premi de pintura en la Biennal d'Art 1998, treballat sobre la idea del retrat. El quadre els titula Hermana I i l'autora és l'artista Bárbara Stammel.*

*Després d'observar el retrat i veure l'aparença freda i distant de la persona retratada, la mirada fixa i penetrant que omple el rostre de la dona i es fa enigmàtica a través del joc amb la llum i l'ombra, vaig pensar que la cançó Avui, tenia pinzellades en comú amb aquesta mirada: "Avui pot néixer alguna espurna per a l'esperança, tants anys de plors callats deixant el llac sec sens tardança ( ...) El dia de la visita vàrem establir els paral·lelismes entre aquesta cançó i el quadre de l'artista Bárbara Stammel i vam aprendre alguns aspectes sobre tècnica de pintura anomenada dripping que es va utilitzar en el corrent artístic anomenat Action Painting (....) "*

Xavier Mas Bañeras, alumne de 2<sup>on</sup> de batxillerat IES Gaudí. (Treball de recerca curs 2003 - 2004).

## **BULERÍA. Autor: Pere López Feliu**

"Per interpretar aquesta *Bulería* els acords són La M, Sib M , Si b M al tercer trast, per tornar a Si b M al primer trast i tornar a La M.

La mà esquerra es basa en un moviment de dalt a baix de l'índex i colpeig de forma molt ràpida i canviant d'acord després de cada compàs".

## **RUMBA CATALANA**

"Els acords de la composició són: La m, Fa M al 7è trast, Sol M en el tercer trast, Fa M i Mi M. La mà dreta es compon de dues pujades i baixades de la mà i un *rasgueo* començant pel dit índex i així successivament."

Anàlisi de les composicions, comentades pel mateix alumne/ compositor, Pere López Feliu.

*"Per compondre algunes de les obres descrites en la maqueta m'he inspirat en els estils de molts guitarristes flamencs, per exemple la Rumba Catalana és similar a una de les que va popularitzar "El Pescaílla" conjuntament amb Peret; una rumba nascuda a Catalunya que han après amics meus del barri de la Mina de Barcelona als quals he tingut l'honor de conèixer i me l'han pogut ensenyar amb molta paciència. Sobre tot el que he après he anat improvisant i adaptant l'estil a les meves possibilitats d'interpretació.*



Figura 2

Sense títol" (2002)

Ana Sánchez.

135 x 130 cm.

Tècnica: fotogràfica i collage.

Premi Tapiró de pintura Biennal d'Art 2002.

Museu d'Art Modern de Tarragona.

*En la maqueta que he enregistrat tots els pals estan tocats posant la celleta en el tercer trast i així aprofitem la riquesa que la guitarra possibilita amb la seva sonoritat, la gran puresa interpretativa que es reflectirà en tots els "cantes" i pals ( ...) Quan vaig interpretar aquestes composicions al Museu d'Art Modern de Tarragona també vàrem treballar paral·lelament obres d'art exposades en el mateix museu. El tema de la trobada va ser "Diversitat" i recordo com vam poder observar un collage sense títol de l'artista Ana Sánchez amb imatges de mans d'homes i dones fotografiades a mida natural, obertes i amb els dits junts, presentades indistintament per l'anvers i revers. Al mirar l'obra no es pot deixar de pensar en el sentit del tacte i de la unió entre totes les persones deixant de banda el color de la pell, les diferents cultures i ideologies (...). El meu instrument és el piano, porto molts anys d'estudi i he ofert recitals interpretant obres amb aquest instrument, en canvi a tocar a la guitarra he après veient els amics i compartint moltes estones al carrer. Ells m'han ensenyat molts pals del flamenc i com penso que moltes coses del cant flamenc es desconeixen em va semblar molt bé oferir una versió d'aquest estil amb la guitarra en aquesta visita guiada i concert al museu on el tema era Diversitat."*

Pere López Feliu, alumne de 2ºn de batxillerat IES Gaudí. (Treball de recerca curs 2004

## **¿La vida es un sueño? (Rap).**

**Autora: Cristina Méndez Román**

Quién es esa chica de detrás del espejo,  
no sé si soy yo mi sombra o mi reflejo,  
me veo atrapada en una doble vida,  
no sé a dónde voy, estoy perdida.

Lo veo todo oscuro, mi cabeza da vueltas,  
pienso con la mente y mis piernas van sueltas,  
la vida es un sueño, prefiero no pensarlo,  
estoy caminando y siento que me caigo.

Si la vida es un sueño, me adueño de mi alma,  
todos los placeres me los tomo con calma,  
lágrimas de hada, sonrisas de cera,  
todo a oscuras con la luz de una vela, espera.

Abro los ojos y lo veo todo claro,  
la realidad es algo que te cuesta muy caro,  
sigo en medio de este huracán,  
Y recuerdo a los que hoy no están.

Abro los ojos y quiero imaginarme,  
en un mundo bonito yo encontrarme,  
qué es lo que sucede en esta realidad,  
me siento protegida en la oscuridad.

No quiero soñar más, que más da,  
me engaño a mí misma y todo sigue igual,  
tengo miedo al tener que levantarme,  
en un mundo bonito yo encontrarme.

Tengo miedo al tener que levantarme,  
otro día más tener que engañarme,  
son dos cosas lo que dice la vida,  
jódete o busca una salida.

Actuando sin pensar,  
con la boca callada y sin rechistar,  
sólo hay una verdad,  
la vida no es un sueño y sólo existe esta cruda realidad.

Es mi realidad o la vida es un sueño  
y el cuento de hadas ya se me quedó pequeño,  
es mi fantasía lo que me llena de vida,  
puedo ser un Dios o un vagabundo suicida. (bis).



Figura 3

Fotografia de l'artista tarragoní Pep Escoda exposada al Museu d'Art Modern de Tarragona sobre un grafiti pintat al Tinglado 1 del moll de Costa de Tarragona.



Anàlisi de la lletra, comentada per la mateixa alumna / compositora, Cristina Méndez Román.

#### Exposició

"La memòria de l'efímer", Foto Tarragona Primavera 2006 (27 d'abril al 25 de juny de 2006).

*"Abans d'analitzar aquesta composició he de dir que de moment és l'única peça que he enregistrat en un estudi professional perquè em va oferir aquesta possibilitat la meua professora (va ser un obsequi per la seva part). En aquesta lletra em veig una mica perduda, no sé si la persona que veig al mirall sóc jo realment. Vaig caminant però no sé cap a on, les meues cames caminen soles, em sento dèbil i estic a punt de caure. No sé si pensar que la vida que estic vivint és un somni, però faig per un moment i tanco els ulls. El meu cos desapareix i queda la meua ànima, tot el que trobo al meu voltant m'envaeix de calma, em crida l'atenció la foscor en què estic i que només l'il·lumina una candela. Estic somniant? obro els ulls i em trobo amb la realitat que he vist abans en la qual em sentia protegida. M'estic fent mal, no he de somiar tant, m'he d'aixecar cada dia mirant la realitat del meu món tal com és. Em toca callar i deixar entrar la realitat dins del meu cos. No existeix el conte de fades, se'm queda petit". "Aquesta cançó la vaig interpretar junt amb els meus companys i companyes al Museu d'Art Modern de Tarragona quan vàrem visitar el mateix i l'exposició fotogràfica -La memòria de l'efímer- de Pep Escoda, artista al qual vàrem conèixer i entrevistarem. Una exposició que recollia diferents manifestacions artístiques com el grafiti, la música, la poesia; al voltant d'un projecte de l'artista Josep Maria Rosselló, amb qui també vàrem conversar, projecte anomenat Cadavre & Graffiti. Em va semblar molt interessant veure fotografies de molts joves artistes del grafiti que van ser pintades en directe a les parets del Tinglado 1 del moll de Costa de Tarragona".*

### **Hambre y caricias (reggae)**

**Autora: Cristina Méndez Román**

Si es que el dinero viene y va como se vuela  
yo le digo bon voyage y ahora qué te espera,  
si sólo hace falta en el tercer mundo  
los ricos no lo entienden y yo siento que me hundo.

Caminan con la cara manchada de sangre,  
y en África cada día mueren niños de hambre,  
dime qué sucede porque no lo comprendo  
que ricos y políticos nada estén sintiendo.

Se muere un alto cargo y mil horas de noticia,  
se muere un crío y ni un signo de caricia,  
y a pesar de todo es que nada piden,  
simplemente dan gracias y sonrían porque viven.

Y dime qué hacer con esas lágrimas,  
por cada familia que no tiene ni sábanas,  
dime, dime tú qué hacer.

Si es que el dinero viene y va como se vuela,  
yo le digo bon voyage y ahora qué te espera,  
si sólo hace falta en el tercer mundo,  
los ricos no lo entienden y yo siento que me hundo  
(que me hundo, que me hundo).

**Anàlisi de la lletra**, comentari de la mateixa alumna / compositora, Cristina Méndez Román.

*"Aquesta lletra no és de rap, sinó que és una lletra de reggae, però l'he volgut incloure en aquest treball perquè és una de les peces que vaig compondre a la matèria optativa de música que vaig fer al centre a primer de batxillerat. És una cançó que per a mi ha estat molt significativa, el primer reggae que he fet en tota la meua vida. Amb ella vull expressar que hi ha països com l'Àfrica, però no tan sols aquest, on hi ha molts nens que moren cada dia, i molta gent no dóna importància a la vàlua de cada vida. Quan es mor algú important, ho podem veure a les notícies però no s'adonen que tothom mor i que ningú ha de ser més que un altre ésser humà. Les famílies de l'Àfrica són gent tan humil que donen gràcies al cel i somriuen cada dia pel fet de seguir un dia més amb vida, i en el cas dels rics, només es preocupen per tenir diners sense pensar en els altres".*

## 2. EXPERIÈNCIES DIDÀCTIQUES. METODOLOGIA

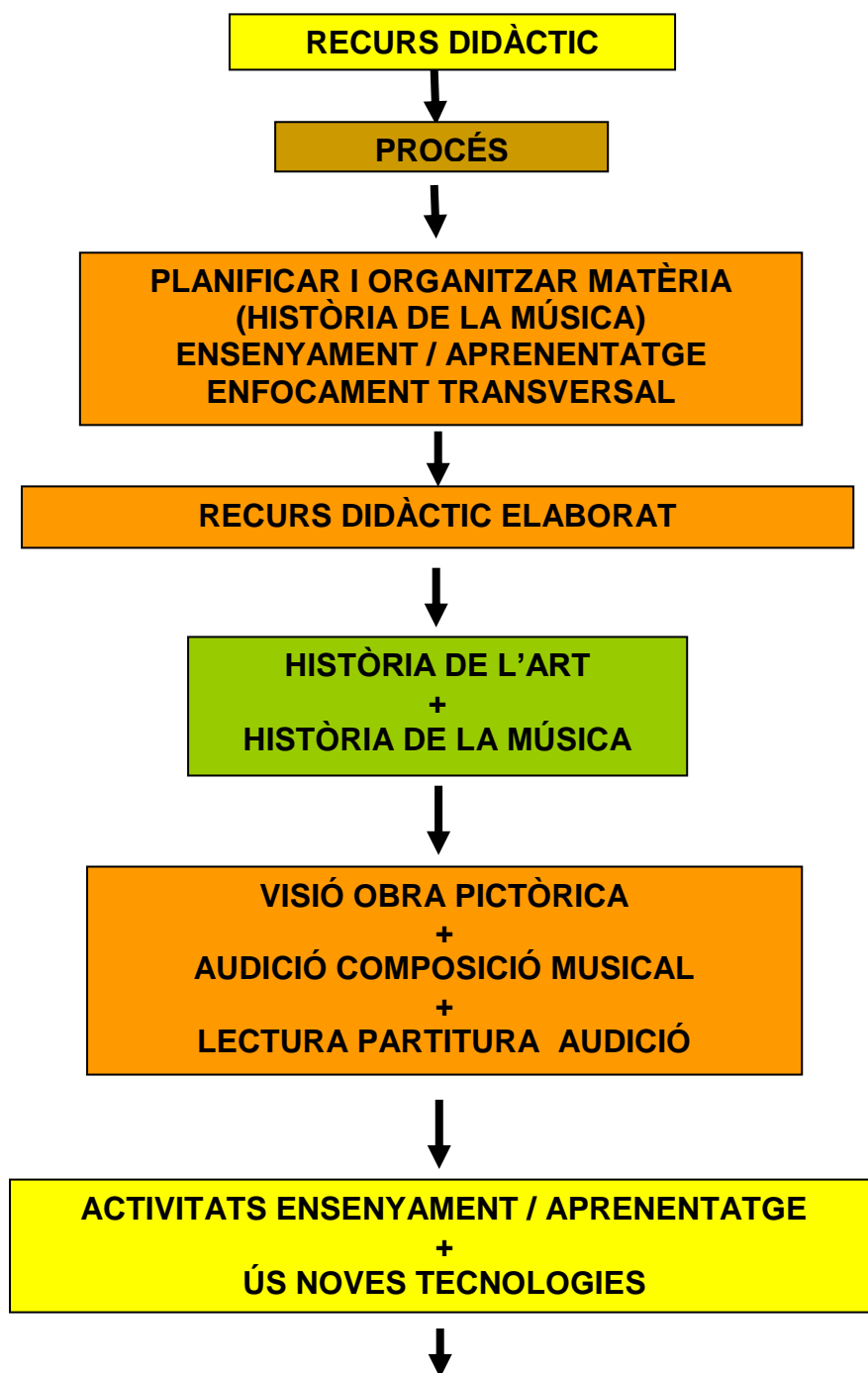
Hem emprat tècniques qualitatives en el nostre treball de camp a través de l'entrevista a compositors de reconeguda trajectòria artística i pedagògica i hem traslladat a les aules les pròpies composicions que ells mateixos ens han proposat; hem dut a terme l'observació de l'alumnat al llarg de les diferents activitats exposades en els annexos de la tesi. Mitjançant tècniques quantitatives, com ara les enquestes que ha contestat l'alumnat i els informes del seu respectiu professorat, hem continuat la investigació reforçant els seus continguts amb noves activitats adreçades a diferents nivells educatius, seguint la línia de treball iniciada.

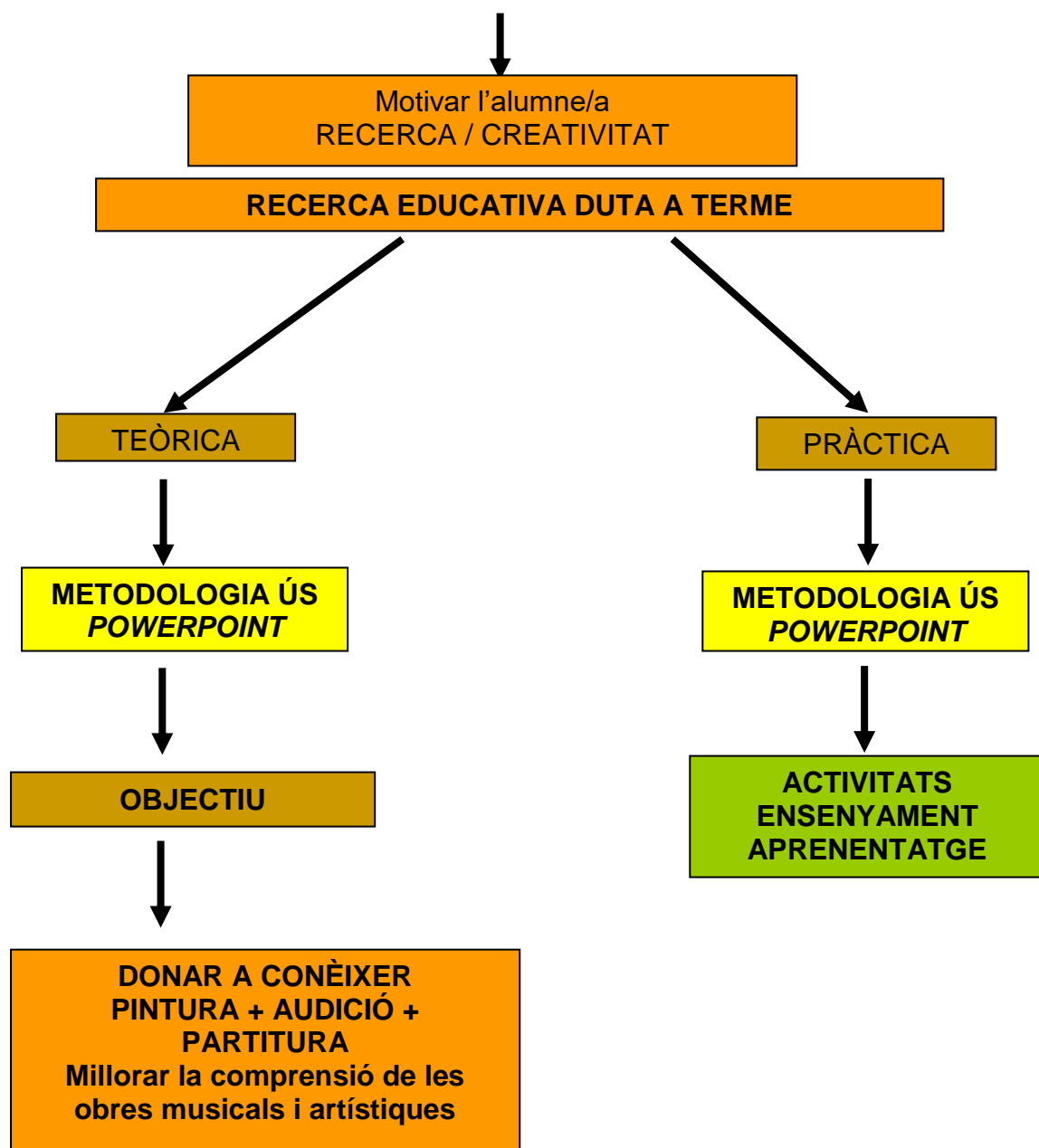
Per dur a terme les experiències a les aules, recollides en l'annex III de la tesi, ens hem basat en els continguts del mateix currículum educatiu de la matèria Història de la Música de 2n de Batxillerat dels cursos 2005- 2006 i 2006-2007.<sup>2</sup> S'ha valorat la importància de potenciar l'esperit crític en l'alumnat envers l'obra d'art, musical i pictòrica, tenint present que l'obra d'art l'acaba l'espectador i que l'experiència estètica té molt a veure amb la forma de mirar un objecte o d'escoltar una composició. Per això hem tingut presents els diferents processos que manifesta cada alumne/a en l'assimilació dels continguts. És molt important la metodologia implícita en l'aplicació del recurs pedagògic exposat a les aules, per la qual cosa hem demanat a l'alumnat que ha participat en l'experiència que la valorés mirant de copsar el seu interès envers les diverses sessions realitzades. Hem plantejat així la introducció al recurs metodològic, explicant a l'alumnat que per comprendre la música a través de la història convé inserir-nos en l'estudi d'altres matèries, com ara tenir una visualització acurada de la història de l'art. La recerca pretén analitzar la importància de presentar i exposar-vos la música a través de la història amb una metodologia que comporta un nou recurs didàctic.

---

<sup>2</sup> Durant els cursos acadèmics 2013-2015, aquests objectius i continguts treballats en la nostra experiència a les aules es reflecteixen en el currículum batxillerat – Decret 142/2008 - DOGC núm. 5183.

## L'ús del *PowerPoint* confeccionat com a recurs didàctic a l'aula





### **I vosaltres, què en penseu d'aquesta idea? Posem-la en pràctica i doneu-nos la vostra opinió<sup>3</sup>.**

Inicialment (curs 2006-2007) es planteja l'experiència per realitzar-la a les aules de batxillerat de diferents instituts. Per enriquir-la s'amplia la praxi a les aules universitàries (Magisteri, educació musical i Aules d'Extensió Universitària per a la Gent Gran) i a les aules de l'escola de Música i Conservatori de la Diputació de Tarragona amb alumnat que cursa 5è i 6è curs de Grau Professional, respectivament.

Al llarg dels cursos 2007-2015 s'ha emprat aquest recurs metodològic a les aules en l'ensenyament de la Història de la Música i la Dansa, adaptant els objectius i continguts segons el diferents nivells educatius i el currículum a seguir en aquests nivells segons el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Sigui quin sigui el nivell educatiu al que s'adequa el nostre recurs pedagògic per a l'estudi de la música a través de la història, segueix uns objectius generals en tots els nivells educatius:

- Apropar l'alumnat a les arts relacionant la música amb les arts plàstiques, potenciant la seva capacitat creativa.
- Ajudar l'alumnat a despertar la sensibilitat envers l'estètica de cada època a través de diferents manifestacions artístiques concretades en unes determinades obres d'art (ex: música i pintura).
- Impulsar activitats a l'aula que tinguin connexió amb altres propostes educatives dins i fora del Centre educatiu.
- Ajudar a viure a l'alumne/a la música a través de la història des de la pròpia experiència.
- Aplicar una nova metodologia en l'enfocament de la música a través de la història extensible a altres matèries.
- Incidir en la creativitat de l'alumnat, en especial a l'educació infantil, primària, secundària obligatòria i postobligatòria.
- Iniciar l'alumnat en la crítica estètica i el gust per les arts, afavorint l'interès per la música a través de la història.
- Aprofundir en una pedagogia basada en la transversalitat.
- Conèixer també obres musicals i pictòriques de compositors catalans contemporanis.

Perquè es produeixi un aprenentatge significatiu hi ha d'haver una seqüència lògica dels processos i una coherència en l'estructura interna del material rebut. D'altra banda, l'alumnat

---

<sup>3</sup> A cada aula hem actuat amb la mateixa metodologia, excepte en les Aules d'Extensió Universitària per a la Gent Gran de la URV, on hem impartit les conferències partint de l'explicació pictòrica i hem lliurat a l'inici de l'activitat exemples literaris per comentar-los en relació amb les obres musicals, i també adreces de pàgines *Web* que ens amplien la informació. Les persones assistents han participat omplint el qüestionari lliurat.

ha de tenir a l'abast idees inclusives relacionades amb el nou material i una disposició subjectiva positiva per a l'aprenentatge.

És important introduir el tema a tractar perquè l'alumne vagi destriant aquells coneixements previs que ja coneix i que li seran de gran utilitat per comprendre'n de nous. El pont entre allò conegut i per conèixer serà la gran aventura del coneixement de l'alumne. La implicació afectiva de l'alumnat per relacionar els nous coneixements amb aprenentatges anteriors és molt important.

Les propostes pedagògiques estan basades en una metodologia activa focalitzada en l'audició, amb un recurs pedagògic com és la música (audició musical) i una o unes obres pictòriques. El procés d'ensenyament - aprenentatge a l'aula té un enfocament pràctic i didàctic que molts pedagogs han emprat.

D'acord amb Ticià Riera (1986), iniciem la classe preguntant a l'alumnat sobre els trets principals relacionats amb el tema o temes tractats en la classe anterior. Se'l convida a fer una "pluja d'idees" sobre el tema que volem tractar. Exposem seguidament una breu relació de la música amb el context sociocultural i polític de l'època; els quadres seleccionats per a l'ocasió ens permeten il·lustrar aquest context. Oferim també una explicació sobre l'audició parlant de l'estil, de les formes musicals, dels instruments de l'època i de les característiques de l'autor o autors, que tractarem amb alguns trets biogràfics destacats, per la qual cosa també utilitzarem quadres que estiguin relacionats amb l'estètica de l'època, els instruments de l'època, i amb els músics dels quals parlem.

Presentem l'audició a l'alumnat tenint present els objectius que ens proposem aconseguir en la sessió. Què ens proposem? Que l'alumnat distingeixi, per exemple, les diferents famílies d'instruments que apareixen en l'audició, el seu gènere, l'estil i la forma musical. Els passatges de les audicions escollides seran breus, s'escoltaran més d'una vegada, tot i que l'alumnat gaudirà d'almenys una o dues audicions de l'obra o d'un fragment sense interrupcions per percebre el seu sentit. El professor/a farà les explicacions i observacions oportunes, i si s'escau lliurarà la partitura a l'alumnat i /o projectarà el vídeo d'aquesta audició perquè l'alumnat pugui gaudir de l'obra contemplant la seva interpretació<sup>4</sup>. Posteriorment es duran a terme activitats com ara: a) respondre a un qüestionari sobre l'obra, fer un treball dirigit, b) omplir una fitxa didàctica, fer un musicograma, c) interpretar una partitura lliurada pel professor/a sobre l'audició amb la veu, flauta de bec, la guitarra i el piano.

---

<sup>4</sup> Gairebé totes les audicions que treballem a l'aula es poden trobar per Internet en l'aplicació *Youtube*.



### 3. SUPORTS TIC (TECNOLOGIES DE LA INFORMACIÓ I LA COMUNICACIÓ). PROPOSTES DIDÀCTIQUES



Figura 4. Francis Picabia.  
*La música és com la  
pintura*, 1913-1917.  
Gouache sobre cartró, 122 x  
66 cm. Col·lecció particular

El *PowerPoint* elaborat pretén ser un recurs didàctic que mostra unes pinzellades de la història de la música a través de l'art pictòric.

Es parteix del neoclassicisme pictòric per arribar a les avantguardes musicals del segle XX. El professor el pot utilitzar com a eina seleccionant les composicions musicals i obres d'art que més interressi treballar a l'aula. El mateix professor/a és qui fa l'explicació de cada obra i audició i qui planteja les diferents activitats als alumnes segons el nivell educatiu corresponent a cadascuna de les classes impartides. És un recurs a partir del qual som convidats a aprofundir en els nostres propis coneixements per compartir-los amb els alumnes. Es tracta d'un enfocament interdisciplinari a l'aula basat en el temari de les Proves d'Accés a la Universitat (PAU) de les matèries "Anàlisi Musical" i "Història de l'Art".

A través dels enllaços que acompanyen les diferents diapositives informatitzades podem trobar-ne una descripció. En el cas de les obres musicals que han estat creades pels compositors entrevistats i suggerides per ells mateixos per formar part d'aquesta mostra, és important (abans o després d'escoltar l'obra) fer una lectura a l'aula de l'entrevista per gaudir

d'un coneixement més ampli sobre l'autor i la seva visió personal a l'entorn de les seves composicions<sup>5</sup>.

Tot i que els continguts que s'exposen estan focalitzats a nivell de batxillerat,<sup>6</sup> els mateixos es poden adaptar a la resta de nivells educatius. També es poden plantejar sobre els continguts proposats diferents activitats: *WebQuests*, *caceres del tresor* etc., partint dels enllaços inserits en el *PowerPoint* i d'altres que poden ser incorporats pel mateix professor.

S'assenyala cada període o estil artístic d'un color amb la finalitat de treballar cada època o autors segons convingui. Les obres d'art i audicions emprades directament com a exemples pedagògics que no se citen explícitament en el *PowerPoint* s'hi referencien.



<sup>5</sup> Vegeu entrevistes a l'annex núm. 2.

<sup>6</sup> L'experiència s'ha pensat bàsicament per dur-la a terme a les aules de l'ensenyament secundari postobligatori.

















131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156



## **QUINS CONTINGUTS PODEM TREBALLAR AMB AQUEST RECURS PEDAGÒGIC?**

### **CONTINGUTS**

#### **a) Fets, conceptes i sistemes conceptuals**

Manifestacions artístiques al llarg del temps: L'art dels segles XIX i XX a Occident.

- Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical.
- De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX.
- La música contemporània de tradició clàssica del segle XX a Catalunya.

#### **b) Procediments**

- Audició, observació i interpretació directa de les obres a través d'una anàlisi visual i auditiva.
- Identificació de categories temporals, estètiques, artístiques.
- Identificació de relacions entre una societat i l'art que produeix.
- Ús d'enregistraments musicals, partitures, fonts, documents i testimonis a l'hora de descobrir obres i elements artístics.
- Adquisició i ús del vocabulari artístic corresponent.
- Lectura i utilització de textos relacionats amb l'obra d'art.
- Elaboració de treballs monogràfics emprant fonts bibliogràfiques diverses i atenent-se als mètodes estudiats de comentari i interpretació d'obres.
- Elaboració de síntesis a partir de diversos tipus d'informació.
- Intervenció activa en debats.
- Elaboració de judicis interpretatius.
- Datar amb més precisió i identificar amb més exactitud els autors i les seves corresponents obres d'art.
- Relacionar allò que és imaginari en una societat amb les opcions i actituds dels seus membres.
- Domini de la terminologia referida a períodes i subperíodes històrics.

- Identificació de categories temporals (successions, simultaneïtats, continuïtats i canvis, durades i ritmes) i utilització de mecanismes tradicionals i informàtics per a la seva representació gràfica.
- Ús de la cronologia i dels codis per mesurar el temps històric.
- Identificació de les relacions de causalitat històrica.
- Utilització i crítica de fonts, documents i altres testimonis històrics de caràcter primari i secundari.
- Adquisició i aplicació del vocabulari musical i històric.
- Recull d'informació per mitjans informàtics i telemàtics, en especial en fonts estructurades d'informació i en altres recursos de la xarxa (internet).

### **c) Actituds, valors i normes**

#### **1. Valoració de les pautes de conducta per a la convivència i l'estudi**

- Actitud de tolerància, tant en el tractament dels temes com en l'acte de la convivència de la classe.
- Actitud crítica.
- Actitud participativa, responsable i de col·laboració.
- Utilització acurada de la terminologia estudiada.
- Utilització correcta dels mètodes de comentari.
- Estimulació de la curiositat.
- Creixement de l'autovaloració de l'alumne/a com a subjecte del missatge artístic i com a emissor d'opinions estètiques.

#### **2. Interès per sistematitzar el treball propi**

- Actitud favorable per l'ordre, el rigor i la sistematització del treball.
- Preocupació per la correcta presentació i execució del treball.

#### **3. Valoració positiva de la convivència cívica i social**

- Defensa dels drets, les llibertats i el patrimoni de la comunitat.

#### **4. Respecte, solidaritat i cooperació**

- Actitud solidària i de cooperació.
- Respecte del patrimoni del present i del passat.

#### **5. Pluralitat cultural**

- Relativització de la pròpia cultura i civilització.
- Valoració de les cultures foranes i les dels temps passats.

### **QUINS OBJECTIUS ES PRETÉN ASSOLIR ?**

En primer lloc hem d'explicitar, com hem apuntat a l'inici de l'estudi, que ha de ser el mateix professor/a qui ha d'estar interessat a aplicar nous recursos i noves metodologies a l'aula.

Si és així, un plantejament que es pot fer tot docent és com transmetre de la forma més enriquidora possible a l'alumne/a uns continguts que aquest alumne/a haurà d'interioritzar. Un possible camí apuntat en aquesta recerca és la implicació activa del docent per motivar els alumnes en l'estudi i comprensió de la matèria tenint present, entre d'altres, el descobriment personal de l'alumne/a, el treball en equip a l'aula i sobretot la transversalitat que comporta l'educació musical. Uns dels objectius que plantejem mostrant una vessant d'aquesta transversalitat entre la música i la resta de les arts són:

- Comprendre i interpretar les audicions musicals i les obres d'art emprant tècniques corresponents al nivell de coneixements de l'alumnat a partir d'una experiència (el més directa possible) amb ells.
- Localitzar, classificar, interpretar i criticar, obres (musicals, arts plàstiques...), documents o altres fonts d'informació directes o indirectes.
- Exposar amb claredat l'explicació de les obres que estudiem.
- Treure conclusions abstractes dels temes estudiats podent arribar a la formulació de models.
- Expressar-se amb un vocabulari específic propi de l'àrea artística, emprant-lo amb precisió i rigor.
- Arribar a saber opinar sobre qualsevol fenomen artístic actual relacionat amb les societats i els espais respectius.
- Inserir-se activament i participativa en el nostre entorn i la nostra cultura.

- Respectar i defensar el nostre patrimoni cultural, històric, artístic i el medi ambient.
- Explorar i utilitzar reculls d'informació diferents dels materials de classe a través de les TIC per transformar-les en Tecnologies de l'Aprenentatge i el Coneixement (TAC).

## **LES TIC**

Si en acabar el segon curs de l'ESO l'alumne/a ha d'haver assolit algunes de les **competències bàsiques** que tot seguit esmentarem, es demostra que el material elaborat, sempre i quan se seleccionin els continguts a treballar i es tinguin clars els objectius, té una àmplia aplicació a la docència a tots nivells (internivells).

### **Progressivament l'alumnat ha de desenvolupar les capacitats de:**

- Comprendre l'impacte ètic, cultural i social relacionat amb les TIC.
- Valorar els beneficis personals i socials de les TIC.
- Ésser conscients de les implicacions dels usos de les TIC en diferents situacions, per exemple a l'aula i a casa.
- Apreciar la necessitat d'usos responsables de les TIC i la necessitat de protegir la informació de possibles mals usos, tant a nivell individual com col·lectiu.

### **Alfabetització tecnològica**

- Interpretar especificacions informàtiques senzilles.
- Usar altres perifèrics quan s'escaigui.
- Saber la utilitat del 'nom d'usuari' i de la 'contrasenya' en una xarxa local.

### **Instruments de treball intel·lectual**

- Aplicar les cerques per internet a situacions de la vida real.
- Baixar fitxers.
- Afinar les cerques.
- Analitzar i comentar críticament pàgines *web*.

- Crear un document usant i manipulant un bon nombre de materials gràfics.
- Elaborar una presentació multimèdia o pàgines *web* sense l'ajut del professor/a.

### **Eina de comunicació**

- Participar en activitats en grup, per exemple fòrums i entorns col·laboratius.
- Ésser conscients de l'estil i actuacions adequades en un fòrum.
- Ús responsable del correu electrònic.

### **ACTIVITATS D'ENSENYAMENT- APRENTATGE**

Les activitats d'aprenentatge juguen un paper fonamental, especialment quan es vol potenciar més l'aprenentatge que l'ensenyament com a via per adquirir coneixements.

El protagonisme del professor i de la matèria a ensenyar tenen importància, però s'ha de procurar que l'alumne/a s'impliqui en aquest aprenentatge i tingui el seu protagonisme.

Explicació i activitats van coordinades. Els alumnes en aquesta proposta no són subjectes passius, han de respondre també a unes qüestions plantejades que poden tenir resposta aplicant els nous coneixements adquirits al seu bagatge cultural amb l'objectiu de generar més qüestions que duguin el professorat i els alumnes a una recerca comuna.

Com hem esmentat, treballar partint de la imatge es pot fer a tots els nivells educatius. En el cas de la praxi d'aquesta recerca, primer hem introduït el tema; en segon lloc, els alumnes han realitzat les tasques que els hem proposat, i posteriorment ens han plantejat els dubtes i/o preguntes al voltant del mateix contingut exposat. Posteriorment hem apuntat també tasques per desenvolupar en equip, com ara treballar sobre unes *WebQuest* que es troben en línia sobre la vida i l'obra d'uns determinats músics del classicisme i Romanticisme musical.

La nostra proposta integra directament les següents competències bàsiques: competència social i ciutadana, competència cultural i artística, tractament de la informació i competència digital, competència en comunicació lingüística, competència per aprendre a aprendre, autonomia i iniciativa personal. La millor manera de treballar-les des de l'àrea de Música i l'àrea de Ciències Socials és integrant el treball de les competències en el marc normal d'una unitat didàctica, de manera que evitem ensenyar fragments aïllats d'informació. Després de

treballar els continguts, tindrem la base sobre la qual es desenvolupen les diverses activitats: és impossible ensenyar un procediment buit sense tenir uns coneixements previs.

En les àrees de Música i Ciències Socials, en les quals es transmet i s'aprèn bàsicament a través d'exemples pràctics (visualització d'obres, comentari d'audicions, partitures, textos...) no hem d'oblidar tenir cura de la competència lingüística perquè aquesta no sigui un obstacle en determinats nivells educatius. Proposem treballar el comentari de textos referents a les obres d'art (música i pintura) explicades després d'haver assolit el coneixement dels continguts.

### **COM PODEM AVALUAR EL FUTUR TREBALL A L'AULA A PARTIR D'AQUEST RECURS?**

Contemplem l'avaluació com un conjunt d'actuacions que fan possible anar ajustant l'activitat educativa a les característiques i necessitats de l'alumne. No ha de ser mai un problema de difícil superació per a l'alumne/a, ho ha de veure com el procediment que utilitza el professor/a per constatar l'assumpció dels objectius proposats per a una etapa del seu aprenentatge, un estímul per a la seva formació. No ha de significar tampoc un treball afegit per a l'estudiant, especialment si no hi ha en aquesta avaluació una aportació important per a la seva formació.

Per avaluar s'aprofitarà al màxim el treball de cada sessió que es realitzi com a activitat educacional; seran les activitats que es deriven a partir de la visualització i estudi de les imatges pictòriques acompanyades de l'audició activa i la posterior recerca educativa segons els objectius proposats, tenint present l'ús que fa l'alumne/a de les TIC en aquesta recerca.

L'avaluació serà contínua. Això pressuposa l'observació sistemàtica del procés d'aprenentatge per part del professor/a. Convé atorgar un valor a totes les activitats que l'alumne/a realitza (individualment i/o en equip) i tenir unes pautes clares per al seu seguiment.

### **Temporització**

Cada unitat didàctica es pot presentar a través d'obres d'art i obres musicals, per la qual cosa és important confeccionar diversos *PowerPoint* segons les èpoques i els estils a treballar. Els exemples exposats en aquesta recerca ens mostren la presentació i contextualització de diferents obres d'art que pertanyen a les programacions de les matèries optatives de

batxillerat Història de la Música i Història de l'Art. Les sessions emprades per a cada tema són a criteri del professorat. Com a orientació:

1.- Del neoclassicisme pictòric al romanticisme musical.	Aprox. 4/5 sessions
2.- De l'impressionisme a les avantguardes del segle XX.	Aprox.4/5 sessions
3.- La música contemporània de tradició clàssica del segle XX (compositors catalans).	Aprox. 4/5 sessions.

### **Proposta i material didàctic sobre el *PowerPoint* elaborat i referències didàctiques sobre les obres que s'hi mencionen**

Elaboració de diapositives informatitzades amb el programa ***PowerPoint*** de Microsoft. Ens permetem també realitzar enllaços per cercar informació d'internet, visualitzar material gràfic com ara l'observació de partitures, bibliografia...

Material necessari a l'aula:

- Hardware: El hardware bàsic, PC o Macintosh.
- Software: *PowerPoint*
- Canó projector de vídeo o retroprojector.
- Pantalla de projecció.
- Altaveus connectats a l'ordinador si es vol obtenir directament el so de les transparències, el fragment musical seleccionat. Clicant, en la majoria dels casos, sobre la icona mostrada al costat de la partitura exposada escoltarem l'audició. (Hem escollit per a enregistrar els fragments de les obres el format mp3 perquè permet comprimir els arxius musicals, ocupant menys lloc en el disc i a la vegada ens garanteix que qualsevol reproductor que tinguem instal·lat a l'ordinador ens permeti escoltar les audicions). El professor/a pot elaborar, a partir d'aquest material que oferim: *Webquests*, caceres del tresor, activitats perquè l'alumne iniciï el seu camí a la recerca treballant amb l'ajut de les TIC.



El PowerPoint esdevindrà una eina de treball per a l'alumne/a. A més de poder-lo imprimir i utilitzar com a document de treball, el tindrà penjat a internet per utilitzar-lo quan convingui, a la pàgina *web* del centre i a més, si s'amplia el mateix o es modifica al llarg del curs, després de cada sessió o sessions, els alumnes poden endur-se amb el seu respectiu *pen-drive* les innovacions i/o modificacions que s'han dut a terme al llarg de l'estudi a les classes.

### **BIBLIOGRAFIA EMPRADA I/O PER TREBALLAR DIRECTAMENT A L'AULA A TRAVÉS DE L'EXPOSICIÓ DELS CONTINGUTS**

- DESCLOT, M. (2003). *L'edat d'or de la música. Iniciació al classicisme vienès*. Barcelona: Angle Editorial.
- DOMINGO BELANDO, M.C. (1999) "Les Audicions Comentades de Robert Gerhard al Club Discòfils". Recull Josep Maria Jujol i Gibert (1879-1949). *Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental "Margalló del Balcó"*, Tarragona. pp.193-219.
- DURAN, C; RODA, J.A.; SANAHUJA, M.R.(2003). *Història de la música (batxillerat)*. Barcelona: Claret.
- GUINJOAN, J. (1981) .*Ab Origine*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.
- GOMBRICH, Ernest (2006). *Historia general del arte*. Londres: Random House Mondadori.
- HONOUR, Hug (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERBERT, Robert L.(1989). *Impresionismo, Arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- KAROLYI, O (1995). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- LLACAI, T; VILADEVALL, M; MISRAHI, A; GÓMEZ, X; SERRES, J, (2002) *Visualart*. (Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat).Barcelona: Vicens Vives.
- LÓPEZ CRESPI, M.(2004). *El darrer hivern de Chopin i George Sand*. Barcelona: Proa.
- MANN, W.(1983). *Música en el temps*. Barcelona: Sopena S.A.
- MESTRES QUADRENY, J.M.(2000). *Pensar i fer música*. Barcelona: Proa.
- RAMÍREZ, Juan Antonio.(2003).*El arte de las vanguardias*.Madrid: Anaya.
- RODA BATLLE, J. (1993). *Música i músics a casa nostra*. Síntesi històrica. Barcelona:Teide.
- ROSELLÓ, Josepa.(1996). *Invitació a la música*.Barcelona:Columna.
- SAND, G. (1975). *Un invierno en Mallorca*.Palma de Mallorca: Ediciones La Cartuja.
- SCHÖNBERG, A i KANDINSKI, W.( 1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*.Madrid: Alianza Editorial.
- SCHÖNBERG, A (1992). *Pinturas i dibuixos*. Catàleg Exposició Barcelona: Fundació "La Caixa".
- SMITH BRINDLE (1975). *La Nova Música*. Barcelona: Bosch editor.
- STRAVINSKI, I. (2006 ed). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBET, M. (1985). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona.  
Id.: (1991). *Mil anys de música catalana*. Barcelona: Plaza & Janès.
- ALIER, R. i d'altres (1993) *La cultura catalana recent, (1960-1988)* (Cicle de Conferències fet al CIC de Terrassa curs 1988-1989). Barcelona: Publicacions l'Abadia de Montserrat.
- ARACIL, AI i RODRÍGUEZ, D. (1982). *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Itsmo, Col Fundamentos.
- ARGULLOL, R. (1983). *La razón romántica*. Madrid: Taurus.
- AVIÑO, X. (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.
- Id. (1999) "Del modernisme a la guerra civil (1900-1939)" a *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions-62.
- CASANOVAS, J. (1986). "Roberto Gerhard, simfonista", *Revista Musical Catalana*, 23. pp.20-21.
- CONTRACANS, O. (1996). "Robert Gerhard, el gran desconegut", *El Temps*, núm.608 (12 Febrer 1996), pp.78-79.
- COPLAND, A. (1981). *Cómo escuchar la música*, Barcelona: FCE.
- CREPALDI, G. (2002). *Art Book Expresionistas*. Milán: Electa.
- DDAA (1999). *Art at the turn of the Millenium*. Köhln: Taschen.
- ESTÉVEZ, M. Antonia i d'altres (1980). *Gran Enciclopedia de la Música Clásica*, Madrid: Sarpe. IV volum.
- FÁBREGAS, X., (1994). *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*. Barcelona: La Magrana.
- FRAYLING, Ch. i VAN DER MER, R. (1993). *Carpeta d'Art. Un recorregut únic i tridimensional per la creació de l'Art*. Barcelona.
- FRIDE, P i MERCADÉ, I. (2004) *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse.
- FRIDE, P. (2005) *Maestros de la pintura*. Barcelona: Larousse.
- FUBINI, E. (1994) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LABORDA, J.M. (2000). *La música del siglo XX, 1a. part (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Alpuerto.
- Id.: (2005) *En torno a la segunda escuela de viena*. Madrid: Alpuerto.
- Id.: (1989), *El expresionismo musical de A.Schönberg*. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de publicaciones.
- GARCÍA FELGUERA, M. (1993) "Las vanguardias históricas" a *Historia del arte*, núm. 46, *Historia 16*, Madrid.
- GOMBRICH, E. (2006). *Historia general del arte*. Londres: Random House Mondadori.
- GÓMEZ, X, LACAY, T, i d'altres (2002) *Visualart*. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Barcelona: Vicens Vives.
- GROUT, D.J & PALISCA, Cl. V. (2001). *Historia de la música occidental*. 2 vols. Madrid: Alianza.

- HOMS, Joaquim (1991). *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya. (Hi ha versió castellana: Robert Gerhard y su obra, Ethos Música, Oviedo, 1987; encara que en aquesta versió hi manquen els articles que Robert Gerhard va escriure per a la revista Mirador).
- Id. (2001). *Antologia de la música contemporània del 1900 al 1959*, Barcelona: Pòrtic.
- Id. (1988). "Robert Gerhard, primer introductor de la música de Schönberg a Catalunya", *L'Avenç*, 119, octubre 1988, pp. 38-41.
- HONNEF, K. (1994). *Arte Contemporáneo*. Colònia: Ed. Taschen.
- IRRSAE, P. (1994). *Educació Artística. Propostes Didàctiques*. Barcelona: Eumo Editorial. (Trad.de Pere Roca.).
- JANSON, H.W i JANSON, A.F.(1988). *Historia del arte para jóvenes*.Madrid: Akal.
- KANDINSKI, W. (1970). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Id: (1996) *Punto y línea sobre el plano*; contribución al análisis de los elementos pictóricos. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- LANEYRIE- DAGEN, N. (2005). *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse.
- LAMBERT, R. (1997). *El siglo XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- MALET, R. (1992). *Joan Miró*, Barcelona: Edicions 62.
- MAUR, K.v.; (1999). *The sound of painting; music in modern art*. Londres : Priestly Verlap.
- MITCHELL, D. (1972). *El lenguaje de la música moderna*. Barcelona: Lumen.
- MORGAN, ROBERT P.(1998). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MUNTADA, M.: "Schönberg a Barcelona", *Revista Musical Catalana*, gener de 2001, pàgs. 35-37.
- PALISCA, CI. V.& BURKHOLDER, P. (2006) *Northon Anthology of Western Music* (fifth edition) New York : Norton.
- PRATS i CUEVAS J. (1997). *Com llegir l'art*.Barcelona : Baula.
- RAMÍREZ, J. A .(2003). *El arte de las vanguardias*. Madrid: Biblioteca Bàsica de Arte.
- SADIE, S. (edt) (1980). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, McMillan Publishers Limited London Rep. 1993, vol VII.
- THOMAS , K.(1988). *Hasta hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- THOMSON, B.(2001). *El impresionismo, Orígenes, pràctica y acogida*. Barcelona: Destino.
- THOMPSON, J.(2007). *Cómo leer la pintura moderna*. Barcelona: Electa.
- ULLATE, M. : "El llegat no musical de Robert Gerhard a la Cambridge University Library (Anglaterra)", a *Revista Musical Catalana*, núm. 140, 1996, pàg. 42-44.
- WHITTALL, A. (2001). *Música romántica*. Barcelona: Destino.

## WEBGRAFIA BÀSICA CONSULTADA

Diverses pàgines Web han estat consultades per a la confecció del *PowerPoint*, volem explicitar que un dels *Web* més consultat ha estat en referència al tractament de les imatges per la seva bona resolució i àmplia varietat: la "ciutat de la pintura" [<http://pintura.aut.org/>].

En referència als continguts les pàgines que ens ofereix "Viquipèdia" [<http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>] han estat en la seva major part seleccionades per ser enllaços del nostre treball. No ha sigut una opció escollida "per comoditat", sinó pel seu contingut, que ens ofereix una explicació didàctica i científica a la vegada. D'igual manera es troben enregistraments musicals que il·lustren les exposicions i enllaços d'interès i utilitat per continuar ampliant la informació cercada.

Molts dels arxius de música i partitures introduïts en el *PowerPoint* elaborat han estat obtinguts de forma totalment lliure i gratuïta a través d'arxius compartits en xarxa mitjançant el *software Google i eMule Plus*.

- 1.- [En línia] [Consultat: diverses vegades]  
[http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau\\_examens.htm](http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau_examens.htm)  
[http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau\\_logse\\_hmus.ht](http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau_logse_hmus.ht)  
[http://www10.gencat.net/dursi/pdf/un/pau\\_hart1.pdfm](http://www10.gencat.net/dursi/pdf/un/pau_hart1.pdfm)
- 2.- [En línia] [Consultat: diverses vegades]  
<http://sheldonartgallery.org/photos/graphics/statewide06catalogue.pdf>
- 3.- [En línia] [Consultat: 21 setembre 2006]  
<http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/segundas+vang>
- 4.- [En línia] [Consultat: diverses vegades]  
<http://dme.mozarteum.at/mambo/index.php>
- 5.- [En línia] [Consultat: 2 octubre 2006]  
<http://www.xtec.net/escolamusicamanlleu/Neuma/materials/test7.htm>
- 6.- [En línia] [Consultat: diverses vegades] <http://obrasocial.lacaixa.es/>.
- 7.- [En línia] [Consultat: diverses vegades]  
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>.
- 8.- [En línia] [Consultat: diverses vegades] <http://www.abcgallery.com/>.
- 9.- [En línia] [Consultat: diverses vegades] <http://pintura.aut.org/>.
- 10.- [En línia] [Consultat: 2 octubre 2006]  
<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1125>.
- 11.- [En línia] [Consultat: 2 octubre 2005]

<http://aula.el-mundo.es/aula/noticia.php/2004/10/11/aula1097253581.html>.

12.- [En línia] [Consultat: 9 octubre 2006]

[http://www.xtec.es/recursos/lit\\_inf/dossiers/educ\\_art/pag2.htm](http://www.xtec.es/recursos/lit_inf/dossiers/educ_art/pag2.htm).

13.- [En línia] [Consultat: 26 novembre 2006]

<http://www.filomusica.com/filo39/novalis.html>.

14.- [En línia] [Consultat: 27 novembre 2006]

<http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12erivero.htm>.

15.- [En línia] [Consultat: diverses vegades]

<http://www.uclm.es/artesonoro/russolo.html>.

16.- [En línia] [Consultat: diverses vegades] <http://www.acc.compositors.com>

## REFERÈNCIES SOBRE LES OBRES CITADES EN EL *POWERPOINT*

PRIMERA PART

Partitura oberta:  
l'art en la recerca: música i pintura

*Del neoclassicisme pictòric al  
Romanticisme musical*

## OBRES PICTÒRIQUES

- 1.- Jacques-Louis David, *El urament dels Horacis*. Museu del Louvre. París:1784 – 1785.
- 2.- Barbara Krafft , *Retrat de Mozart*, Oli; Viena. Societat d'Amics de la Música.
- 3.- Joseph Karl Stieler, *Retrat de Beethoven treballant a la Missa Solemnis*, op.123. de 1820.
- 4.- Jacques-Louis David, *Napoleó Bonaparte travessant els Alps*, (Museu de Versalles).
- 5.- Jacques Louis David, *La coronació de Napoleó*, 1805-1807, oli sobre llenç, Museu del Louvre, París.
- 6.- Francisco de Goya, *Marquesa de Santa Cruz*. Museu del Prado.
- 7.- Francisco de Goya, *La lletera de Bordeus* 1873.Oli sobre llenç. Col·lecció privada.
- 8.- Johann Nepomuk Höchle; *La cambra de Beethoven*. 1827. Ploma i aiguada, Viena, Museu d'Història de Viena.
- 9.- Eugène Delacroix: *Llibertat guiant el poble*.Tela, 260 x 325 cm. Museu del Louvre, París.
- 10.- Imatge de Rossini cercada en el Web.  
[www.educa.aragob.es/.../060506comp/ROSSINI.htm](http://www.educa.aragob.es/.../060506comp/ROSSINI.htm)
- 11.- Jean-Marc Nattier, *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais* (Comedie Francaise, París).
- 12.- Gustav Klimt, *Schubert al piano*, 1899. Oli sobre llenç 150 x 200 cm (Perdut, destruït durant la Segona Guerra Mundial)
- 13.- *Retrat de Chopin* (referència <http://www.pianoparadise.com/chopin.html>).
- 14.- Caspar David Friedrich, *Viatger davant d'un mar de boira*. 1817-1818. Oli sobre tela 74,8 x 94,8 cm, Hamburg, Kunsthalle.
- 15.- Caspar David Friedrich, *Ravine a les muntanyes Elbasandstein*. 1823. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- 16.- Caspar David Friedrich, *L'arbre dels corbs*. 1822. Oli sobre tela, 54 x 71 cm, París, Museu del Louvre.
- 17.- Caspar David Friedrich, *Els penya-segats de Rügen*, 1818 -1920 oli sobre llenç, 90.5 x 71 cm . – Winterthur, Oskar Reinhart Foundation.
- 18.- Gábor Meleg. *Retrat de Schubert*. 1827. Hungarian Nacional Gallery.
- 19.- M. von Schwind, *Una vetllada schubertiana a casa d'Spaun*, 1860. Historisches Museum der Stadt Wien.
- 20.- Julius Shmid, *Schubert en una vetllada musical de* (Museu de la Ciutat de Viena,Àustria).
- 21.- Eugène Delacroix, *Retrat de Chopin*, 1838. Museu del Louvre, París. Foto: Giraudon.
- 22 - Eugène Delacroix, *Retrat de George Sand*, 1838, Copenhague.
- 23.- Eugène Delacroix, *Retrat de George Sand*.

24. Honoré Daumier. *Retrat de Berlioz*.

Referència [http://eo.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Hector\\_Berlioz](http://eo.wikipedia.org/wiki/Louis_Hector_Berlioz) .

25.- Una de les catorze litografies (tinta xinesa) d'Hector Berlioz creades per il·lustrar el llibre de Berlioz: *Hector Berlioz, sa Vie et ses Œuvres*, escrit per Adolphe Jullien. Publicat per Librairie de l'Art, Paris, 1888.

26.- Jean Ignace Isidore Gérard, *Grandville Un concert à mitraille* (caricatura de Berlioz) 1845, fotografia BNF.

27.- Programa anunciant el concert de l'obra la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz. Referència [www.hagaselamusica.com](http://www.hagaselamusica.com).

28.- Francisco de Goya. *El aquelarre. 1797-1798*. Oli sobre llenç, 44 x 31 cm. Madrid Museu Lázaro Galdiano.

## OBRES MUSICALS

### Partitura oberta: l'art en la recerca *Entre el classicisme i el Romanticisme musical*

#### AUDICIONS

MOZART, W.A.: *Simfonia núm. 40 en sol m. K 550*: I. Molto allegro.

BEETHOVEN, L.V. : *Simfonia núm 3 en Mi b M, op. 55 (Heroica)*: I. Allegro con brio.

ROSSINI, G. : *Il Barbiere di Siviglia*: "Una voce poco fa".

SCHUBERT, F. *Gretchen am Spinrade*, D. 118 (lied).

CHOPIN, F. : *Estudi en do menor, op, núm. 12* (Revolucionari).

BERLIOZ, H.: *Simfonia fantàstica, op. 14.V "Somni d'una nit de Sàbat"*.



## **DISCOGRAFIA:**

- 1.- Wolfgang Amadeus Mozart: *Simfonia núm.40 en sol menor*, K.550 .I  
Molto Allegro. Chamber Orchesta of Europe. George Solti. Decca,1983.
- 2.- Ludwig van Beethoven: *Simfonia núm.3 en Mi b M, op 55 (Heroica)*  
I. *Allegro con brio*. The Chamber Orchestra of Europe Nicholas Harncourt. TELDEC.1990.
- 3.- Gioacchino Rossini: *Il Barbiere di Siviglia: "Una voce poco fa"* .London Symphony  
Orchestra. Claudio Abbado. Deusthe Gramophon, 1971.
- 4.- Franz Schubert: *Gretchen am Spinrade*, D.118 (*lied*). Dusolina Giannini (1929 HMV)  
1997.
- 5.- Frederic Chopin: *Estudi en do menor, op.10, núm.12* (Revolucionari).  
Vladimir Ashkenazy, piano, Decca, 1984.
- 6.- Héctor Berlioz: *Simfonia Fantàstica* (5è mov). "Somni d'una nit de Sàbat"  
(Larghetto) The Cleveland Orchestra & Chorus. Pierre Boulez.1977.Edit. Deutsche  
Grammophon GmbH, Hamburg.

## **BIBLIOGRAFIA**

Llibres de text i consulta de batxillerat (humanitats i ciències socials) PRIMERA I SEGONA  
PART:

DURAN, C; RODA, J.A.; SANAHUJA, M.R. (2003). *Història de la música (Batxillerat)*.  
Barcelona: Claret.

### **Partitura oberta: l'art en la recerca** *Entre el classicisme i el Romanticisme musical*

#### Bibliografia

ARGULLOL, Rafael (1983), *La razón romántica*. Madrid: Taurus.

DESCLOT, M.(2003), *L'edat d'or de la música. Inciació al  
classicisme vienés*. Barcelona: Angle Editorial.

HONOUR, Hug (1981), *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

LÓPEZ CRESPI, M. (2004), *El darrer hivern de Chopin i George  
Sand*. Barcelona: Proa.

MANN, W. (1983), *Música en el temps*. Barcelona: Sopena S.A.

WHITTALL, Arnold (2001), *Música Romántica*. Barcelona: Destino.

## SEGONA PART

### Partitura oberta: l'art en la recerca

#### *De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX*

#### **OBRES PICTÒRIQUES**

- 1.- Oscar Claude Monet, *Impressió, sol naixent*, 1873, oli sobre llenç 48 x 63 cm. Musée Marmottan, París.
- 2.- Edouard Manet, *Chez le père Lathuille* 1879. Oli sobre llenç. 93 x 112 cm. Museu de Belles Arts de Tournais. Tournais (Bèlgica).
- 3.- Edouard Manet, *Música en el jardí de les Tulleries*. 1862. Óli sobre llenç 76 x 118 cm. The National Gallery. Londres (Anglaterra).
- 4.- Edgar Degas, *Cantant de cafè-concert amb guant*, 1878. Pastel (tècnica mixta) sobre llenç 52.8 x 41.1 cm. The Fogg Art Museum. Harvard University. Cambridge M.A. Estats Units.
- 5.- Edgar Degas, *La cançó del gos*, 1876-77. Gouache i pastel sobre monotip, 57,5 x 45,4 cm. Los Angeles, en préstec al J. Paul Getty Museum.
- 6.- Edgar Degas, *L'orquestra de l'òpera*. 1870. Oli sobre llenç. 56.5 x 46.2 cm. Museu d'Orsay. París. (França).
- 7.- Edgar Degas, *Músics en l'orquestra* 1870-71. Oli sobre llenç. 69 x 49 cm. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Francfort del M. (Alemanya).
- 8.- Edgar Degas, *The Singer in Green* Finals del segle XIX. Oli sobre llenç. The Metropolitan Museum of Art. New York. USA.

9.- Auguste Renoir, *El Ball del Moulin de la Galette*, Montmartre 1876. Oli sobre llenç, 131 x 175 cm. Museu d'Orsay. París. França.

10.- Edouard Manet, *Madame Manet al piano*, 1867-1868 (detall).

11.- Auguste Renoir, *At the Opera*.1880. Oli sobre llenç. Museu de Belles Arts de Boston. (Massachussetts. USA).

12.- Claude Monet, *Arrecifes en Belle-Île*, conegut com *Les piràmides de Port-Coton*. 1886. Oli sobre llenç. 65 x 80 cm. Museu Pushkin de Belles Arts de Moscou.

13.- James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Lights*.1872. Oli sobre llenç 50,2 x 74,3 cm. Tate Gallery Londres.

## OBRES MUSICALS

### Partitura oberta: l'art en la recerca *De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX*

#### AUDICIONS

- Debussy, Claude:
  - *Preludes per a piano I*: "La Cathédrale engloutie".
  - Nocturns: Núvols  
Festes  
Sirenes

#### DISCOGRAFIA:

1.- Claude Debussy, *Préludes per a piano I*: "La Cathédrale engloutie".

Walter Gieseking.Piano. Philipps Classics, 1999.

2.-Claude Debussy, *Nocturns* "Sirenes".Orquestra Nacional de la Ràdiodifussió Francesa. Désiré-Emile Inghelbrecht. 1953-54. Edita Diverdi.com. BBVA - El País (2004).

## BIBLIOGRAFIA

### Partitura oberta: l'art en la recerca *De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX*

#### BIBLIOGRAFIA

- GROUT, D.J. (1984). *Historia de la música occidental* Vol II . Madrid: Alianza Editorial.
- HERBERT, Robert L.(1989). *Impresionismo, Arte, ocio y sociedad*.Madrid: Alianza Editorial.
- RAMÍREZ, Juan Antonio.(2003). *El arte de las vanguardias*.Madrid: Anaya.
- ROSELLÓ, Josepa.(1996). *Invitació a la música*.Barcelona:Columna.

## Partitura oberta: l'art en la recerca

### Les avantguardes artístiques del segle XX: música i pintura

## Partitura oberta: l'art en la recerca

*De l'expressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX*

### Des de finals del segle XIX fins a la Primera Guerra Mundial

#### Les Avantguardes

Fauvisme : Matisse.

Cubisme: **Picasso.**  
Julio González.

Futurisme

## Partitura oberta: l'art en la recerca

*De l'expressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX.*

### Des de la Primera Guerra Mundial fins a la Segona Guerra Mundial

#### A) Tendències Subjectives

Expressionisme: Figuratiu: **Munch** ,  
Kirchner, Kokoschka.

Abstracte: **Kandinsky** ,

**Klee.**

#### B) Tendències objectives

Neoplasticisme holandès: **Mondrian**  
Constructivisme rus: **Malevitch.**

#### C) Tendències fantàstiques

Precursors: Chagall

Pintura metafísica

Dadaïsme: Duchamp

Surrealisme: Abstracte: **Marx Ernst** , **Miró**

Figuratiu: **Dalí**

## OBRES PICTÒRIQUES

- 1.- Edvard Munch, *El crit*, 1893. Oli i tremp sobre cartró. 89 x 73,5 cm. The National Gallery. Oslo.(Noruega).
- 2.- František Kupka, *Piano Keys/Lake (Touches du piano)*, 1909. Oli sobre tela, 79 x 72 cm. Národní Gallery, Praga.
- 3.- Francis Picabia. *La música és com la pintura*, 1913-191. Gouache sobre cartró, 122 x 66 cm. Col·lecció Manoukian. París.
- 4.- Arnold Schönberg, *Autoretrat blau*, 1910. Oli sobre fusta. 31 x 22 cm.
- 5.- Arnold Schönberg, *Mirada vermella*, 1910. Oli sobre cartró. 32 x 25 cm. Städtische Galerie a Lenbachhaus, Munich. Pertany a la Sra. Nuria Nono.
- 6.- Edward Hopper, *Tarda blava (detall)*, 1914. Oli sobre tela. Whitney Museum of American Art. (Nova York).
- 7.- Pablo Picasso, *Arlequí pensatiu*, 1901. Oli sobre llenç. 82,7 x 61,2 cm. The Metropolitan Museum of Art ( Nova York).
- 8.- Pablo Picasso, *Au Lapin Agile* (Arlequí amb un got), de 1905. (propietat privada).
- 9.- Pablo Picasso, *Acrobat and a Young Harlequin*, 1905.
- 10.- Gino Severini, *Pierrot el músic*,1924. Oli sobre llenç, 130x89. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- 11.- Wassily Kandinski, *Impressió III (Concert)*, 1911. Oli sobre tela, 77.5 x 100 cm.Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich.
- 12.- Wassily Kandinski, *Amb l'arc negre*, 1912. Oli sobre tela, 1,89.x.1,98 m. París, Museu nacional d'art modern, Centre Georges Pompidou.
- 13.- Wassily Kandinski, *Composició IV*, 1911. Oli sobre tela 1,59 x 2,5 m. Kunstammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf).
- 14.- Wassily Kandinski, *Composició VIII*, 1923. Guggenheim, Nova York.
- 15.- Vegeu referència dibuix - caricatura [[www.imedici.mcgill.ca/.../Stravinski\\_5.jpg](http://www.imedici.mcgill.ca/.../Stravinski_5.jpg) ].
- 16.- Jacques-Émile Blanche, *Igor Stravinski*, 1915.
- 17.- Suzanne Valadon: *Portrait of Erik Satie*.
- 18.- Jacques-Émile Blanche, *El Grup dels Sis*.
- 19.- Caricatura de Picasso [www.lacaricaturavirtual.com](http://www.lacaricaturavirtual.com)
- 20.- August Macke, *Composició de colors I* (Homenatge a J.S.Bach), 1912. Oli sobre cartró, 101x82 cm. Wilhelm-Hack- Museum, Ludwigshafen.
- 21.- Pablo Picasso, *Dona amb mandolina*. Oli sobre llenç, 92x 73 cm Sant Petersburg. Museu Estatal del Ermitage.1909.
- 22.- Pablo Picasso, *Retrat d'Ambroise Vollard*. Oli sobre llenç, 92x65 cm. Museu Pushkin (Moscou),

- 23.- Pablo Picasso, *Ma Jolie*, (Dona amb mandolina o guitarra), 1911-1912. Oli sobre llenç, 100 x 65,4cm. The Museum of Modern Art (Nova York), copyright 2004, imatge digital, The Museum of Modern Art, Nova York/ Scala, Florència.
- 24.- Pablo Picasso, *La jove de la mandolina*, 1910. Londres.
- 25.- Pablo Picasso, *Tres músics*, 1921. Oli sobre llenç. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.A.E. Gallatin Collection, 1952.
- 26.- Pablo Picasso, *Tres ballarines*, 1925. Tate Modern (Londres).
- 27.- Pablo Picasso, *Les menines (conjunt)*, segons Velázquez. 1957. Oli sobre llenç. Barcelona, Museu Picasso. Donatiu de l'artista, 1968.
- 28.- Pablo Picasso, *Les menines (conjunt)*, segons Velázquez. 1957..Oli sobre llenç. Barcelona, Museu Picasso. Donatiu de l'artista, 1968.
- 29.- Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Les menines*. Oli sobre llenç, 3,18 x 2,76 m. Museu del Prado (Madrid).
- 30.- Joan Miró, *Autoretrat*, 1919. Oli sobre llenç. 0,73 x 0,60 m. Musée Picasso París.
- 31.- Imatges Miró - Gerhard dels respectius enllaços *Web*.
- 32.- Portada CD on BARCELONA 216 interpreta, entre d'altres *Libra* de Robert Gerhard. Director: Ernest Martínez Izquierdo, de la Col·lecció de la S.I.M.C, Secció Espanyola. Volum 5. Ministerio de Educación y Cultura. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- 33.- Joan Miró, *Interior holandès I*, 1928. Oli sobre tela, 92x73 cm. Museum of Modern Art, Nova York.
- 34.- Joan Miró, *Interior holandès II*, 1928. Peggy Guggenheim Collection, Venècia.

## OBRES MUSICALS

### Partitura oberta: l'art en la recerca De l'expressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX.

#### AUDICIONS

SCHÖNBERG, A: *Pierrot Lunaire*, op.21: 18 , "Der Mondfleck".

VRIESLANDER, O: *Pierrot Lunaire*, (46 Giraud) n°2 "Harlequin".

KOWALSKI, M : *Op 4, Zwölf Gedichte aus "Pierrot Lunaire" d'Albert Giraud.*  
n°10 "Die Laterne".

KÚNNEKE, E: *Lieder des Pierrot*, op.3. Text Arthur Kahane, n°1 "Pierrots Lied".

STRAVINSKY, I: *La Consagració de la Primavera: II* "Dansa de les adolescents".

SATIE, E: *Gnossienne n° 1*.

GERHARD, R: *Libra*.



## DISCOGRAFIA

- 1.- Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire*, op 21: 18 ."Der Mondfleck". Christine Schäfer. Pierre Boulez. David Pittman- Jennings. Ensemble InterContemporain 1998.
- 2.- O. Vrieslander: *Pierrot Lunaire*, (46 Giraud) nº 2 "Harlequin";
- 3.- M. Kowlaski: Op 4, Zwölf Gedichte aus "Pierrot Lunaire" d'Albert Giraud. nº10 "Die Laterne".
- 4.- E. Künneke, *Lieder des Pierrot*, op.3. Text Arthur Kahane, nº 1 "Pierrots Lied".  
Els tres Pierrot a: *Ein Clown hinter den Masken der Music*. Edith Urbanczyk (mezzosoprano), Ursula Behrens (soprano), Lothar Odinius (tenor) Dunja Robotti (piano). Ensemble das neue werk. Dieter Cichewiecz. Musicaphon - Bayerischer Rundfunk München. (2000-2001).
- 5.- Igor Stravinski: *La Consagració de la Primavera*. 2. "Dansa de les adolescents". The Cleveland Orchestra. Pierre Boulez. Deutsche Gramophon.1992.
- 6.- Erik Satie: *Erik Satie, morceaux choisis. (Gnossienne nº 1, Jean -Jöel Barbier, 1971)* 2000 Musidisc France, un label Universal Music.
- 7.- Robert Gerhard: *Libra*. Barcelona 216 (13 músics).Director: Ernest Martínez Izquierdo. Stradivarius. Ministerio de Educación y Cultura. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

## BIBLIOGRAFIA

### Partitura oberta: l'art en la recerca *De l'expressionisme pictòric a les avantguardes musicals.*

#### BIBLIOGRAFIA

LLACAY, T., VILADEVALL , M., MISRAHI, A., GÓMEZ, X., SERRES, J.  
(2002) *Visualart*. Barcelona: Vicens Vives.

RAMÍREZ, J.A. (1991). *El arte de las vanguardias*. Madrid: Anaya.

GARCÍA LABORDA, J.M.(2005). *Entorno a la Segunda Escuela de Viena*.  
Madrid: Alpuerto.

MORGAN, Robert P.( 1994) *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones  
Akal.

SCHOENBERG, A i KANDINSKY, W. ( 1987) *Cartas, cuadros y documentos  
de un encuentro extraordinario*.Madrid: Alianza Editorial.

## ROBERT GERHARD

### Escrits de Robert Gerhard dipositats a l'Institut d'Estudis Vallencs

#### Breus apunts sobre la vida i l'obra de Robert Gerhard

Robert Gerhard va néixer a Valls el 25 de setembre del 1896, fill de pare suís i de mare alsaciana, i va morir a Anglaterra, a Cambridge, el 5 de gener del 1970.

El seu interès per la música es despertà ben aviat. Estudià primer a Barcelona amb Enric Granados i amb Felip Pedrell. Prosseguí els seus estudis a Munic i més tard, entre 1923 i 1928, va ser l'únic alumne espanyol d'Arnold Schönberg, compositor amb qui l'uní una gran amistat. Aquesta amistat dugué Gerhard seguir el músic alemany a Berlín quan aquest s'hi va traslladar (després d'un gran període de meditació en una masia propera a Valls) i també a gestionar l'estrena a Barcelona de l'obra *Pierrot Lunaire*, l'any 1925; era la primera obra atonal que s'interpretava a Espanya composta per Schönberg.

Les circumstàncies polítiques i socials van canviar la vida del compositor. Si la Primera Guerra Mundial l'havia privat de seguir els seus estudis musicals a Munic, la Guerra Civil Espanyola propicià que Gerhard, com tants d'altres músics (Falla, Bacarisse, Pahisa, Casals...), i també com tants d'altres espanyols, es veiés abocat a l'exili. El mateix any de la fi de la guerra, el 1939, fixà la seva residència a Cambridge i el 1960 adquirí la nacionalitat britànica.

Pel que fa al reconeixement de la seva obra musical, Joaquim Homs, gran admirador de l'artista, deixa constància en la introducció del seu llibre *Robert Gerhard i la seva obra* que Gerhard, com a compositor, no ha tingut l'èxit que es mereix. A les dificultats polítiques i socials a què hem al·ludit abans i que van dificultar el seu treball, cal afegir la dificultat d'interpretar la seva obra, que requereix un estudi intens. Gerhard va ser un dels primers compositors espanyols que va emprar el dodecatonisme i el serialisme, encara que també va ser un dels primers a abandonar el dogmatisme dels postulats serials per tal de treballar aquesta tècnica com un mètode de composició lliure. El seu estil de composició és coherent, creatiu i molt personal.

Les seves principals composicions abans de l'exili són: *Dos Apunts* (1922), *Dues Sardanes* (1928), *Sis Cançons populars catalanes* (1931), *L'alta naixença del rei en Jaume* (1932), *Ariel* (1934), *Albada, interludi i dansa* (1936).

A partir de 1939 el compositor accentua el caràcter hispànic de la seva música per tal d'obrir-se camí en el mercat anglès i sud-americà. Així *Don Quixot* (1941), *el Cançoner de Pedrell* (1941), el ballet *Alegries* (1942) i l'òpera *The Duenna* (1947). Posteriorment s'endinsa en la

norma serial, en què destaquen obres com ara el *Concert per a violí i orquestra* (1943), el *Concert per a piano* (1951), el *Concert per a clavecí* (1956), les simfonies, en particular la número 4, de 1967, i diverses obres de cambra que porten per títol el nom dels signes del zodíac. Obra excepcional dins la producció de Gerhard és la cantata *La Pesta*, a partir de la novel·la homònima d'Albert Camus.

## Transcripció del text manuscrit de Robert Gerhard

### —llibreta petita marró a llapis (Institut d'Estudis Vallencs)

- L'obra musical d'alt nivell revela a primera vista, per dir-ho d'alguna manera paradoxal, arquitectura. O, per no sortir del nostre lèxic: composició. Fa 200 anys aproximadament que s'escriu una música que tots entenem encara. La música d'aquests dos últims segles és el patrimoni espiritual de tots els músics d'avui i dels amateurs cultivats.
- De la música d'èpoques més remotes, ja no es pot pas dir el mateix; per ex.: la música de l'edat mitjana o la mateixa polifonia vocal de l'època florida ja no són tan nostres, potser simplement perquè aquest art no ens és familiar, no hi tenim tractes. El dia menys pensat pot sortir un Mendelssohn que el ressusciti de cop i volta, incorporant-lo al patrimoni vivent. No sols és possible, sinó que es tracta de temptatives que ja tenen actualitat. Però així i tot, ara per ara la música de l'edat mitjana és per a \*una\* història-museu. La coneixença d'aquest patrimoni vivent, és la cultura del músic. Hi ha graus de cultura. Al primer grau s'hi arriba gairebé sense fer res. Encara que no vulguem, sentim diàriament una quantitat de música considerable. [Hi ha un grau de cultura, poc elevat, cert, per damunt del nivell 0, al qual s'hi arriba, es pot dir, sense mèrit personal].
- El músic de professió no s'acontenta amb sentir música: l'estudia, toca les obres, llegeix les partitures. L'assimilació de cultura és fruit d'un esforç conscient, tot plegat, per dir que aquesta cultura musical \*assimilada\* li permet a un músic d'avui escriure música gairebé dormint, o millor dit, de memòria.
- Posat el cas no gaire extraordinari: quan li ve un tema d'aspecte plaent, sense gaire esforç d'intel·ligència i refiant-se gairebé exclusivament d'un sentiment de la forma que és a l'orella, és possible anar descabdellant el dit tema, escriure una melodia, una peça extensa i tot, una opereta sencera, una òpera, per què no. Tot s'ha vist. La música es fa gairebé sola, com ja he dit, de "memòria", perquè el músic sap "per cor" una infinitat de variacions d'algunes -molt poques- fórmules fonamentals que li permeten d'anar tirant endavant. Quan està inspirat, inclús troba variacions o *narracionetes* personals. La part de la invenció, però, és infinitament més petita que la part de la memòria.
- Però proveu d'escriure situant-vos en un pla d'on ha estat abolida tota convenció, on totes les fórmules assimilades, sabudes de memòria, no us poden servir de res. L'atonalitat era una situació d'aquestes. Això no vol dir -seria un gran malentès creure-ho- que és així com s'arriba a l'atonalitat. No és un pas que es fa premeditadament,

avui començo a fer música atonal, sinó que ens hi trobem sense haver-ho pensat. Potser valdria la pena d'analitzar els motius que empenyen un músic a deixar els camins passats, a buscar camins nous.

- Saber quin paper juga en realitat la memòria -en un sentit molt ampli- en el que creiem invenció pura, això és d'un altre \*programa\*. Seria un tema d'una psicologia de la creació artística, un estudi que hauria d'interessar els psicoanalistes -no els artistes, no gaire.
- (Primer - malaltia de jove - un desig irrefrenat de novetat. Per què? La novetat per la novetat. Per què? Pruija d'originalitat? Radicalisme de jove que, sentit tot el que té de caduc, de fòssil, el que hem après a l'escola, ho nega en bloc, dient-se: només el que és del tot nou, és del tot vivent. O bé perquè es té un sentiment més intens de creació quan s'assagen medis inexplorats. Sigui com vulgui. Suposem-nos arribats a una situació semblant: desig de novetat absoluta, si es pot dir.)...ara reprenem el pensament que he deixat interromput abans. La cultura assimilava les fórmules sabudes de memòria, ja no treballen soles, els hi han tallat la comunicació amb el centre de treball, ja no intervenen. Què passa? La música ja no es fa sola. Res no ens és regalat. L'experiència de 40 generacions ja no pensa pel nostre compte fent-nos fer a ulls clucs els passos justos i anar allí on volem com un sonàmbul. És ocasió de recordar el símbol de la corda d'en Cocteau, un pas en fals i ens en venim a terra; o el símbol de la (...)

[aquí s'acaba el manuscrit].

Observacions sobre la transcripció:

- entre claudàtors les anotacions de Gerhard al costat de la pàgina;
- hem transcrit el lèxic original (mantenint barbarismes) i, quan ha estat necessari, s'ha corregit l'accentuació i l'ortografia;
- entre asteriscs hi ha les expressions d'insegura transcripció.

## Breu comentari sobre el text manuscrit de Robert Gerhard

L'escrit que acabem de veure ens evoca moltes reflexions entorn de l'obra d'Art Total, no solament entorn de l'obra d'art musical.

Tota la trajectòria de Gerhard no s'explica sense una transformació personal, un canvi interior que porta l'artista a meditar sobre la seva necessitat d'una nova recerca. Altres artistes de l'època, com ara Miró, també la sofreixen. Gerhard "medita" a Valls, Miró ho fa en una masia de Mont-roig del Camp, també a la província de Tarragona. I és que, si ambdós lideren posteriorment els grups que aposten per la modernitat, essent fundadors de l'Associació d'Amics de L'Art Nou, aquesta aposta no és casual.

Entre els principals membres de l'ADLAN a Catalunya, juntament amb Robert Gerhard, es troben artistes com Joan Miró, Prats, Gasch, Foix, Montanyà, Sert, Casanyes, Adelita Lobo, Mercè Ros, Illescas, Carles Sindreu i el mateix Federico García Lorca, a qui, a finals de 1932, el grup convida a oferir una lectura del seu llibre *Poeta en Nueva York*, un dels primers actes d'aquesta associació.

El fet que Gerhard escrivís l'any 1922 l'obra *Set Haiku* per a veu i conjunt instrumental amb textos en francès de Josep M. Junoy (basats en la forma estròfica japonesa de la Tanka) els quals mostrem en l'apèndix del treball, i anteriorment compongués l'obra *Dos Apunts per a piano*, fa que l'estil del compositor cada cop més es vagi acostant a Bartók i a Schönberg.

L'obra de Gerhard ja no passa per l'escola francesa de Debussy i Ravel, i per tant s'allunya de Falla.

D'aquesta època de canvi creiem que daten aquests apunts que mostrem que són per a nosaltres també un primer pas a la projecció internacional de l'artista.

Gerhard està a punt d'iniciar el seu primer camí a Viena per estudiar amb Schönberg i els fruits d'aquesta trobada ja ens en són sobradament coneguts.

També observem en el text el descobriment de la possibilitat d'un plantejament surrealista de la música com a creació automàtica de sons fora del control de la raó, la prevalença del subconscient, que d'alguna manera entenem com la posició estètica dels dadaistes i dels grans poetes francesos (Gerhard sempre esmenta Paul Valéry en els seus articles) que preparaven el surrealisme. També podien influir en Gerhard certes idees orientals difoses més aviat indirectament per Occident, relacionades amb el Tao i el Zen.

A través d'aquestes línies Gerhard ens diu que aquesta cultura assimilada li permet a un músic d'avui escriure música gairebé adormit, o millor dit, de memòria. Ens trobem en la música atonal sense haver-ho pensat.

Potser valdria la pena d'analitzar els motius que empenyen un músic a deixar els camins passats, a buscar camins nous (ADLAN).

No vull cloure aquests apunts sense mostrar un fragment, crec posterior, que pertany a l'article de Gerhard de 1930 titulat *Preludi*.

Aquestes paraules són també per a nosaltres *leitmotiv* de l'obra de Gerhard:

"He d'afegir que les idees generals que jo pugui anar exposant aquí no tenen cap novetat. A Berlín, a Viena, a París, a Leningrad...són moneda corrent en tota conversa entre músics. Afanyem-nos a donar-li curs a Catalunya; és moneda bona, a fe (...). La música contemporània que jo vull defensar i a la qual voldria guanyar amics a Catalunya no és aquella música l'interès de la qual queda exhaurit amb el fet de la seva "actualitat". Al costat de la música simplement "moderna" hi ha una altra música més ambiciosa avui a Europa. Sobre aquesta petita diferència hi ha, sortosament, idees molt clares ja en alguns cervells.

Això no obstant, seria injust posar a massa baix preu la categoria "actualitat". Si és una categoria negligible en la vida privada d'individus determinats, no ho és, en canvi, en la vida d'una col·lectivitat. I, una vegada tocat aquest concepte, permeteu-me una fantasia personal..."



## AVANTGUARDES ARTÍSTIQUES DEL SEGLE XX

**Partitura oberta: l'art en la recerca**  
Les avantguardes artístiques del segle XX

**Música de la postguerra.**  
**Segona Meitat del segle XX - Segle XXI.**

- **Les primeres avantguardes.**  
Ch.Ives  
E.Varèse
- **Música serial .El Serialisme Integral :** O.Messiaen, P.Boulez, K.Stockhausen...
- **Música concreta :** P.Schaeffer, P. Henry...
- **Música electrònica :** K.Stockhausen, I.Xenaquis ...
- **Música electroacústica:** L.Berio,B.Maderna...
- **Música aleatòria:** J.Cage, W.Lutoslawsky ...
- **Música estocàstica:** I.Xenaquis, G.Ligeti, M.Kagel...
- **Música minimalista :** P.Glass, S.Reich Carles Santos...
- **Altres tendències:** Robert Gerhard, Frederic Mompou, Josep M. Mestres Quadreny, Joan Guinjoan, Agustí Charles, Enric Riu, Antoni Sebastià, Agustí Martínez....

## OBRES PICTÒRIQUES

- 1.- Luigi Russolo, *La Música*, (1911) Oli sobre llenç, 220x 140 cm. Col·lecció dels Srs .Estorick. Londres.
- 2.- Portada de la partitura de l'obra *Offrandes* (1921) de Varèse, per a soprano i orquestra de cambra.[<http://www.elfantasmadelaglorieta.com>].
- 3.- Dibuix del rostre de Ligeti [<http://www.highrise.dirc>].
- 4.- Partitura electrònica de Ligeti, [[www.ccapitalia.net](http://www.ccapitalia.net)].
- 5.- Jackson Pollock , *Número 1* (1948). Oli, esmalt i pintura d'alumini sobre tela. 1,60 x 2,59 m. Museum of Contemporary Art (Los Angeles).
- 6.- Imatge "piano preparat" [[deafelephant.blogspot.com](http://deafelephant.blogspot.com)].
- 7.- Wilhelm Hammershoi, *Interior with a Girl at the Clavier* (1901). Oli sobre llenç. 56 x 44 cm. Col·lecció privada.
- 8.- Josep Gispert Massó, *Masia del Baix Camp*.
- 9.- Carl André, *Zinc and Magnesium* (1969) 182,9 x 182,9 cm. Baltimore Museum of Art, Baltimore.
- 10.- Theo van Doesburg, *Arithmetic Composition* (1930). Oli sobre llenç. 101 x 101 cm. Col·lecció privada.
- 11.- Kasimir Malevich, *Suprematism* (1915). Oli sobre llenç 101,5 x 62 cm.
- 12.- Piet Mondrian, *Tableau II* (1921-25). Oli sobre tela. Col·lecció Max Hill, Zúric.
- 13.- Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43). Metropolitan museum of Art, New York.

- 14.- Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre* (1941). Es desconeix la seva localització actual.
- 15.- Paul Klee, *Angelus Novus*, (1920), dibuix al carbó.
- 16.- Léon Spilliaert, *Moonlit Beach* (1908). Tinta, gouache i llapis sobre paper. 50 x 65 cm. Col·lecció privada.

## OBRES MUSICALS

### Partitura oberta: l'art en la recerca Les avantguardes artístiques del segle XX

#### AUDICIONS

VARÈSE, E: *Ionisation*.

LIGETI, G: *Atmosphères per a gran orquestra*.

CAGE, J: *A Room*.

BOULEZ, P: *Le Marteau sans maître* (1954).

MOMPOU, F. : N° VIII *El testament d'Amèlia (L'Amèlia està malalta) i La Filadora*.

GUINJOAN J.: *Fantasia del Trencadís* (1994) .

### Partitura oberta: l'art en la recerca Les avantguardes artístiques del segle XX

#### AUDICIONS

REICH, S.: *Eight Lines*.

SANTOS, C. : *Bujaraloz by night* (1984).

RIU, E.: *Set Descripcions per a piano*.

CHARLES, A: *Primary Colors* (2006).

SEBASTIÀ, A. : *L'Àngel Malaurat*.

MARTÍNEZ, A.: *Are Spirits what I hear?*(2006) : "Serie B (To Scelsis)".

## DISCOGRAFIA:

- 1.- Edgard Varèse: *Ionisation*. Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez, 1988.
- 2.- Gyorgy Ligeti: *Athmosphères per a gran orquestra*. Sinfonie-Orchester der Südwestfunks, Baden - Baden. Ernest Bour. 1988.
- 3.- John Cage: *A room*. Complete music for prepared piano. Giancarlo Simonacci, prepared piano. Brilliant Classics.
- 4.- Pierre Boulez: *Le marteau sans maître*, Notations pour piano, Structures pour deux pianos, livre II. Elisabeth Laurence, Membres de l'Ensemble Intercontemporain, Pi-Hsien Chen, Bernhard Wambach. Pierre Boulez. Foundation TOTAL Pour la Musique.
- 5.- Frederic Mompou: *Cancó i dansa núm. VIII*. Arxiu on line PAU a Catalunya.
- 6.- Joan Guinjoan: *Fantasia del Trencadís*. Joan Guinjoan. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Director: Edmon Colomer Col·lecció AUTOR (2001).
- 7.- Steve Reich: *Eight Lines* (Octet). Steve Reich. New York Counterpoint/ Eight Lines/Four Organs. Bang on a Can. (Eight Lines, Bradley Lubman, conductor.). Nonesuch Records ( 1997 & 2000).
- 8.- Carles Santos: *Bujaraloz by night*. Pianotrack (Linterna Música, 1984).Piano: Carles Santos.
- 9.- Enric Riu: *Set descripcions per a piano*. Composició enregistrada pel mateix compositor durant la seva estada a Viena.
- 10.- Agustí Charles: *Primary Colors*. Enregistrament a càrrec del grup de percussió Drummind, dir: Miquel Bernat.
- 11.- Antoni Sebastià: *L'Àngel malaurat*. Enregistrament de l'estrena de l'obra al Teatre Metropol de Tarragona (2004).
- 12.- Agustí Martínez: *Are Spirits what I hear?* (2006) "Serie B ( To Scelsis)" Etude Records (2007). Interpreta les obres el mateix compositor.

## BIBLIOGRAFIA

### Partitura oberta: l'art en la recerca Les avantguardes artístiques del segle XX

#### BIBLIOGRAFIA

- FUBINI, E. (1994) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza .
- GUINJOAN, J. (1981) *Ab Origine*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.
- KÁROLYI, O. ( 1995) *Introducción a la Música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial (2004).
- MESTRES QUADRENY, J.M.(2000). *Pensar i fer música*. Barcelona: Proa.
- RODA BATLLE, J.( 1993) *Música i músics a casa nostra*. Síntesi històrica. Barcelona:Teide
- SMITH BRINDLE, R. (1975), *La Nova Música*. Barcelona : Bosch editor.(1979)



## VI. RESULTATS DEL TREBALL DE CAMP

### 1. Punt de partida inicial

#### Centres participants en l'experiència

- Institut Vidal i Barraquer (Tarragona). [INST. ViB 1r BAT].
- Institut Gaudí (Reus). [INST. G 2n BAT].
- Institut Martí i Franquès (Tarragona). [INST. MiF 1r BAT].
- Institut Torredembarra (Torredembarra). [INST. T 2n BAT] .
- Facultat d'Educació i Psicologia URVU (magisteri musical). [MAG 1r] [MAG 3r].
- Escola i Conservatori de Grau Mitjà de Tarragona. [CONS GM 5è-6è].
- Aules d'Extensió Universitària per a la Gent Gran URV. [AEUGG] .(Deltebre, Flix, Tarragona, Cambrils).

A l'aula de l'institut Gaudí de Reus (després de presentar el *planning* de les tres sessions dirigides a l'alumnat) el primer que vam fer va ser explicar l'obra de Mozart i de Beethoven a grans trets, partint de les imatges pictòriques visualitzades, entre d'altres: *El jurament dels Horacis* i *La coronació de Napoleó*, tots dos de Jacques Louis David.

Posteriorment vam escoltar un fragment del primer moviment de la simfonia núm.40 en sol menor<sup>1</sup> de Mozart i vam proposar als alumnes que el compararessin amb un altre fragment del primer moviment de la simfonia núm. 3 en Mi b M, (*Heroica*) de Beethoven.

Així mateix vam comparar en quin dels dos models quedava més clara la forma *allegro-sonata* i posteriorment es va lliurar als alumnes la partitura d'ambdós primers moviments per fer el seguiment dels fragments escollits.

Es va parlar de la importància del retrat per als artistes romàntics, mostrant les diferències amb els retrats del segle XVIII. Tot comentant els respectius retrats de Mozart i Beethoven, vàrem fer preguntes sobre la situació social dels músics de l'època. Es va

---

<sup>1</sup> Les obres escrites en vermell són aquelles que, al setembre de 2007, formen part del temari de les PAU de la matèria Història de la Música.

iniciar una conversa a l'entorn del tema i preguntàvem als alumnes aspectes estudiats anteriorment per tal de poder-los comparar amb el context musical de finals del s. XVIII i principis del s. XIX.

Vàrem voler que fossin els mateixos alumnes els qui comentessin els enllaços a les pàgines *Web* que havíem proposat, llegint cada text i mirant si el comprenien, especialment la forma *allegro-sonata*, que era el nostre objectiu proposat. Tot seguit vam tornar a escoltar cada fragment d'audició per separat i els alumnes havien d'escriure el que ells creien important a comentar sobre cada obra musical.

També els vàrem demanar que per al dia següent (les tres classes foren seguides) procuressin llegir del llibre de text unes determinades pàgines.

L'endemà vam repassar altra vegada els continguts del dia anterior i vam fer el mateix procediment amb la continuació del *PowerPoint*, treballant en primer terme la figura de l'artista romàntic<sup>2</sup>. A partir d'aquestes reflexions recordàvem l'últim període de l'obra de Beethoven fent al·lusió al trencament i innovació que va suposar la tercera simfonia a partir de la qual va començar l'artista el seu segon període creatiu, albirant els inicis del Romanticisme musical.

Vam introduir el Romanticisme musical de la mà de Caspar David Friedrich, intentant copsar els temes presents en els artistes romàntics i escoltant el *lied Gretchen am Spinnrade*, D.118 de Schubert, comentant la traducció catalana de Dolors Montes. També mostràvem la partitura del *lied*, la qual també vam lliurar, comentant com, a través de les imatges projectades, la mà esquerra del piano ens mostra un repetitiu acompanyament en la melodia (amb el mateix disseny melòdic) imitant el gest del teixir a la filosa (a l'igual que la il·lustració de l'aquarel·la de Friedrich Moritz Auguste Retzsch observada, reflectida en el *PowerPoint*).

El mateix vam fer amb l'estudi de Chopin, explicant la figura de l'artista, la figura de l'intèrpret "virtuós", en la música del Romanticisme. Tot i haver introduït posteriorment l'òpera i el poema simfònic, no es va treballar cap exemple a l'aula en aquesta sessió.

Vam tornar a comentar el *lied* de Schubert *Gretchen am Spinnrade*, D.118 i els vam dir que escrivissin sobre l'audició tot allò que trobessin interessant d'acord amb el que s'havia comentat a l'aula i ells/es creien interessant destacar.

El mateix procediment vam repetir amb *l'Estudi en do menor, op.10, núm. 12* de Chopin.

---

<sup>2</sup> Vam parlar dels canvis socials de l'època de la mà de Delacroix comentant a la seva obra *Llibertat guiant el poble*, de 1830.



Els vam demanar que comentessin també aquells trets i característiques que creguessin interessants ressaltar encara que no es comentessin prèviament. En acabar la classe/sessió els vam dir que per l'endemà llegissin del llibre de text unes pàgines concretes.

L'última classe la vam enregistrar en vídeo gràcies a un company del centre amb el qual havíem parlat de l'experiència i li havíem demanat la seva col·laboració per enregistrar la darrera classe<sup>3</sup>. Va ser una classe de repàs de continguts a partir del *PowerPoint*: tornar a escoltar les audicions, comentar articles i programes de mà de concerts, com ara unes Schubertiades<sup>4</sup> que s'havien celebrat una setmana abans a L'illa Diagonal de Barcelona. També es va fer la lectura a l'aula de les pàgines del llibre de text que s'havien anat citant en les sessions anteriors per comprovar si hi havia encara algun dubte.

En aquesta classe de repàs de continguts els alumnes van estar menys participatius que en les dues primeres; se'ls va demanar una valoració oral de l'experiència i en acabar la classe van passar a una altra aula per omplir el qüestionari de valoració final i també per realitzar una prova de continguts sobre les tres sessions (plantejada seguint el model de les Proves d'Accés a la Universitat, PAU).

Aquesta prova només es va dur a terme a l'inici de l'experiència a l'institut Gaudí de Reus perquè als alumnes els va semblar bé fer-la donat que era el punt de partida del treball de camp i volíem comprovar l'assimilació de continguts en aquesta primera mostra (com si es tractés d'un grup de control).<sup>5</sup>

El qüestionari de valoració final es va confeccionar pensant en la utilitat de les preguntes a la vegada que atenent criteris que impliquessin una fàcil resposta obrint l'apartat de comentaris i suggeriments al criteri i voluntat de cadascú<sup>6</sup>.

Els alumnes de l'institut Gaudí van respondre molt positivament al fet de contestar després de les tres sessions el qüestionari sobre la matèria, van considerar útil posar-se

---

<sup>3</sup>. És d'agrair el fet de poder obtenir una mostra d'imatges de l'experiència (vegeu annex III) gràcies a la col·laboració i bona predisposició de l'alumnat i professorat participant en la mostra del treball de camp.

<sup>4</sup> Concerts evocant les festes de Schubert amb els seus amics.

<sup>5</sup> A les altres aules vam tenir clar que no ho repetiríem perquè no hem volgut tenir "pendent" l'alumnat d'unes proves finals. Només hem volgut que tothom que hi participés ens digués sincerament si el que els mostràvem es considerava d'interès o es pensava que no aportava cap innovació al respecte en el terreny educatiu.

<sup>6</sup> Es va comentar que no calia posar el nom als fulls si no es desitjava perquè es preservi l'anonimat de les respostes dels qüestionaris, però la majoria dels alumnes s'han identificat amb nom i cognoms; no considerem rellevant en aquesta fase de l'estudi classificar les respostes per sexes.

a prova contestant unes preguntes preparades segons els models de les proves orientades a les PAU. Tots quatre alumnes (faltaven tres alumnes en aquesta sessió final que havien assistit a les dues sessions anteriors) s'examinarien també d'història de la música a les PAU 2007 i consideraven interessant dur a terme la prova. Vam corregir el qüestionari a mesura que l'anaven lliurant i (tot i endur-nos el mateix qüestionari per adjuntar-lo a altres proves) posteriorment els vam donar una còpia de la prova a cadascú.

L'enregistrament de l'última sessió (on va fallar la connexió a internet) ens va fer canviar algunes coses del disseny de l'experiència, entre d'altres, insistir més en posteriors ocasions en les preguntes a l'aula al voltant dels enllaços proposats, i aprofundir més en fet de navegar per internet cercant més informació.

Vam pensar que a partir d'aquest primer treball de camp seria interessant lliurar abans de la nostra actuació el *PowerPoint* elaborat al professor/a del centre on intervindríem per poder valorar amb més temps i millor el recurs i també perquè acabades les sessions els alumnes se'l poguessin copiar i endur a casa com a suport a les explicacions de l'aula, al llibre de text, i a la recerca.

*Preludis per a piano* de Debussy I : *La catedral submergida*

" *Dansa de les adolescents*", de *La consagració de la primavera*

de I. Stravinski,

"*Der Mondfleck*" (núm.18) del *Pierrot lunaire*, op. 21 de A.Schönberg,

*Ionisation* de E. Varèse, i

*Atmosphères per a gran orquestra* de G.Ligeti.

La mateixa experiència va ser repetida a l'institut Vidal i Barraquer de Tarragona en dues ocasions, una amb el mateix contingut que l'experiència esposada, i l'altre amb el tema: De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX, amb la finalitat de treballar prioritàriament fragments de les següents obres també incloses en el llistat d'obres musicals de les PAU (Història de la Música) a Catalunya:

A les aules del conservatori <sup>7</sup> vam exposar els mateixos continguts incorporant en la darrera sessió l'obra de Carles Santos: *Bujaraloz by night* i la de Joan Guinjoan: *Fantasia del trencadís*.

---

<sup>7</sup> Els alumnes es mostraven molt receptius a les explicacions de la música contemporània. Precisament l'endemà, 10.5.07 alguns d'ells estrenaven, en el mateix Conservatori, obres compostes per a clarinet dels

A l'aula de Magisteri de la URV es va seguir amb el mateix esquema en el referent als continguts, encara que com l'experiència amb els alumnes de primer només es va fer durant dues sessions, el segon *PowerPoint* només es va comentar amb els alumnes de tercer curs.

A l'aula de l'institut Martí i Franquès de Tarragona també es va actuar de forma similar i a l'aula de l'institut Torredembarra de Torredembarra es va mostrar el segon *PowerPoint*: "De l'impressionisme pictòric a les avantguardes del segle XX"; es va treballar en especial l'obra de Schönberg en relació amb la de Kandinski, i la de Miró en relació amb la figura de Robert Gerhard, escoltant també uns fragments de les obres de Gerhard: *Cello sonata* (1956) i *Libra* (1968).

## **2. Síntesi del treball de camp realitzat**

### **1.- Abans de la pràctica:**

Sessions amb professorat: entrevistes (explicació i finalitat activitat).

Acordar dia i hora actuació aula amb alumnes.

Acordar continguts a tractar.

Programació de cada sessió.

Es lliura *PowerPoint* seguint model de la primera sessió IES Gaudí.

### **2.- Durant la pràctica**

Introducció: classe magistral amb el *PowerPoint* (primers 20-30 minuts).

Intervenció alumnes: llegint textos, escrivint (sobre un protocol que els lliurem) envers la música que s'escolta o el quadre visualitzat...

Intervenció professor/a per cloure la classe. Si es té programada una altra sessió, intervén directament el professor/a i nosaltres prenem notes sobre qüestions d'interès observades

---

compositors J.Carles Blanch Anguera, Jesús Rodríguez Picó i Carles Guinovart Rubiella. En aquesta primera trobada de música del segle XXI es comptava per a l'estrena amb la presència dels mateixos compositors esmentats.

### 3.- Després de la pràctica

Es convida els alumnes a omplir un qüestionari de valoració on poden reflectir també les seves opinions personals envers l'experiència. Les respostes obtingudes a través del qüestionari del comentari d'audicions s'han transcrit i s'exposa una mostra conjunta i representativa que hem seleccionat entre el ventall de comentaris obtingut (com veurem, alguns dels mateixos molt subjectius i creatius) entre totes les aules participants.

Respecte a la valoració de l'experiència s'ha fet una anàlisi quantitativa de les respostes objectives (representació gràfica per centres i comparativa) i una transcripció de la resposta oberta al final del qüestionari per centres, categoritzant totes les respostes obtingudes. Hem exposat una mostra representativa de cada centre per poder comparar la valoració de la pregunta oberta amb l'anàlisi quantitativa de les restants respostes.

L'apartat final era opcional i no ha estat contestat per tots els alumnes<sup>8</sup>.

A través de la visualització del *PowerPoint* que hem presentat a les respectives aules no solament hem pretès ajudar l'alumne/a a seleccionar informació utilitzant les fonts al seu abast per tractar aquesta informació de forma autònoma i crítica, sinó que hem demanat també la col·laboració del respectiu professor/a perquè després d'una o dues primeres sessions impartides per nosaltres, provés ell/a mateix/a d'apropar-se a les obres d'art musicals a través del llenguatge pictòric o bé incorporés la relació de la música amb el context artístic a través de l'audició.

Les notes de camp obtingudes a través de l'observació directa del professorat també s'han tingut presents i hem reflectit en aquest informe alguns dels comentaris transcrits que ens han semblat més rellevants en moments puntuals de l'experiència; en d'altres hem anotat i/o enregistrat en àudio directament a l'aula comentaris del professorat i dels alumnes. A l'igual que en el cas dels qüestionaris (tothom ha estat lliure de contestar i lliurar la seva valoració) en cap cas hem volgut actuar contràriament a la voluntat dels alumnes i professorat. Tothom ha acceptat la participació en l'experiència i ha permès que poguéssim recollir una mostra fotogràfica de les respectives sessions amb la finalitat d'il·lustrar-les millor i arribar a copsar amb les imatges alguns dels aspectes que hem volgut recollir a través de les notes de camp, com ara la participació i implicació directa

---

<sup>8</sup> És important que alguns dels alumnes hagin comunicat directament què en pensen de l'experiència i si la troben vàlida o no, perquè aquestes observacions són les que ens ajuden a millorar-la.

del professorat en el desenvolupament de la classe.<sup>9</sup> En definitiva, mostrem una investigació qualitativa a l'aula d'acord amb uns plantejaments previs que hem anat modificant en determinats moments per millorar l'experiència i treball de camp, intentant també millorar el recurs didàctic, *PowerPoint*, (més enllaços a internet, més textos a comentar en relació amb els continguts....). Un model d'investigació-acció similar al que planteja D.Ebbutt, concebut com una sèrie de cicles successius que proporcionen la possibilitat de poder retroalimentar la informació entre i en cada un dels cicles del procés.

## **MATERIAL LLIURAT A L'AULA EN EXPERIÈNCIA**

- a. **Per escriure impressions sobre la visualització i audició de les obres proposades i qüestionari a l'aula**

<b>PARTITURA OBERTA: L'ART EN LA RECERCA: Del NEOCLASSICISME PICTÒRIC AL ROMANTICISME MUSICAL</b>
---

Centre : Localitat: Edat de l'alumne/a:
---

<b>ENTRE EL CLASSICISME I EL ROMANTICISME MUSICAL</b>
---

<b><i>SIMFONIA núm. 40 en Sol menor de W.A.MOZART. 1r moviment</i></b>
--

TRETS CARACTERÍSTICS
----------------------

<b>ENTRE EL CLASSICISME I EL ROMANTICISME MUSICAL</b>
---

<b><i>SIMFONIA núm. 3 de BEEHOVEN, 1r moviment</i></b>
--

TRETS CARACTERÍSTICS
----------------------

<b>EL ROMANTICISME MUSICAL</b>
--------------------------------

<b><i>GRETCHEN AM SPINRADE D.118 de Franz Schubert</i></b>
--

TRETS CARACTERÍSTICS
----------------------

---

<sup>9</sup> Acompanyant el *PowerPoint* es mostren imatges de les diferents sessions a les aules.

**DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS DEL  
SEGLE XX**

**Claude Debussy: *Préludes pour piano I: "La cathédrale engloutie"***

TRETS CARACTERÍSTICS

**EL ROMANTICISME MUSICAL**

***ESTUDI Núm. 21 en Do menor op. 10 "Revolucionari", de Frédéric Chopin***

TRETS CARACTERÍSTICS

MOLTES GRÀCIES per la teva col·laboració.

**PARTITURA OBERTA: L'ART EN LA RECERCA:  
DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS  
DEL SEGLE XX**

Centre :

Localitat:

Edat de l'alumne/a:

**DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS DEL  
SEGLE XX**

**Schönberg: *Pierrot lunaire, op.21: 18. "Der Mondfleck"***

TRETS CARACTERÍSTICS

**DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS DEL  
SEGLE XX**

**Igor Stravinski: *La consagració de la primavera:2. Dansa de les adolescents***

TRETS CARACTERÍSTICS

**DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS DEL  
SEGLE XX**

**Edgard Varèse: *Ionisation***

TRETS CARACTERÍSTICS

**DE L'IMPRESSIONISME PICTÒRIC A LES AVANTGUARDES MUSICALS DEL  
SEGLE XX**

**Gyorgy Ligeti: *Atmosphères per a gran orquestra***

TRETS CARACTERÍSTICS

MOLTES GRÀCIES per la teva col·laboració.

**QÜESTIONARI AULA ALUMNES INSTITUT GAUDÍ respecte al *PowerPoint*<sup>10</sup>  
Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical**

1. Els tres compositors més importants del classicisme vienès són:
  - a. Haydn, Schubert, Beethoven.
  - b. Verdi, Haydn, Mozart.
  - c. Haydn, Mozart, Schumann.
  - d. Haydn, Mozart, Beethoven.
  
2. Formes musicals instrumentals del classicisme són:
  - a. òpera, concert, serenata, quintet.
  - b. divertimento, concert, cantata, simfonia.
  - c. sonata, quartet, simfonia, concert.
  - d. serenata, cantata, òpera, sonata.
  
3. ¿Quina de les següents seccions de la forma sonata conté més modulacions?
  - a. la coda.
  - b. la recapitulació.

---

<sup>10</sup> Aquest qüestionari s'ha confeccionat amb preguntes que han format part de qüestionaris de les Proves d'Accés a la Universitat de la matèria Història de la Música durant els curs 2006-07.

- c. l'exposició.
  - d. el desenvolupament.
4. ¿Quin és l'ordre cronològic en el qual s'han d'ordenar els següents compositors, de més antic a més modern?
  - a. Monteverdi, J.S.Bach, Mozart, Beethoven.
  - b. J.S.Bach, Monteverdi, Mozart, Beethoven.
  - c. Monteverdi, J.S. Bach, Beethoven, Mozart.
  - d. J.S.Bach, Monteverdi, Beethoven, Mozart.
5. La "forma-sonata" és:
  - a. l'estructura formal d'una obra.
  - b. una obra per a solista i petit conjunt.
  - c. una obra per a solista.
  - d. l'estructura formal d'un moviment.
6. La contribució més important de W.A. Mozart al Classicisme fou:
  - a. el concert solista i l'òpera.
  - b. la simfonia i el concert solista.
  - c. la simfonia i el quartet.
  - d. la música religiosa.
7. L.van Beethoven havia dedicat en un primer moment la seva simfonia "Heroica" a:
  - a. el seu "Amor immortal".
  - b. l'emperador austríac.
  - c. a Napoleó.
  - d. a la ciutat de Viena.
8. Llegeix el text següent i a continuació digues quina o quines de les afirmacions que es fan a propòsit del seu contingut són correctes.

L'orquestra ha d'estar governada per la raó; la disciplina del conjunt no ha de descansar sobre la cega obediència a un "tirà" (el baix continu) sinó en l'organització "fraternal" dels distints grups instrumentals: cordes, fustes, metalls i timbals. Ha de ser capaç d'imitar musicalment els sentiments mitjançant una curiosa gradació del so que inclou no només tocar "piano" i "forte" sinó també "pianissimo" i "fortissimo", i passar gradualment, arribat el cas, d'un a l'altre ("crescendo" i "diminuendo"). (Text escrit a Mannheim al segle XVIII).

  - a. L'estil musical reflectit en aquesta font és el renaixentista.
  - b. Les referències del text mostren una defensa clara de l'estètica barroca
  - c. Els principis estètics que reflecteix el text són netament romàntics.
  - d. En el text es fa una defensa aferrissada del retorn al cant gregorià.
  - e. L'estètica que reflecteix el text pertany al classicisme musical.
  - f. 1, 3.
  - g. només la 5
  - h. només la 2



- i. 4, 5
9. El compositor que està a cavall entre el classicisme i el Romanticisme musical és:
- Mozart.
  - Bach.
  - Beethoven.
  - Chopin
10. Característiques musicals del Romanticisme:
- ús del leitmotiv, necessitat de simetria, tendències a barrejar totes les arts, virtuosisme pianístic, orquestra poc complexa, fases periòdiques.
  - abundància de petites peces, tendència a barrejar totes les arts, virtuosisme pianístic, frases periòdiques.
  - necessitat de simetria, virtuosisme pianístic, ús del *leitmotiv*.
  - ús del *leitmotiv*, abundància de petites peces, orquestra complexa, virtuosisme pianístic, música com a expressió.
11. L'obra de Franz Schubert titulada "*La bella molinera*" és:
- una bonica cançó.
  - un cicle de *lieder*.
  - una peça per a piano.
  - una obra coral.
12. L'instrument romàntic per excel·lència és:
- l'orquestra.
  - el piano.
  - la veu.
  - el violí.
13. Quines són les fonts d'inspiració plenament romàntiques?.
- natura, temps passats, sentiments.
  - folklore de cada país.
  - natura, folklore de cada país.
  - cultura grega, sentiments personals.
14. Formes musicals per a piano són:
- polonesa, masurca, vals, balada, impromptu, estudi, barcarola, preludi, nocturn.
  - polonesa, rapsòdia, sonata, lied, concert.
  - estudi, nocturn, concert, vals, sonata.
  - poema simfònic, estudi, vals, barcarola, preludi, sonata.

15. La música instrumental del Romanticisme que segueix un argument s'anomena:
- música programàtica.
  - música pura.
  - música dramàtica.
  - música descriptiva.
16. El piano, la veu i l'orquestra esdevenen instruments cabdals. Assenyala la correlació correcta entre forma musical i compositor:
- lied-Schubert/ òpera-Rossini / simfonies-Beethoven /violí-Chopin.
  - piano-Schumann /lied-Chopin/ òpera-Berlioz / concert-Schubert.
  - lied-Schubert/ òpera-Chopin/ simfonia-Beethoven/ Piano-Liszt.
  - òpera-Wagner /lied-Schubert /piano-Chopin/ simfonies-Beethoven.
17. Audició: Aquesta obra és \_\_\_\_\_. L'autor que va cultivar més aquest gènere va ser \_\_\_\_\_.
- un nocturn; Frederic Chopin.
  - un lied; Franz Schubert.
  - una ària; Gioacchino Rossini.
  - un poema simfònic; Franz Liszt.
18. Quina de les altres arts va exercir una influència notable en el Romanticisme musical?
- la pintura.
  - la literatura.
  - l'arquitectura.
  - el ballet.
19. Marca l'opció en la qual tots els compositors esmentats puguin adscriure's al Romanticisme:
- Vicenzo Bellini, Modest Mússorgski, Franz Schubert, Richard Wagner, Cristoph Willibald Gluck, Gustav Mahler.
  - Felix Mendelssohn-Bartholdy, Alessandro Scarlatti, Héctor Berlioz, Franz Liszt, Karl Maria von Weber, Gioacchino Rossini.
  - Frédéric Chopin, Johannes Brahms, Robert Schumann, Héctor Berlioz, Franz Listzt, Franz Schubert.
  - Georges Bizet, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ílitx Txaiovski, Giuseppe Verdi, Arnold Schönberg.
20. L'estil clàssic és característic de:
- la segona meitat del segle XVIII.
  - la primera meitat del segle XVIII.
  - principis del segle XVII.
  - principis del segle XIX.

**b. Qüestionari / Valoració final**

**COGNOMS i NOM:** -----

Per tal de poder valorar l'activitat i poder realitzar les millores necessàries, us prego que contesteu aquest qüestionari en finalitzar-la.

**Escala de valoració:**

**1 [mínim/a] 2, 3, 4, 5, 6 [màxim/a]**

**Encercleu la resposta triada**

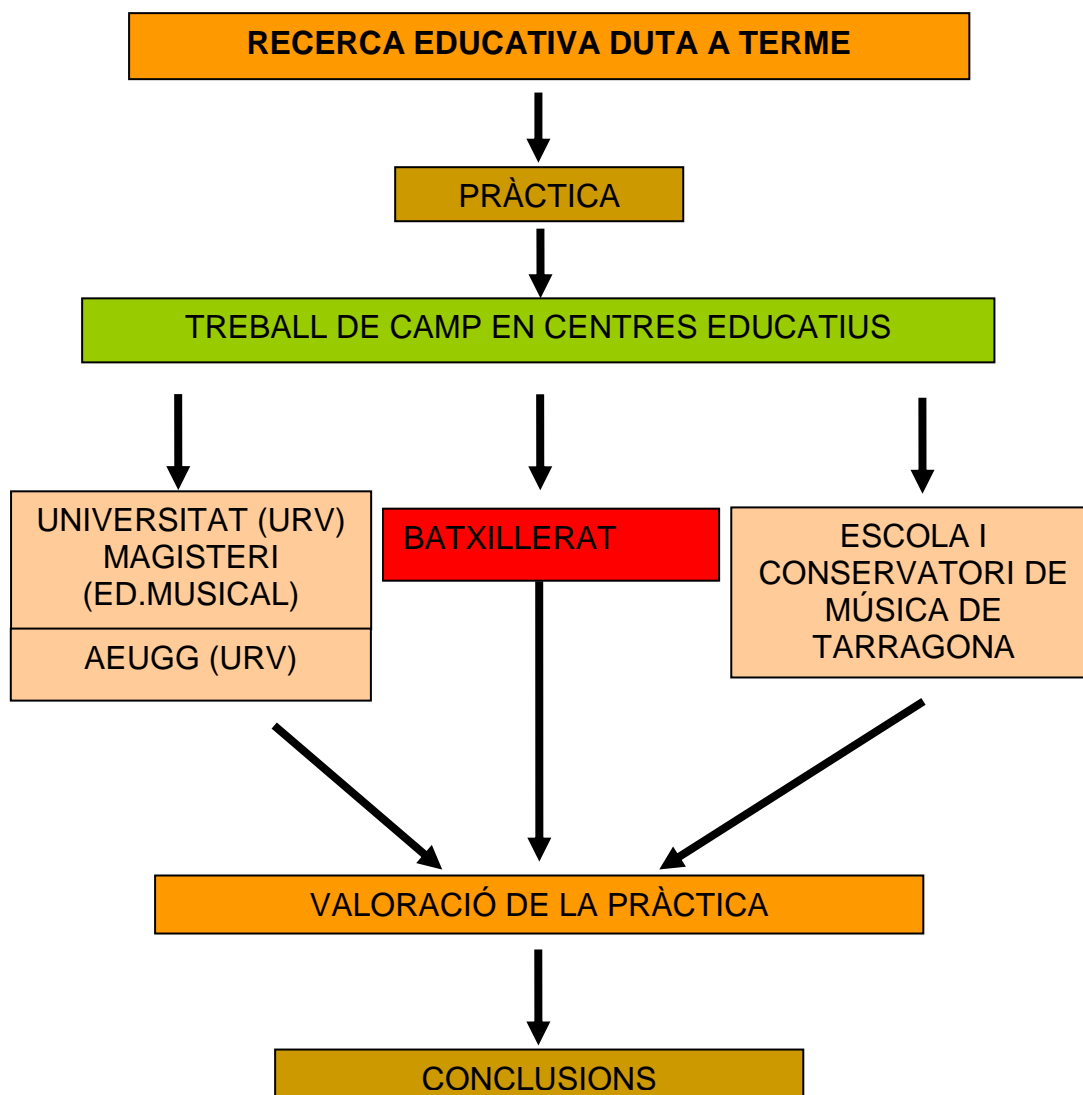
- |    |   |   |   |   |   |   |   |
|----|---|---|---|---|---|---|---|
| 1- | Interès suscitat per l'experiència.   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 2- | Comprensió dels continguts després de les sessions.   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 3- | Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.  | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 4- | Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.  | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 5- | Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 6- | Motivació per fer servir les TIC a l'aula.  | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 7- | Grau en què penseu que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 8- | Satisfacció global després de l'activitat.  | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

Comenteu en un full a part els aspectes de l'activitat que creus convenient: suggeriments, aclariments, propostes, millora.

**MOLTES GRÀCIES PER LA VOSTRA COL·LABORACIÓ**

### 3. Resultats obtinguts per aules

La imatge com a punt de partida per a l'aprenentatge en l'àrea de Música.



En referència al qüestionari sobre els continguts exposats realitzat únicament a l'aula de l'Institut Gaudí de Reus, hem de comentar que la valoració general és d'un 75% d'encerts. Han estat 20 preguntes extretes de les proves de les PAU 2006-07. Els alumnes han contestat correctament entre 14 i 15 preguntes, en especial les relacionades directament amb els continguts inserits en el *PowerPoint* observat.

La valoració que fem d'aquesta primera mostra és molt positiva, en especial si tenim present que els alumnes no havien preparat prèviament els continguts treballats durant

210

les tres sessions de l'experiència. En referència a les notes de camp obtingudes, esmentarem que els alumnes que han mostrat més interès pels continguts exposats a l'aula han estat, al nostre criteri, a partir de l'observació directa a l'aula i amb independència de les pròpies valoracions lliurades sobre l'experiència, els alumnes de batxillerat que han cursat la matèria "Història de la Música" i els alumnes de grau mitjà (5è i 6è) de l'escola de Música i conservatori de Tarragona. Fem aquesta valoració per l'alt grau d'implicació de tots els alumnes participants en l'activitat; observàvem també com a les aules de Magisteri no ha estat uniforme la implicació de tot l'alumnat. Hem copsat l'interès de molts alumnes pel tema exposat i per la idea d'inserir aquesta metodologia i la relació de la música i la pintura amb l'educació primària; hem observat també com d'altres alumnes (minoria) es mostraven més escèptics envers la nostra exposició i enfocament metodològic; en especial, ens comentaven que necessitarien tenir més coneixements musicals i pictòrics per entendre bé els continguts que els preteníem transmetre i/o mostrar.

A les aules de batxillerat en les quals els alumnes cursaven la matèria "Història de l'Art" el professorat ha col·laborat i donat suport a la nostra intervenció; durant els primers minuts de classe alguns dels alumnes es mostraven sorpresos pel fet que els volguéssim fer escoltar música a l'aula, cosa que no s'ha qüestionat en cap cas a la inversa, quan als alumnes que cursaven la matèria "Història de la Música" els hem explicat amb detall algunes de les obres d'art exposades en el *PowerPoint* confeccionat. De tota manera, a partir dels primers vint minuts de la nostra intervenció tots els alumnes es mostraven interessats pels continguts que els exposàvem a través dels comentaris referents al *PowerPoint* mostrat. Per exemple, a l'aula de l'institut Torredembarra (on els alumnes van mostrar en tot moment un alt grau d'interès i participació envers l'experiència) es va allargar la sessió per voluntat de l'alumnat i professor més del previst (vam estar compartint l'obra de Schönberg, Kandinski, Miró i Robert Gerhard, gairebé dues hores).

Un altre aspecte que ens agradaria destacar: hem demanat als alumnes<sup>11</sup> un breu comentari sobre les audicions escollides pel professorat per ser introduïdes a la classe. Els alumnes han estat molt disposats a contestar, escriure amb rapidesa i fluïdesa sobre el tema. No s'han fet pregar i han enllestit ràpidament unes pinzellades sobre les audicions escoltades.

---

<sup>11</sup> Excepte a les aules dels instituts on s'impartia "Història de l'art" i les AEGG de la URV.

El fet de reflectir per escrit amb tan bona predisposició les característiques més destacades de cada composició musical ens ha conduït a valorar la importància que per als mateixos alumnes té la presentació d'uns temes a través de les TIC. Des de la primera experiència a les aules hem comprovat com la mateixa imatge observada a través del llibre de text no té les mateixes connotacions per a l'alumnat que observada a través de la seva projecció si la convertim en diapositiva informatitzada; ni tampoc no es valora igual un contingut trobat al mateix llibre de la matèria que cercat pel mateix alumne a través d'internet. Aquesta apreciació ens la van comentar inicialment els alumnes de l'institut Gaudí el primer dia que vam mostrar una pintura de Schubert al piano amb el baríton Vogl (obra de M.Von Schwind) que també figura en el seu respectiu llibre de text i van comparar com eren rebudes per ells ambdues imatges.

D'altra banda, considerem molt positiva la participació activa de tot el professorat dels diferents centres educatius a l'aula. Mostrarem, de les notes de camp i classes que hem enregistrat en àudio, una les activitats que proposava una professora als alumnes sobre l'impressionisme pictòric i musical.

*[9:30 h] [Els alumnes (set noies i un noi) estan atents a la professora que assenyala les imatges projectades mentre exposa les característiques principals de l'impressionisme fent referència a la pintura i posteriorment a la relació "pintura- música" de finals del segle XIX. La professora els pregunta observant el quadre "Arrecifes en Belle Île", de Monet (quadre situat a la Bretanya, Atlàntic, al sud de Normandia, lloc on habitualment es desplaçaven els pintors impressionistes que generalment residien a París) quines podrien ser de les que ella proposa les característiques més pròpies d'aquest impressionisme pictòric, i per extensió, musical. Cita, entre d'altres trets característics: "estabilitat/inestabilitat, imprecisió/claredat, seguretat/vaguetat.". Els alumnes van contestant sobre les propostes i, abans d'escoltar dels Preludis per a piano de Debussy, el núm.1, "La catedral submergida", la professora explica als alumnes una llegenda relacionada amb aquesta composició musical i el quadre que s'observa de Monet: "La peça conta una història fantàstica basada en una llegenda d'una regió de França, la Bretanya, que està situada a la vora del mar. S'explica que fa molt temps hi havia una gran extensió de terra, amb una gran ciutat, que a causa d'un terratrèmol va quedar submergida sota el mar. Doncs bé, segons diu la llegenda, de vegades es produeix un fenomen extraordinari: la catedral de la ciutat submergida puja des del fons del mar i se sent cantar gent allà dins i també repiquen les campanes. Veureu com Debussy barreja sons molt aguts i greus per crear una atmosfera imprecisa plena de misteri. Sentireu el so de la campana i com la catedral després de sortir se'n torna a poc a poc al fons del mar, i queda sols la boira i la fosca inicials.". Tot seguit es comenta la partitura (els acords inicials) i s'escolta l'audició. Posteriorment es torna a repetir l'audició i els alumnes escriuen el seu comentari. (13.03.2007)].*

## **Comentaris a les aules sobre les audicions escoltades (mostra)<sup>12</sup>**

### **Simfonia núm. 40 en Sol menor de W.A. Mozart. 1r moviment.**

Trets característics:

- *".....Les frases són molt clares, amb una estructura molt definida. Es relaciona amb la pintura neoclàssica per la senzillesa de les formes, la claredat...." [MAG 3].*
- *"....De la mateixa manera que el dibuix del Jurament dels Horacis és definit i clar, tant l'estructura com les frases també ho són. Les diferents tonalitats em recorden els contrastos tant a nivell tímbric dins de l'orquestra amb les quals jugaven, com a nivell d'intensitat...." [MAG 3].*
- *"Frases molt marcades, gran geometria. Música tranquil·la, amb moments amb energia...". [MAG 3].*
- *"Paral·lelisme amb el Jurament dels Horacis: la sobrietat, l'elegància de la música amb l'elegància dels personatges. Les frases quadrades i l'estructura geomètrica del quadre". [CONS GM].*
- *"Melodia senzilla com les formes del quadre. Colors clars tant en el quadre com en la música".[CONS GM].*
- *"Aquesta audició està estructurada en dues parts: A i B. El tema A està relacionat amb la força, lluita, és objectiu. El B inspira flacciditat però acabarà per lluitar amb el tema A (amb una barreja de diferents tonalitats). A i B es contraposen entre ells. Finalment acaba la composició amb una frase forta que pertany al tema A". [BAT 2].*

### **Simfonia nº3 de Lv.Beethoven, 1r. moviment**

Trets característics:

- *"La forma musical de les obres romàntiques de Beethoven és molt més complexa, les obres no són tan estructurades ni tenen un patró tan marcat. Hi ha molta més complexitat harmònica i formal, i la música és molt més contrastada, amb més variacions quant a la intensitat. En definitiva, hi ha més innovacions en tots els àmbits. Si ho comparem amb Goya, aquest pintor també reflecteix amb les seves pintures (algunes molt impactants) els canvis socials. [MAG 3].*
- *"Obra orquestral on ja hi apareixen algunes de les noves aportacions que introduí Beethoven en la seva obra. De la mateixa manera que Goya, dins el camp pictòric, no es pot classificar en un moviment específic, en el cas de Beethoven passa el mateix, ja que els dos tenen un estil propi". [MAG 3]*
- *"Podem observar la magnificència de la música, que podria haver sigut clarament una bona música per posar-la a l'entrada de Napoleó davant el papa per a coronar-*

---

<sup>12</sup> MAG: Aula de Magisteri, CONS: Aula del Conservatori, BAT 1: Aula de primer de batxillerat, BAT 2: Aula de segon de batxillerat.

se. *Demostra una majestuositat amb el metall i els personatges dramàtics.*" [CONS GM].

- *"En el quadre de la diapositiva s'observa les diferents classes socials a què pertanyen. D'altra banda, Mozart va ben vestit però com un clàssic home de castell, amb perruques de l'època, etc. I d'altra banda, Beethoven sembla com boig, amb el cabell esbojarrat i amb una vestimenta diferent. Comparada amb la música, Beethoven segueix la seva línia musical amb forts impulsos; en canvi, Mozart suavitza l'audició ...."* [BAT 2].

### **Gretchen am Spinrade D. 118 (lied) de Franz Schubert**

Trets característics:

- *"La música juga més amb el sentiment. El tema de la natura, que atrau en aquesta època, també es veu reflectit en la música".* [MAG 3].
- *"...Moment de melangia amb els aguts de la veu i l'acompanyament gris de les corxeres del piano. La lletra mostra patiment. Acompanyament és igual i vol escenificar la roda de la filadora".*[MAG 3].
- *"...Intenta mostrar els seus sentiments més profunds regits per la mort, l'amor i la natura. Utilitza una constant música de fons amb veu humana que té una importància igualitària."* [BAT 1].
- *"És un lied que ens parla sobre la mort, la soledat, etc. Sobre el mateix tema també pinta l'autor dels quadres. Aquesta obra la va compondre als 17 anys. Tocava en moltes festes, per les quals guanyava diners".*[BAT 1].
- *"Música ràpida i repetitiva de fons, la veu sobretot, a la seva obra "Gretchen am Spinrade". S'inspirava en la natura, paisatges, sentiments. Gran compositor de lieder on descobreix nous recursos."* [BAT 1].
- *"És descobridor del lied. Eren peces per a piano on també s'acompanyava amb la veu. Els seus temes tracten sobre la natura, la mort i l'amor. Ell va posar de moda les reunions entre artistes i intel·lectuals. Es reunien, fumaven, xerraven i discutien de política i temes d'interès per a ells. Va viure 31 anys. Era gran admirador de Haydn, Mozart i Beethoven".*[BAT 1].
- *"Aquesta audició es relaciona amb una dona que està filant. Va amb el ritme, però no tota la cançó és igual. A vegades sembla que se li desfila tot perquè fa tons més forts però després segueix amb el ritme de sempre (és com si hagués arreglat la màquina de filar). Per tant és una melodia, un cant amb sentiment, ja que és un lied, un lied estròfic....."* [BAT 2].
- *"Camina, vida, dinàmic. Molt expressiu. Moviment continu. Recorda elements naturals."*[CONS GM].



### **Estudi núm. 12 en Do menor op. 10 "Revolucionari" de Frederic Chopin**

Trets característics:

- *"A l'estudi es pot veure l'important tècnica que cal per poder interpretar aquesta obra pianística, de curta durada, però força intensa. A més, els sentiments no queden a banda de la tècnica, sinó que fins a l'últim moment hi ha una emoció representada. Clarament el nom que rep l'estudi es veu reflectit en el caràcter revolucionari de l'obra, tan vigorós."*[MAG 3].
- *"Utilització de molts matisos. S'anomena revolucionari ja que Polònia (el seu país) és envaïda pels russos. Això ens demostra que va ser un home involucrat en la política. Va tenir moltes amants i una salut molt delicada."*[BAT 1].
- *"Considerat un dels millors pianistes. Va viure 39 anys. Va compondre 27 estudis pianístics, però la gran diferència amb altres compositors d'estudis va ser que hi possava molt de sentiment, cosa difícil tractant-se d'un estudi. Es va enamorar de l'escriptora Aurora Dupin, també coneguda com George Sand, amb qui va viure durant quasi 12 anys, primer a París i després a Mallorca. Ella va tenir cura d'ell, ja que estava molt malalt i tenia una salut molt delicada"*[BAT 1].
- *"Va compondre 27 estudis però mai va deixar d'estudiar els estudis de Bach. També va fer servir el tempo rubato, on es reflecteix als valsos, nocturns i a les seves masurques. Era el poeta del piano. Finalment va morir el 1849. Moltes de les seves obres expressaven els seus sentiments cap a George Sand"*. [BAT 1].
- *"Era de Polònia, va viure molt temps a París on treballava la seva música i va viure en companyia de la seva estimada. Chopin era un poeta amb el piano; tota la seva vitalitat, energia, sentiment, alegria i desesperació els transmetia a les partitures i al seu piano. Ell no tenia ni amo ni normes sobre la seva persona i la seva obra. Era elegant i un dels millors músics"* [BAT1].
- *"La capacitat tècnica de la peça. La capacitat d'expressar sentiments malgrat que sigui un estudi. Importància dels nacionalismes, en aquest cas, el polonès."* [CONS GM].

### **Préludes per a piano I: "La Cathédrale engloutie", de Claude Debussy**

Trets característics:

- *"Acords nous. Recerca de llibertat absoluta. Tracta de difuminar i desenfocar la melodia. Busca l'efecte de la impressió. Compon el preludi basant-se en una llegenda. Melodia: és una peça per a piano. Sense veu. La sensació del preludi és trista, fantasmal"*. [BAT 1].
- *"Debussy intenta difuminar la melodia. L'obra presenta inestabilitat. Es pretén exaltar les impressions, les emocions. A través d'una melodia pausada principalment i d'una expressió melòdica més forta després, Debussy et dona pas a la imaginació i et permet elegir i sentir les emocions que vulguis. Al principi el ritme melòdic és clar i fàcil d'identificar, però a mitjans de l'obra es fa un xic difícil"*[BAT 1].

- *"Melodia difusa. Les notes són independents. És una música poc estable, vaga. Els acords moltes vegades van per la seva banda, sense quedar definits per la melodia. La música és força descriptiva, pretén transmetre percepcions, "impressions". Atenció al timbre." [BAT 1].*
- *"Com un repicar de campanes molt lent, molta inestabilitat, una melodia fragmentada, canvis rítmics i melòdics, notes molt marcades en alguns moments però no té gens d'estabilitat, tota l'estona fa com uns cops. Canvia molt el to de la melodia, forta, fluixa." [BAT 1].*
- *"Tranquil·litat. Espais entre notes (pinzellades). Creixement progressiu del tempo i la dinàmica per després tornar a disminuir i retornar als sons aïllats inicials. (Combinació d'aquestes dues tendències: agitació - tranquil·litat)." [CONS GM].*
- *"Pau, repòs, aigua, les oscil·lacions d'un objecte submergit a l'aigua amb les onades. Amb els acords barrejats amb el pedal crea nous sons, l'agitació de les onades, la calma del mar, tot i el seu moviment intern continu. Ambients difuminats, sense melodia definida, sensacions." [CONS GM].*

### **Pierrot lunaire, op 21: 18. "Der Mondfleck" de A. Schönberg.**

Trets característics:

- *"Expressionisme alemany. Distorsió de la realitat. Dodecatonisme. Vol expressar el malson d'un pallaso. Peces per a veu, piano, flauta, clarinet, violí i violoncel. Expressa certa inestabilitat, cert malestar i sembla que vulgui expressar un sentiment molt fort, i de fet, té molta força. Desafinament, ja que s'experimenta." [BAT 1].*
- *..." També es dedica a la pintura (va dubtar al'hora d'escollir ). Mètode dodecatònic (12 sons relacionats entre si). L'obra més famosa: Pierrot lunaire - malson d'un pallaso; ens vol expressar la seva angoixa. Vint-i-una peces per a piano, flauta, clarinet, violí i violoncel. Música: ja se sent la veu, no solament melodia: so parlat. Força expressiva. Estèticament no és gaire agradable". [BAT 1].*
- *"Aquesta obra va ser creada gràcies a un somni que l'autor va tenir. A través de l'obra vol transmetre al públic la sensació d'angoixa que ell va viure. La falta d'estètica aporta molta força expressiva. El so parlat de l'obra és definit com "sprechgesang". Transmet una sensació d'incomoditat i de temor". [BAT 1].*
- *"No segueix una melodia clara (almenys és molt difícil de captar). No és agradable de sentir. Distorsió, dissonàncies, etc. (atonalisme)".[BAT 1].*

### **La consagració de la primavera: 2. "Dansa de les adolescents" de I. Stravinski**

Trets característics:

- *"S'assembla a la música clàssica. Atenció al ritme. La percussió és molt important. Lleugeres dissonàncies i alguns efectes sonors innovadors". [BAT 1].*

- *"Introdueix la percussió com un sol instrument. El públic no va acceptar gaire la seva obra, no la va entendre. Era una època de canvis i Stravinski va corroborar aquest fet amb les seves obres. Predominen vent i percussió. Creia que si la música estava canviant era perquè un canvi era necessari". [BAT 1].*
- *"No se'l pot qualificar en un estil determinat. Utilitza l'orquestra com un gran instrument de percussió. Va fer evolucionar el ritme, la instrumentació. Dirigia ballets russos. Fou un escàndol per a un públic que no estava acostumat a aquest tipus de música. Força i riquesa en el ritme." [BAT 1].*

### **Ionisation de E. Varèse**

Trets característics:

- *"Escrit per a 37 instruments de percussió. Comença de zero i experimenta. Tots són instruments de percussió. Sensació de bastant soroll i desordre. Va ser un dels músics que va experimentar amb més estils".[BAT 1].*
- *"A part de les sirenes del començament, la resta és percussió. La línia melòdica és força confusa. Hi ha molt de ritme (instruments de percussió). Sensació de soroll.".[BAT 1].*

### **Atmosphères per a Gran Orquestra de G. Ligeti**

Trets característics:

- *"Destaca la composició superposant diversos timbres. Partitures electròniques. Notes seguides i llargues. Taca sonora (clusters)".[BAT 1].*
- *"Música estocàstica. Estrats sonors independents. Música electrònica. Diverses notes es toquen alhora (clúster). No hi ha veu. Va de flux a fort". [BAT 1].*

**Resposta oberta: comentari a l'activitat, suggeriments, propostes, millores.**

### **INST. G 2 B Metodologia**

- *"Estaria molt bé l'ús d'ordinadors personals per a cada alumne/a o bé per a cada dos alumnes per afavorir l'aprenentatge".*
- *"L'activitat realitzada a la classe de música ha estat molt bé, molt més interessant, més didàctica. Poses més atenció al professor/a perquè al tenir material visual no és tan monòton. En general, tot molt bé".*

### **INST. ViB 1 . Grau de satisfacció activitat**

- *"A mi m'ha agradat molt".*

## **Grau de satisfacció/ Metodologia**

- *"A mi la classe, personalment, m'ha agradat moltíssim, ja que la cultura antiga m'encanta, per aixòestic a l'humanístic. La música i el PowerPoint ajuden molt a la comprensió, però el que no em va agradar va ser escriure les característiques de cada part".*
- *"Està força bé canviar la manera de fer la classe perquè així es fa menys avorrida i passa el temps més ràpid; però el fet d'apuntar les característiques fa que estiguem més pendents dels apunts que no de l'explicació".*
- *"M'ha agradat molt, ha estat una experiència interessant, una forma d'aprendre divertida i m'agradaria repetir-ho, fent-ho en dues sessions: una teòrica i una amb PowerPoint".*
- *"M'agradaria tornar a repetir l'activitat. La utilització d'imatges visuals garanteix més l'aprenentatge. M'encanta la pintura, per tant m'agrada el mecanisme d'unió entre aquestes dues arts".*
- *"M'agradaria que ho repetíssim més, Aprenem més visualment i surt de la monotonia que tenim durant sis hores en un matí".*
- *"M'agradaria repetir-ho perquè és una manera més divertida i diferent de fer classe i aprendre i entendre millor les coses on és més fàcil posar atenció i no avorrir-se ni que es faci una feina feixuga".*
- *"M'agradaria fer això al final de cada tema, ja que gràcies a les imatges i la música se't queda millor, i és més fàcil relacionar cada autor amb la seva obra i el seu estil de vida".*
- *"Els comentaris, l'alegria que se li dóna a l'expressió a l'hora d'explicar música provoca interès per la matèria. Però és molt relatiu fer la classe d'aquesta manera".*

**INST. T 2 B** *No es reflecteixen comentaris al respecte.*

**INST. MiF 1** *No es reflecteixen comentaris al respecte.*

## **MAG 1 Metodologia/ Propostes**

- *"Crec que la manera d'explicar no és la idònia per als alumnes d'ESO i de BAT, ja que s'utilitza un gran nombre de paraules difícils que ells no entendran; ja n'hi ha que són difícils per a nosaltres i tot. Crec que podria ser una classe molt més dinàmica".*
- *"Crec que si l'alumne participés més a l'aula la seva atenció no es descentraria tant encara que haig de dir que aquesta eina és motivadora".*
- *"Personalment he trobat molt interessant aquesta activitat encara que al no haver estudiat abans res d'història de la música moltes coses m'han sonat una mica a "xino".*

- *"Jo posaria aquests mètodes didàctics per a qualsevol matèria, és molt més agradable i s'interioritza millor".*
- *"En conclusió, la proposta és interessant, i els mitjans utilitzats són bons, però necessita millorar. Que no sigui tan pesada per a gent que no sap música".*
- *"Suggeriments: reduir la duració de la sessió".*
- *"Aquesta proposta de fer servir el PowerPoint és molt positiva, s'han de millorar els estudis de música a l'educació secundària obligatòria i al Bat".*
- *"Tot i que trobo molt interessant introduir i/o aprofundir en aquests coneixements i encara més, a partir de noves tecnologies, ja que poden fer més amè i agradable per l'aprenent adquirir les informacions, crec que algunes d'aquestes explicacions no son comprensibles si no es tenen uns coneixements previs. Igualment trobo interessant, com és aquest cas, la relació amb l'art".*
- *"No crec que sigui, per la meua manera de veure, bo relacionar pintura i música perquè implica tenir coneixements mínims de pintura. L'ideal seria que l'assignatura d'Història de la Música la poguessin fer tots els alumnes de totes les especialitats de batxillerat. Es necessita incloure més nivells de la música: tradicional, popular catalana, del món, antiga..."*

### **MAG 3 Metodologia**

- *"És un bon recurs per motivar els alumnes, però d'una edat superior a la primària".*
- *"Crec que l'activitat és molt interessant, però s'ha de tenir un molt bon nivell musical per entendre-ho bé tot".*
- *"...Jo he preparat un PowerPoint molt bonic sobre el Peer Gynt d' E.Grieg. He agafat les dues suites i de cada cançó de les suites una imatge. "El Matí": una pintura de Manet, "Mort de l'Ase" : La Pietà (és una escultura, no una pintura, però volia una imatge trista...), "Dansa d'Anitra": Ballarines de Dégas, "Dansa àrab": una imatge de la Jasmin de Disney..."*

### **CONS GM 5-6 Metodologia/ Grau de satisfacció**

- *"Penso que ha estat una sessió molt interessant i diferent a la vegada. La història de la música sovint es presenta de manera feixuga i pesada, però d'aquesta manera crec que és molt dinàmic i profitós per a tots".*
- *"Les valoracions relacionades en termes referents a la motivació són orientades al temps de classe, ja que no esperava rebre avui una classe així. Nogensmenys, crec que ha estat interessant per conèixer noves metodologies i trencar la rutina de les classes".*
- *"El segle XX sempre, almenys a mi em sembla, se l'ha tractat molt per damunt i està bé fer aquest seguit de conferències i utilitzar noves maneres per ampliar o simplement remarcar aquesta època".*

- *"Està bé aquest sistema, ja que permet fer més entenedora l'època de les composicions de les quals es parla, el context històric, i mostra la relació entre la música i la pintura, que és molt interessant".*
- *"Estaria bé que més gent s'interessés per la música del s. XX i pel seu context, sobretot professors que ens ho ensenyessin, ja que sortim força ignorants respecte a això!. M'ha agradat el que has explicat! Molt bé!"*

### **AEUGG Comprensió/ Grau de satisfacció**

- *"Molt bo en tan sols una hora. El contingut és ben buscat".*
- *"Molt interessant i enriquidor".*
- *" Molt interessant la part musical, s'entén bé la relació amb la pintura, tot i que crec que aquesta relació no és rellevant. Potser és que jo entenc millor la música sola".*
- *"La xerrada meravellosa! Però la meva preparació és minsa. M'agradaria molt poder saber quelcom més de música per saber opinar. Aquestes relacions: música, pintura, literatura, m'han encantat".*

### **Resultats de les enquestes de valoració de l'experiència als diferents centres educatius**

Les pàgines següents presenten els resultats de les enquestes de valoració de l'experiència a les aules. S'han realitzat un total de tretze experiències en diferents centres educatius, seleccionant una mostra variada i representativa de l'alumnat.

Les experiències s'han allargat durant el curs lectiu 2006-2007 des de desembre del 2006 a juny del 2007. Cada valoració s'ha fet després de la presentació de les dues parts del *PowerPoint*, les quals s'indiquen a l'inici de cada un dels gràfics. A cada pàgina es presenta una experiència amb la indicació del centre, data, curs i assignatura, població enquestada (n) i tema exposat.

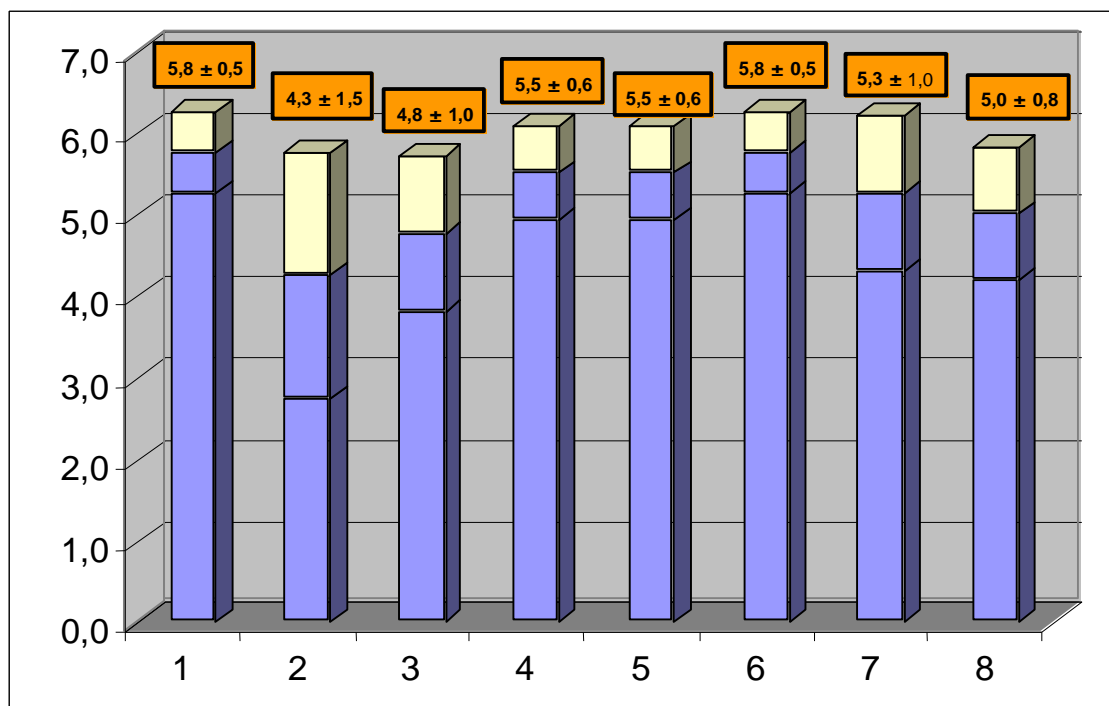
El gràfic mostra els resultats per a cada un dels ítems valorats en l'enquesta, els quals es troben explicitats sota de la gràfica amb el mateix format en què es va lliurar als enquestats. L'escala de valoració comprèn des del núm.1 (mínim/a) fins al 6 (màxim/a). El resultat mostrat a cada columna correspon a la mitjana aritmètica (color blau) amb indicació de la desviació estàndard que ens indica la dispersió de les dades tant per sota de la mitjana (segment blau) com per sobre. (segment blanc).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En general s'observa gran dispersió de dades, com és d'esperar en aquest tipus d'enquestes amb mostres reduïdes i heterogènies i amb experiències no repetides.

## INST. Gaudí (20-12-2006). Alumnes 2n de BAT Història de la Música. n = 4.

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical



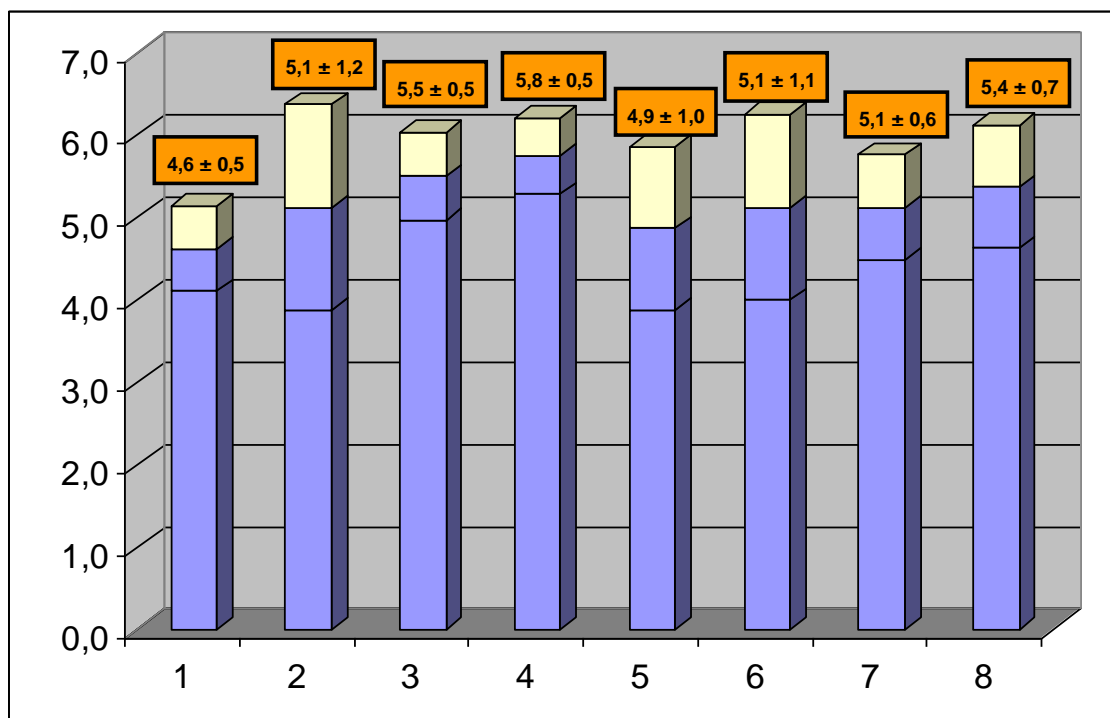
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

L'interès per l'experiència ha estat molt alt per part dels alumnes, mentre que es reflecteix menys puntuació en la comprensió dels continguts (ítem núm. 4) després de les sessions. Ha estat molt valorat el fet d'emprar les TIC a l'aula. Els alumnes mostren interès per continuar implementant aquesta metodologia en posteriors sessions.

Els mateixos alumnes han argumentat no haver tingut una preparació prèvia als temes que es treballarien i això possiblement els ha dificultat inicialment la comprensió dels continguts.

## INST. Vidal i Barraquer (30-01-2007) Alumnes 1r de BAT Història de la Música. n=8

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical



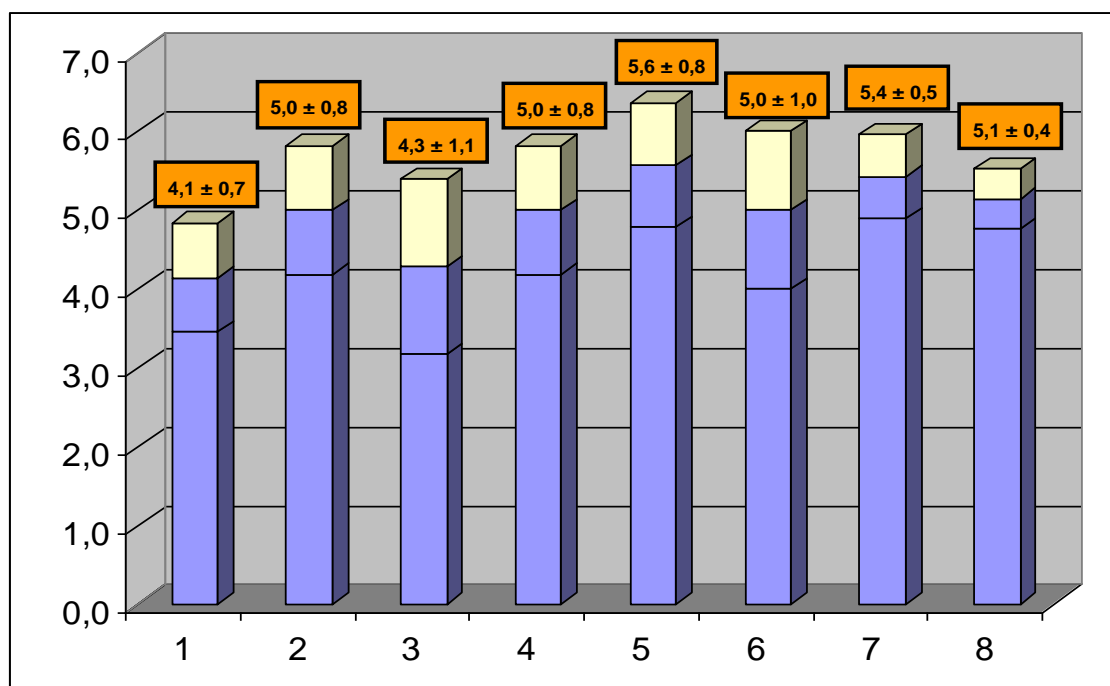
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Els alumnes mostren amb les seves puntuacions tenir interès per la didàctica emprada a l'aula i estar interessats a continuar emprant la mateixa metodologia per a posteriors sessions. Gairebé totes les respostes assoleixen un mateix nivell de percentatge (5 sobre 6) mostrant tot l'alumnat un alt grau de satisfacció global després de participar en l'activitat. Si poguéssim comparar el grau de comprensió generat en aquesta activitat en relació amb d'altres, veuríem, sens dubte, l'avantatge de les noves tecnologies. Hem de reflexionar també sobre el positiu efecte de l'activitat, donades les condicions de desconeixement d'aquests camps.



## INST. Vidal i Barraquer (13-03-2007) Alumnes 1r de BAT Història de la Música. n=8

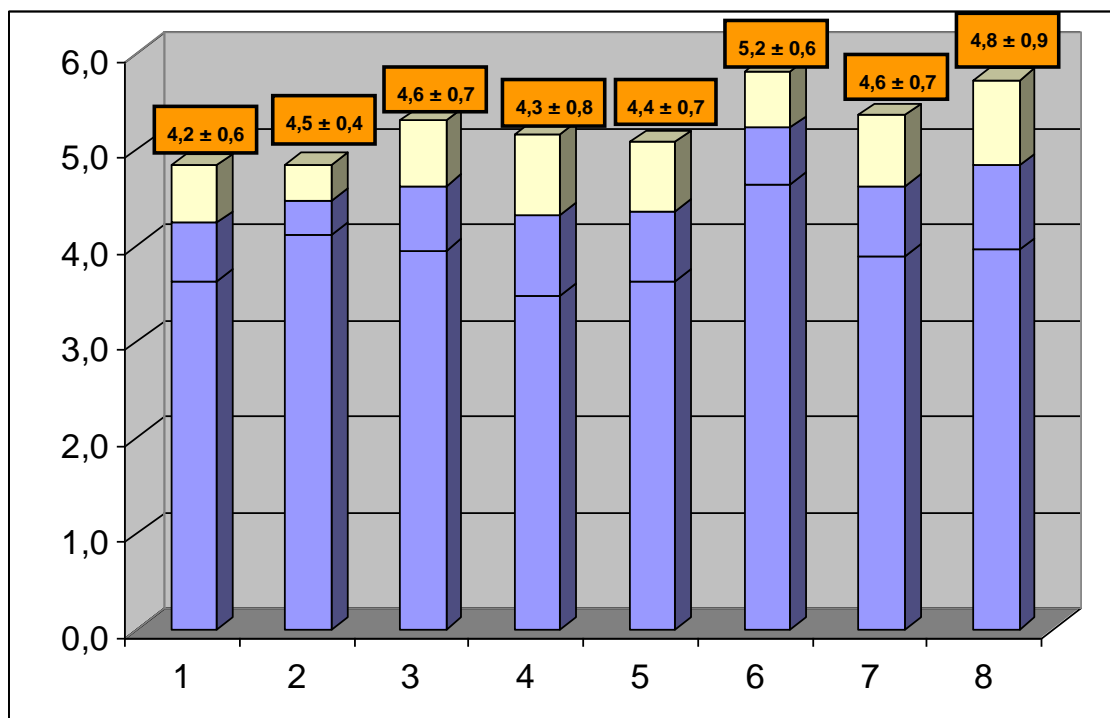
### De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX



- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

És important destacar que en els dos casos l'ítem núm.2 ha estat valorat (5 sobre 6) considerablement. En aquesta segona sessió es valora més positivament l'interès pel treball en grup (ítem 5) i la continuació de l'activitat emprant la didàctica mostrada. S'havia fet una prèvia preparació a l'aula envers cada tema i la professora, a més de tenir la informació que nosaltres desitjàvem transmetre, havia explicat als alumnes els continguts més rellevants en classes anteriors. Després de la sessió (en la qual es van comentar partitures), la professora va proposar als alumnes un exercici per fer fora de l'aula sobre el fragment escoltat del *Pierrot lunaire* de Schönberg, un treball sobre el *PowerPoint* que havien copiat amb el seu respectiu *pendrive*. És possible que a través de la proposta plantejada per la professora augmentés la puntuació en l'ítem núm. 5 respecte a l'anterior valoració.

**INST. Torredembarra (26-03-2007) Alumnes 2n de BAT Història de l'Art. n=20**  
**De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX**



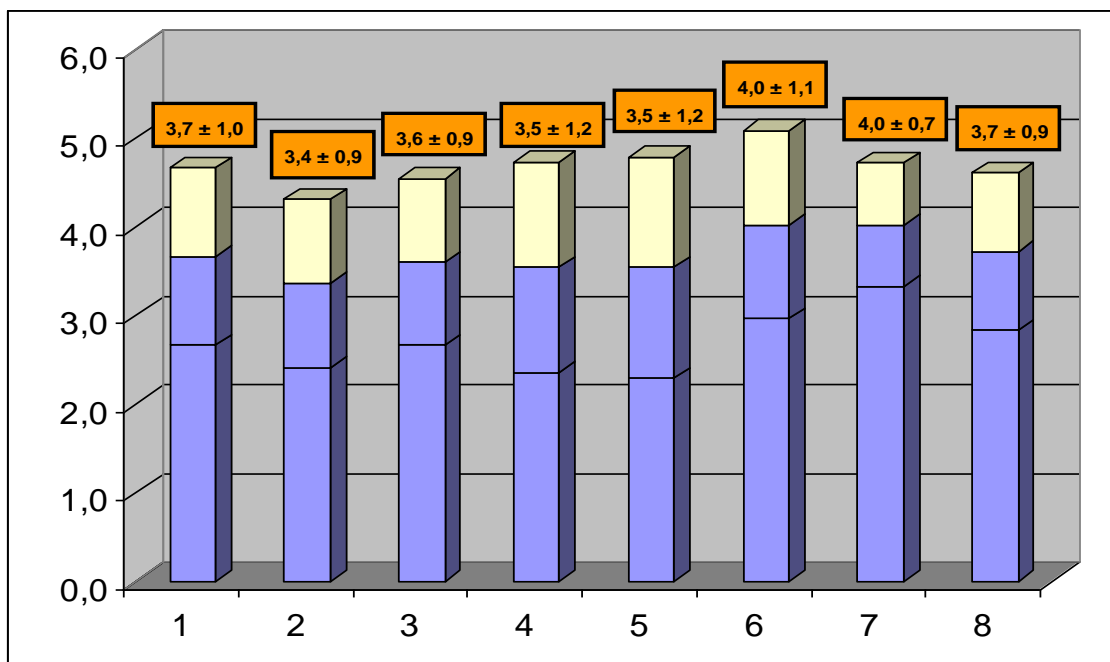
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què penseu que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Observem com la proposta més valorada és la motivació per fer servir les TIC a l'aula (5.2 sobre 6). S'aprecia com l'activitat ha estat satisfactòria per als alumnes a la vegada que no es valora tan bé el fet de continuar emprant aquesta metodologia interdisciplinària. Pensem que en general l'experiència ha estat molt ben valorada en aquesta aula perquè, tot i no ser freqüent en classes d'història de l'art de segon de batxillerat aportar referències musicals per fer un tractament interdisciplinari a l'aula, els alumnes han copsat molt bé la idea que se'ls ha volgut transmetre per poder fer la seva respectiva valoració.

**INST. Martí Franquès (19-04-2007) Alumnes 1r de BAT Història de l'Art. n=10.**

**Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical.**

**De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX**

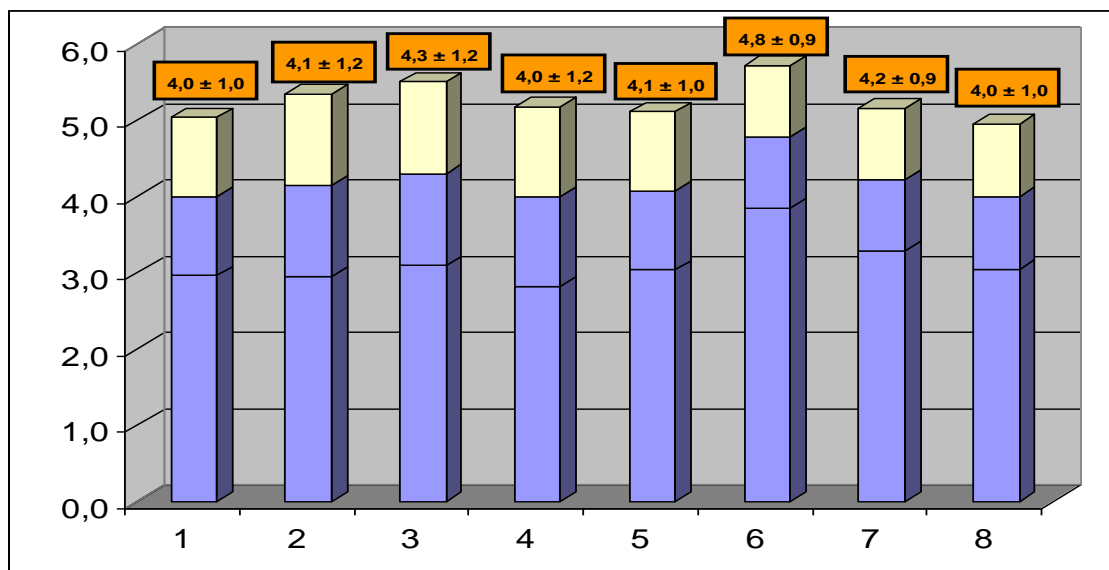


- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Els alumnes han valorat conjuntament les quatre sessions. El que més els ha motivat és l'ús de les TIC a l'aula. L'ítem menys valorat ha estat la comprensió dels continguts a la vegada que la metodologia i didàctica emprades es valoren positivament. S'han de tenir presents moltes variables a l'hora de recollir una valoració global, variables que poden modificar en un sentit o altre l'apreciació, com ara el tipus d'alumnat, el grau de compromís amb la matèria o altres. Tenint presents els arguments exposats anteriorment i tenint present que els alumnes no estan durant aquest curs estudiant cap matèria de l'àrea de música, la valoració és adequada a les expectatives i interessos de l'alumnat que escull treballar una "introducció a l'anàlisi d'obres d'art", on no es contempla una relació directa amb la música com la que els hem mostrat; relació que en un primer moment se'ls fa estranya quan l'exposem a classe.

## URV (07-02-2007) Alumnes 1r Magisteri Educació musical. n=28

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical

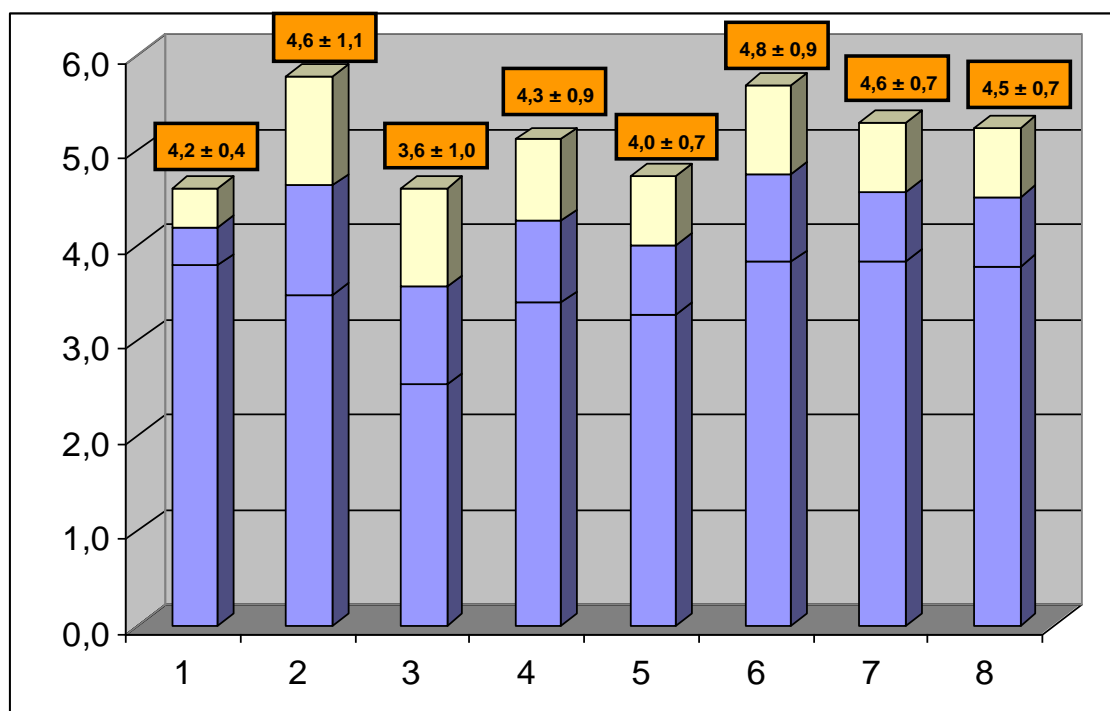


- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

L'ítem més valorat ha estat l'ús de les TIC a l'aula. També s'ha valorat positivament la relació entre la música i la pintura tot i que el menys valorat ha estat la idea de repetir l'experiència en posteriors sessions. Si partim del fet (comentat a mateixa aula de primer curs de Magisteri) que un 85% dels alumnes no ha estudiat més història de la música que la de l'educació secundària obligatòria i que gairebé tots ells saben tocar un instrument (piano, instruments de vent fusta i metall en la seva majoria) perquè l'han estudiat en escoles de Música i/o conservatoris d'on manifesten que provenen les seves respectives formacions musicals, entendrem que se'ls faci difícil a molta part de l'alumnat comprendre els continguts i la idea del treball, que té com a punt de mira el batxillerat, en aquesta experiència i no l'educació primària, com la major part de l'alumnat hauria trobat més senzill comprendre inicialment.

## URV (20-02-2007) Alumnes 3r Magisteri Educació Musical. n=16.

### Del Neoclassicisme pictòric al romanticisme musical



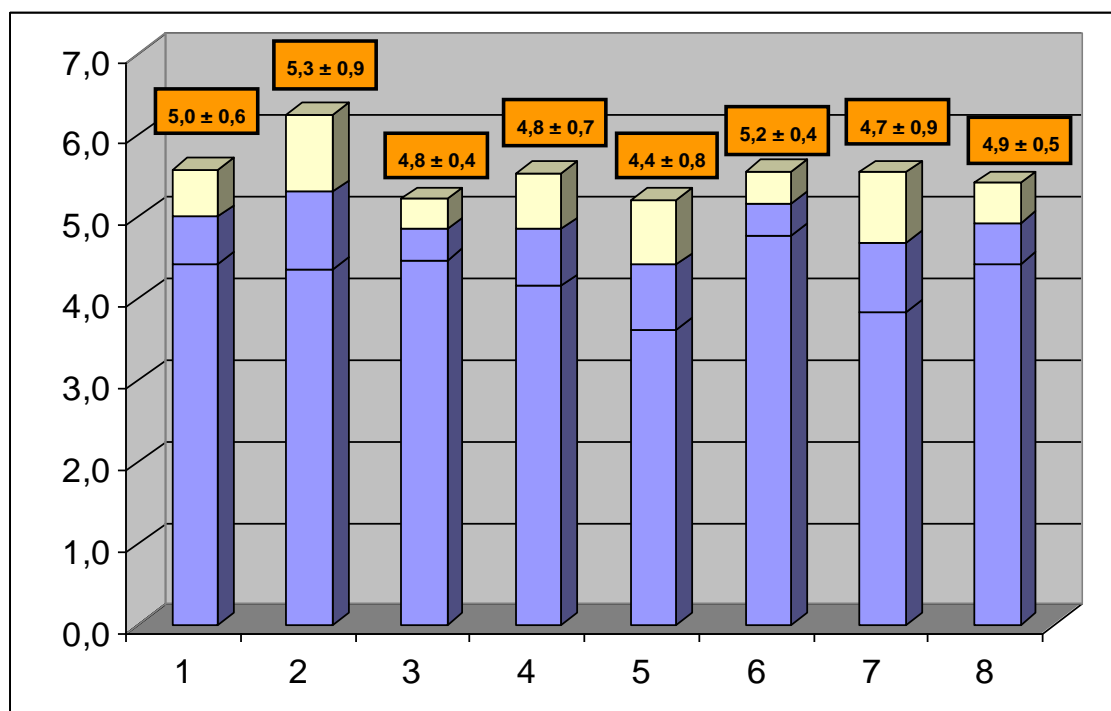
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Destaquem l'ítem més valorat, la motivació per l'ús de les TIC a l'aula i a la vegada la valoració positiva envers el sentit de l'experiència; s'ha valorat per sobre de la mitjana el fet de reconèixer que el nivell d'aprenentatge i coneixement pot millorar seguint la didàctica mostrada.

Pels comentaris a l'aula, els continguts s'han assolit però no ha agradat gaire el fet d'haver d'escriure un comentari sobre les audicions ni les audicions proposades (que formen part de les seleccionades a les PAU), cosa normal tenint en compte el menor grau d'implicació dels esmentats alumnes amb el temari proposat.

## Escola i conservatori de Tarragona (25-04-2007) Grau mitjà 5è i 6è . n = 13.

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical

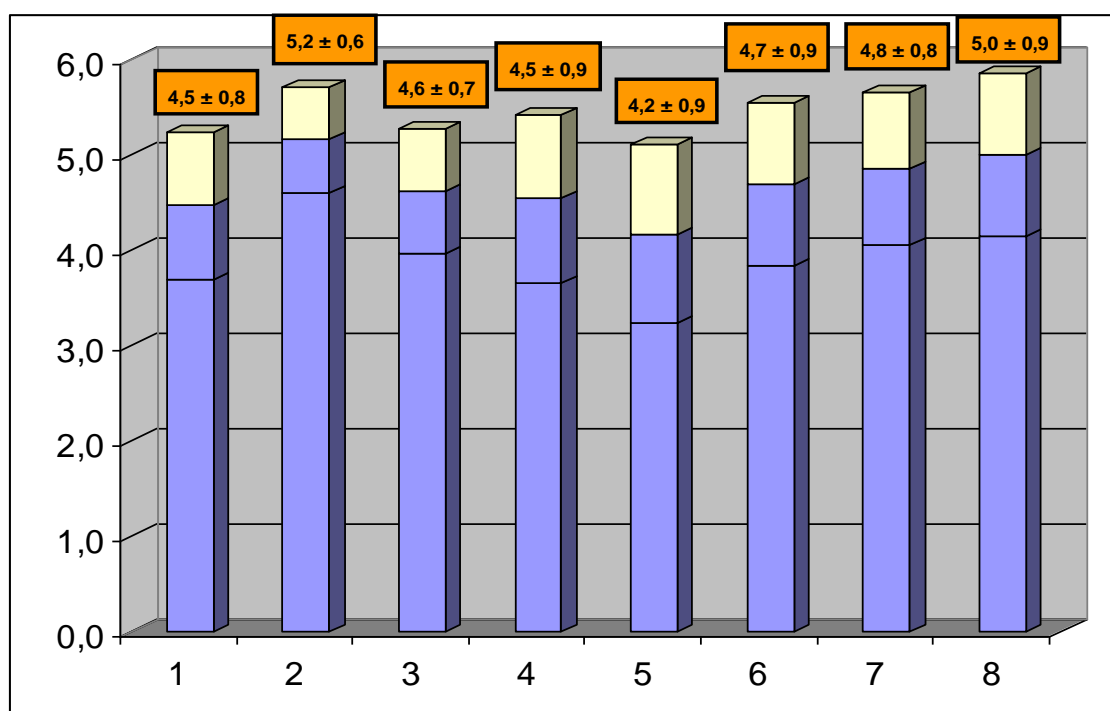


- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què penseu que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

S'ha valorat amb el percentatge més alt, l'ítem 2, la comprensió dels continguts després de les sessions i també la motivació per l'ús de les TIC a l'aula. Les valoracions en general han estat equilibrades, una mitjana de 5 sobre 6. Els alumnes han entès el sentit d'incorporar aquesta metodologia a l'aula i s'han mostrat molt interessats en tot moment pels continguts, perquè realment estan cursant estudis musicals lliurement i per vocació, treballant en una matèria que en concret ells també han escollit voluntàriament. Els alumnes del conservatori potser són aquells que poden treure un rendiment més específic als coneixements musicals quan aquests s'associen a una audició d'una *determinada obra musical*. *La novetat de l'experiència, no obstant, explica els resultats,*

## Escola i conservatori de Tarragona (09-05-2007) Grau mitjà 5è i 6è. n=13.

### De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX



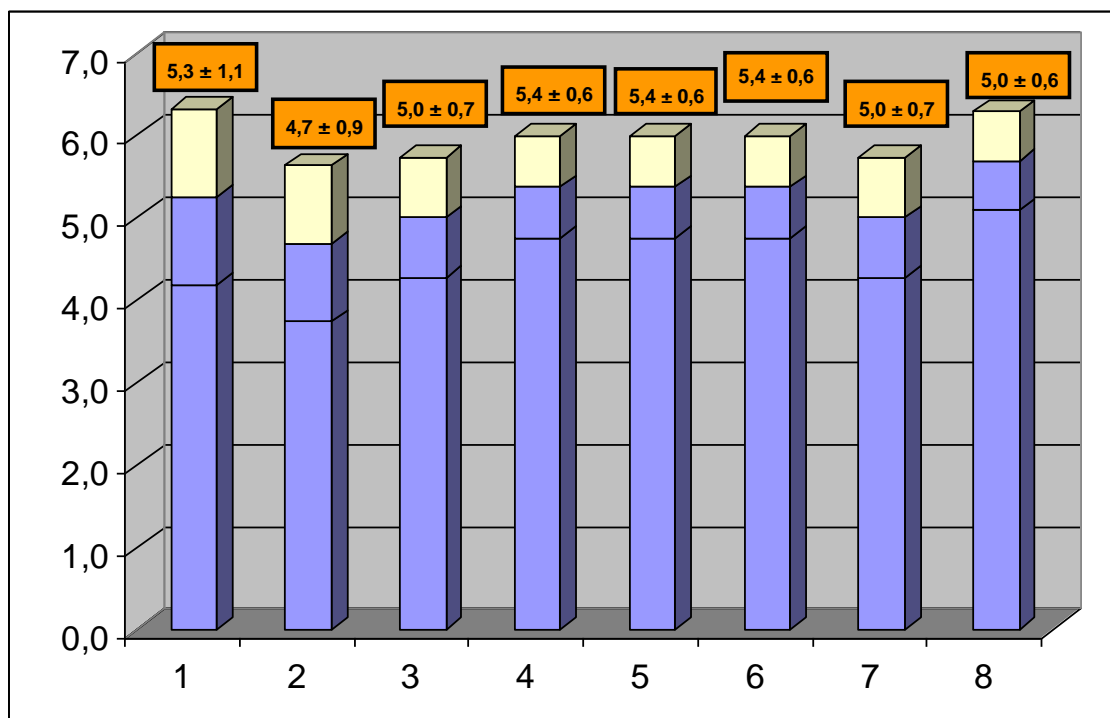
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què penseu que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Els alumnes valoren amb un percentatge més alt la importància en la comprensió dels continguts després de les sessions. Totes les valoracions es mouen sobre uns mateixos percentatges: 4.3 - 5.2, essent la menys valorada "l'interès pel treball personal i/o en grup que comporta l'activitat".

No hem d'oblidar que aquesta sessió per tractar una mostra del segle XX en les arts va agradar molt als alumnes, els quals manifestaven haver entès els continguts.

## Aules d'Extensió Universitària Gent Gran, Deltebre (21-02-2007) n=16.

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical



- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

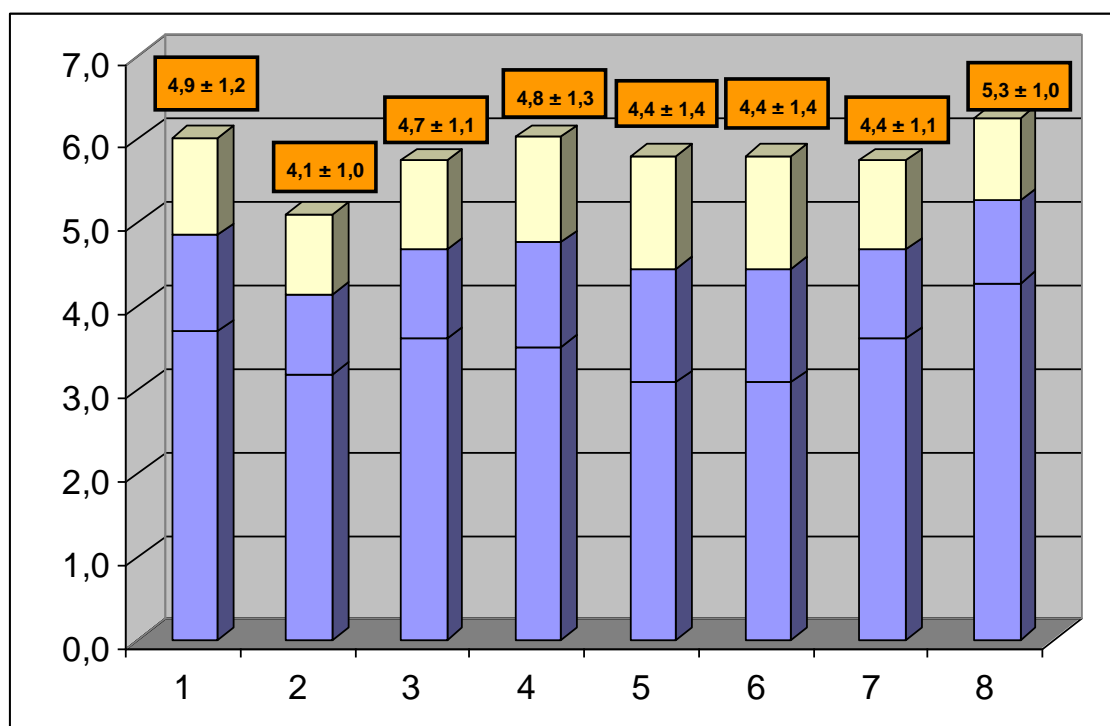
Les puntuacions han estat altes, per sobre del 5 a gairebé tots els ítems. Es valora molt el grau de satisfacció de l'activitat, així com l'interès que pot suposar el treball paral·lel que comporta l'activitat. Es valora molt positivament la introducció de les TIC a l'aula i també el fet de relacionar la música amb la història de l'art per l'interès mostrat a participar en posteriors sessions seguint la mateixa tecnologia.

Si el grau de comprensió és menor, es pot atribuir a la formació prèvia amb què comptem, potser, amb relació a la història de la música.



## Aules d'Extensió Universitària Gent Gran, Flix (26-02-2007). n=34.

### Del neoclassicisme pictòric al Romanticisme musical

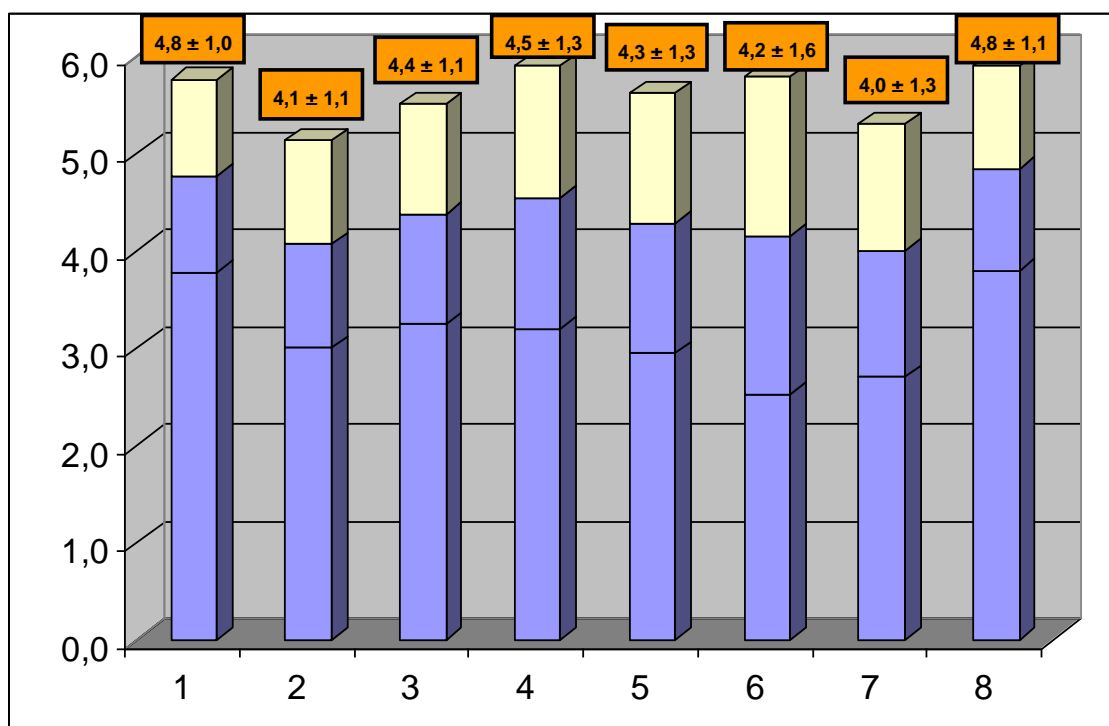


- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què penseu que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Es valora amb un alt percentatge l'activitat en conjunt mentre que es manifesta la voluntat de seguir amb sessions (conferències) on es tracti la relació música-pintura. La qüestió menys valorada ha estat la de la comprensió dels continguts. En els comentaris adjunts al qüestionari alguns dels alumnes manifestaven que els agradaria tenir més coneixements en referència a la història de la música per poder entendre millor els continguts. Donat el perfil de la mostra, es poden considerar uns resultats òptims.

## Aules d'Extensió Universitària Gent Gran, Tarragona (30-04-2007). n=34.

### De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX



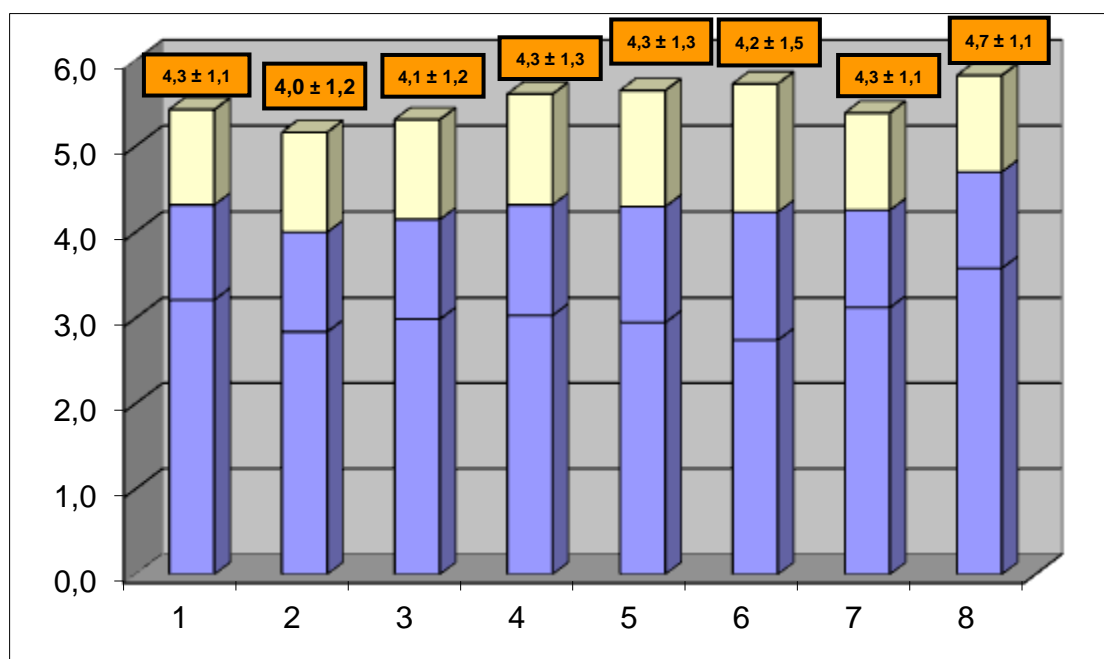
- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

La valoració més alta és per a "l'interès suscitat per l'experiència" i "la satisfacció global després de l'activitat". Totes les valoracions oscil·len sobre la franja del 4 al 5, tenint present que la puntuació màxima és de 6.

No és d'estranyar que la valoració més baixa la trobem en "la comprensió dels continguts" i "el nivell d'aprenentatge" perquè el qüestionari es va lliurar a l'aula el dia de la conferència dedicada a la música de l'impressionisme i de les avantguardes del segle XX, respecte a la qual les persones assistents (en general) manifestaven tenir menys coneixements que de la música del Romanticisme (sessió anterior).

## Aules Extensió Universitària Gent Gran, Cambrils (13-06-2007). n=48.

### De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX



- 1- Interès suscitat per l'experiència.
- 2- Comprensió dels continguts després de les sessions.
- 3- Interès de la temàtica amb els mitjans didàctics emprats a l'aula.
- 4- Motivació per participar en d'altres sessions emprant aquesta metodologia.
- 5- Interès pel treball individual i /o en grup que comporta l'activitat.
- 6- Motivació per fer servir les TIC a l'aula.
- 7- Grau en què pensem que el vostre nivell d'aprenentatge i coneixement milloraria en aquesta matèria seguint aquesta didàctica.
- 8- Satisfacció global després de l'activitat.

Destaca amb un percentatge d'un 4.7% ( $\pm 1.1$ ) la satisfacció global després de l'activitat. Es valora positivament la metodologia i la participació en posteriors sessions emprant la idea d'explicar la història de la música a partir de la imatge.

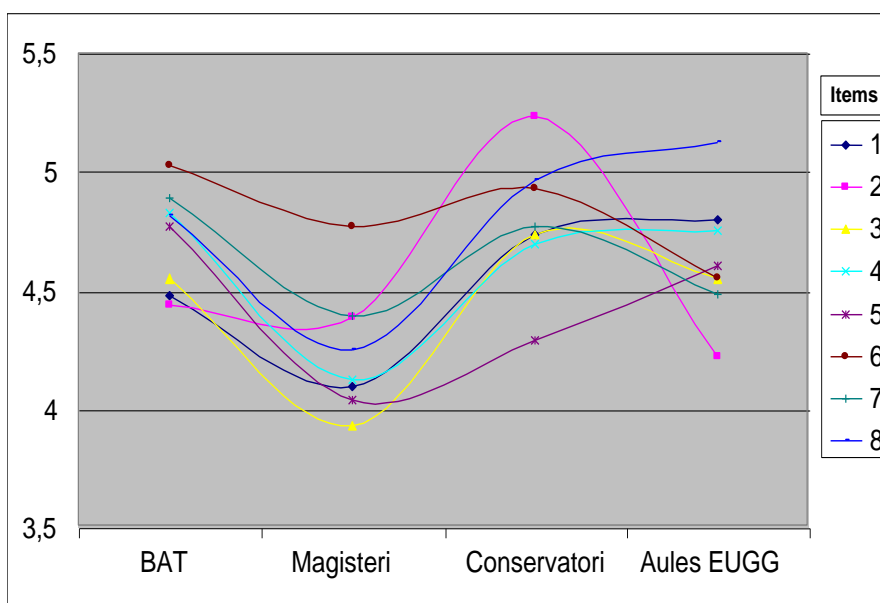
De tota manera, respecte a la temàtica i comprensió dels continguts després de la sessió podem fer extensiu a aquesta aula el comentari anterior, donat que s'ha tractat la mateixa temàtica.

## Valoració dels diferents ítems agrupada per diferent tipologia de les aules

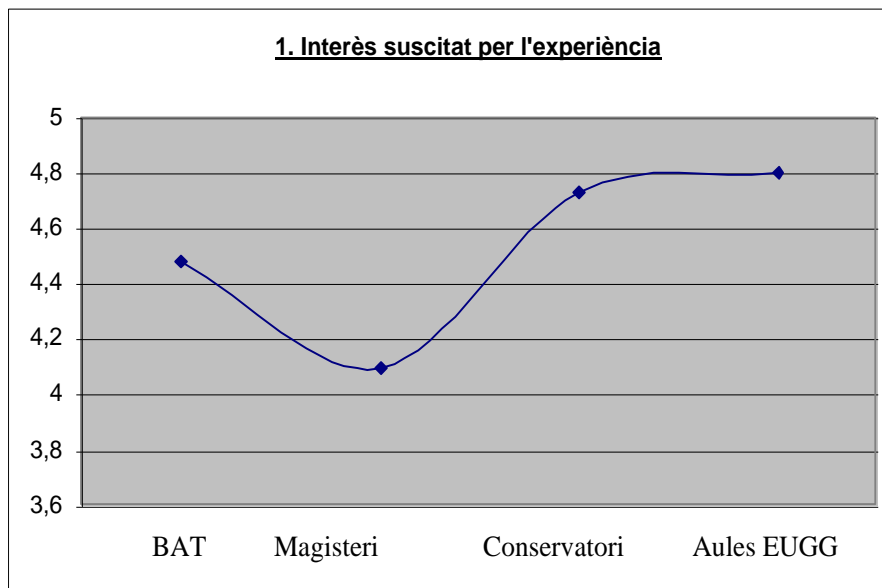
En els gràfics següents es presenten els resultats agrupats segons diferents tipologies d'audiència. S'han fet quatre grups clarament diferents:

- BAT, educació secundària post obligatòria.
- Magisteri, ensenyament universitari.
- Conservatori, ensenyament especialitzat grau mitjà.
- Aules EUGG, Gent Gran, universitari no reglat (curs 2006/2007).

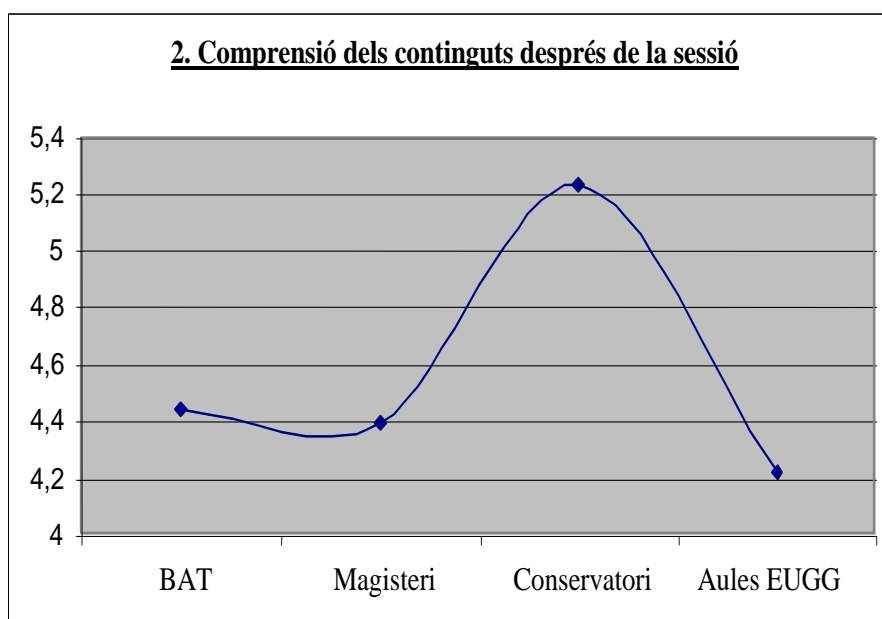
Es presenta un gràfic amb tots els ítems per a cada un dels grups. La primera conclusió en observar el gràfic és una major valoració positiva de l'experiència per part dels alumnes del conservatori i dels alumnes d'educació secundària. També es presenta un gràfic per a cada un dels ítems amb el valor de la mitjana aritmètica dels valors de tot l'alumnat enquestat per a cada grup.



**Gràfic que resumeix la valoració dels diferents ítems agrupada per diferents grups d'audiència**

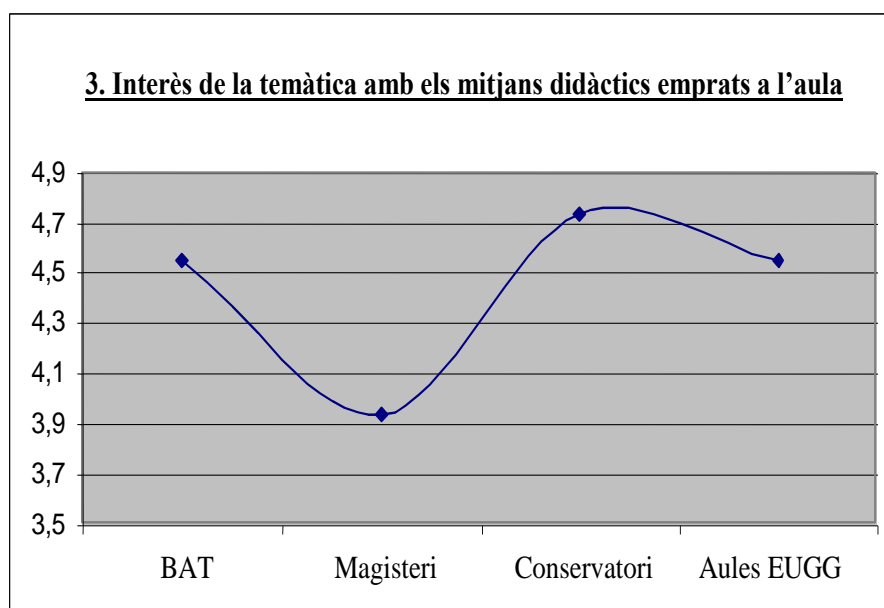


S'observa com l'interès que desperta l'activitat és similar a les aules del conservatori i les d'Extensió Universitària (per sobre la mitjana); es manté a poca diferència en el BAT mentre que davalla al Magisteri, on sembla tenir menys acceptació l'activitat comparativament, en referència a la resta d'aules.



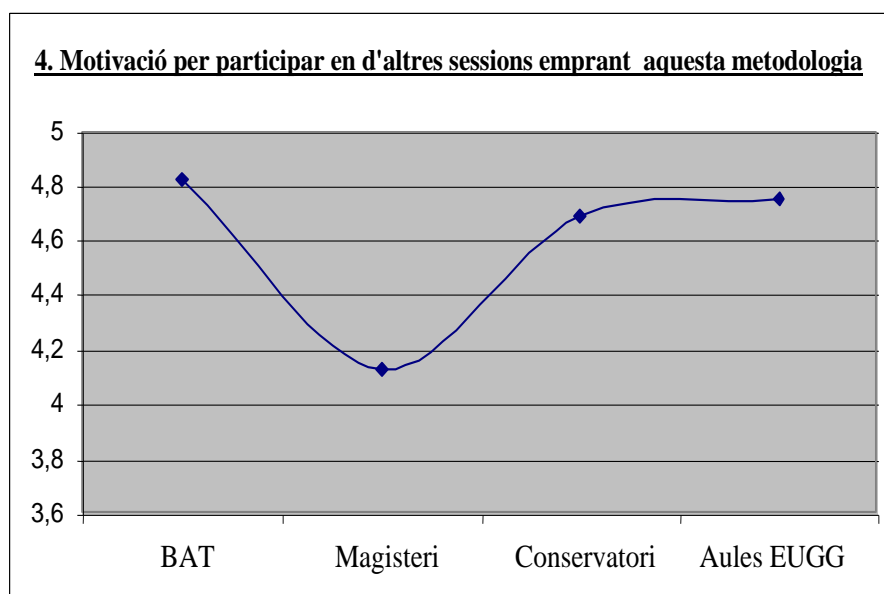
Observem que la comprensió dels continguts s'ha valorat millor a través de les respostes de l'alumnat al conservatori, la qual cosa no sorprèn pel nivell de recepció o interès sobre els mateixos continguts. L'alumnat orientat als estudis musicals està més predisposat a rebre el missatge que volem transmetre.

És important observar com la recepció dels continguts i idea general que es pretenia transmetre ha arribat també als centres d'educació secundària perquè a nivell general (4,4) es troba per damunt del valor mitjà de l'escala de valoració (3), tenint present que en la valoració dels centres d'educació secundària s'inclouen totes les aules de batxillerat.

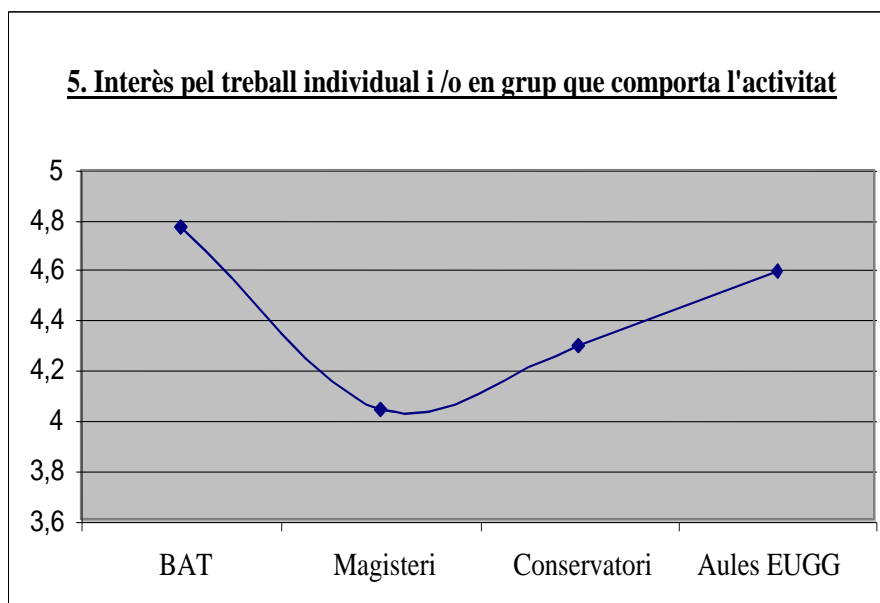


Important observar com l'interès per la temàtica i mitjans emprats en l'experiència es manté per sobre de la mitjana, gairebé en un mateix nivell a totes les aules, excepte en les aules de Magisteri, que ha obtingut una valoració mitjana més baixa.

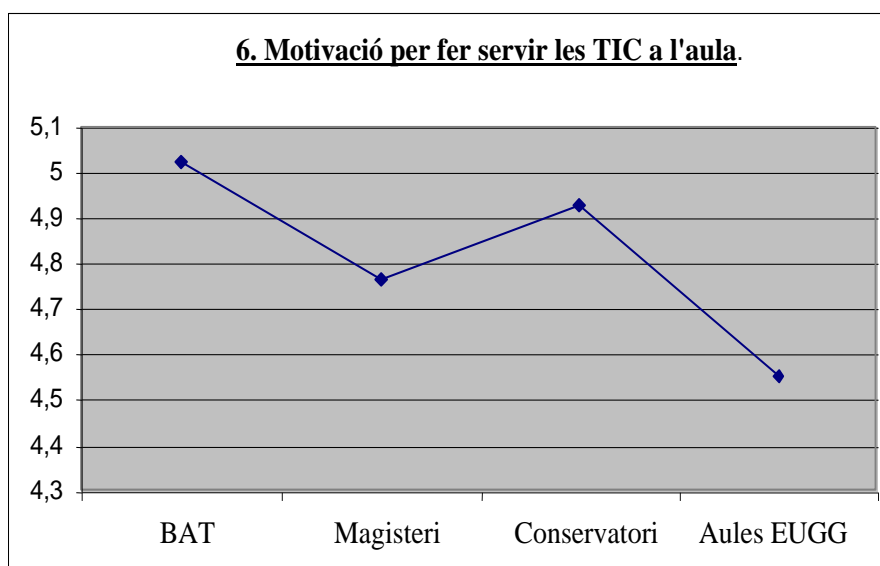
Pensem que han influït els motius comentats anteriorment: a l'aula de primer curs ha mancat temps per aplicar la metodologia, es reflecteix menys interès per treballar la història de la música, es reflecteix pel treball de camp dut a terme la idea, en general, que tot el que s'ha explicat per a la seva aplicació a les aules de secundària post obligatòria no interessa tant com la seva aplicació a l'educació infantil i primària.



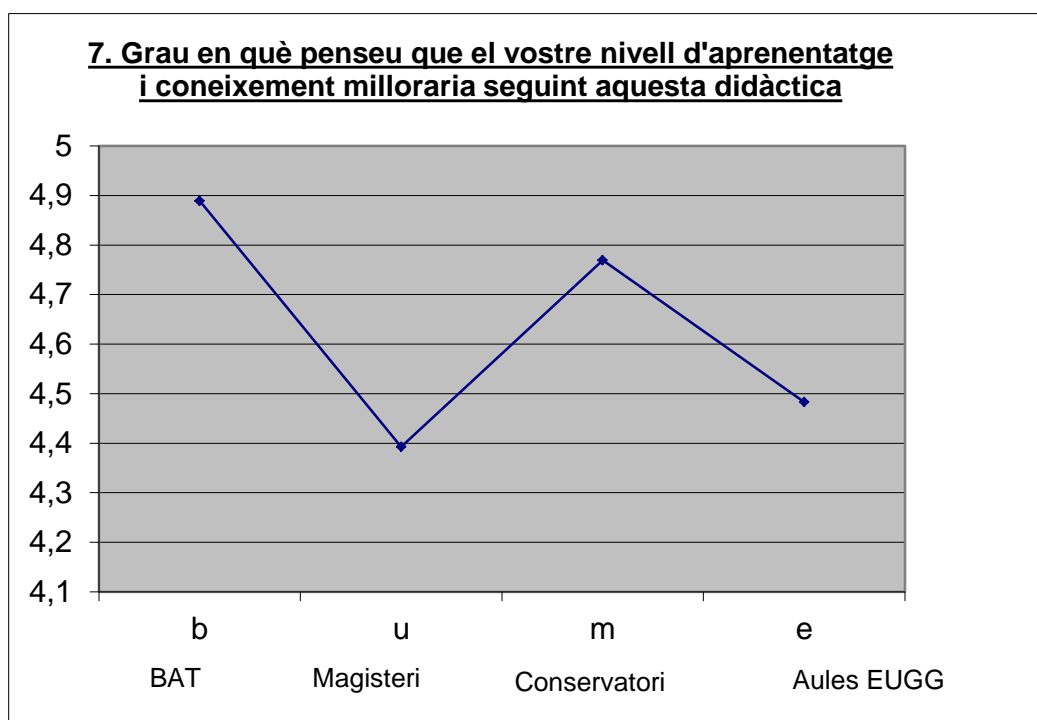
Observem com els alumnes de batxillerat valoren el fet de continuar emprant a les aules aquesta metodologia per sobre de la resta d'aules, gairebé amb la mateixa puntuació que els alumnes de les aules d'Extensió Universitària, mentre que els alumnes de Magisteri són els menys motivats per continuar aquesta línia de treball en comparació amb la resta, tot i que les quatre puntuacions oscil·len entre 4 i 4,8, per damunt del valor mitjà de l'escala de valoració (en aquest cas, del 3).



Seguint en la línia del 4 observem com el treball interdisciplinari i en grup/o individual que comporta l'ús de les TIC és molt ben acceptat, en comparació amb la resta d'aules, pels alumnes de BAT i de les aules d'Extensió Universitària. La diferència més notòria és entre els alumnes de BAT (4,8) i els de Magisteri (4), els quals es mostren partidaris de valorar l'experiència i trobar-la positiva majoritàriament, però no prioritzen el fet de continuar un treball propi o en grup per ampliar continguts a nivell personal.



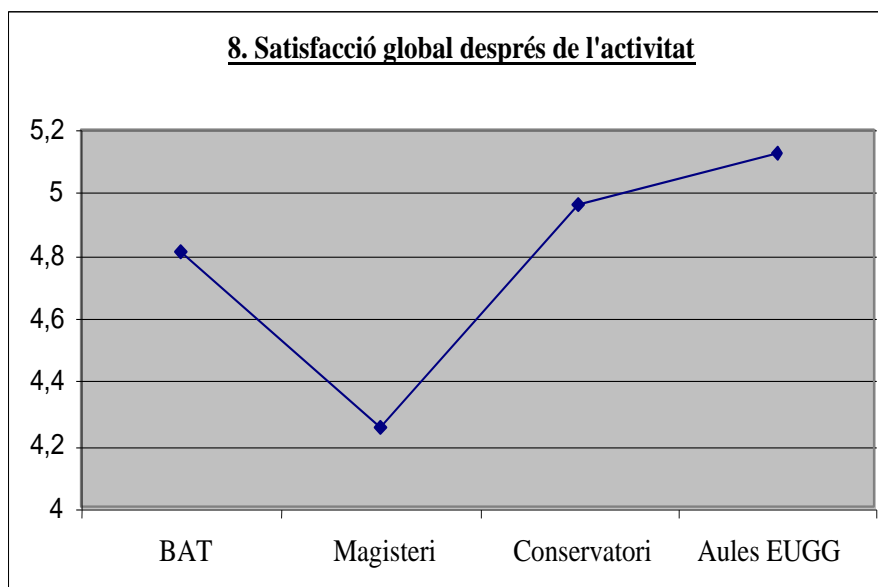
Ha estat la proposta més valorada per totes les aules. Observem com els alumnes de les aules de BAT, del conservatori i Magisteri han valorat les TIC a l'aula sobre un 5 (la màxima valoració és un 6) i a les aules d'Extensió Universitària es valora gairebé sobre el 4.6. Fet comprensible si som conscients que, tot i el gran coneixement actual de les noves tecnologies per part de la població adulta i l'ús quotidià que se'n fa, els joves i adolescents contempen i valoren les TIC a l'aula també com un avenç en la pedagogia i la didàctica actuals.



La valoració més alta la trobem a les aules de batxillerat i del conservatori. Podem veure com hi ha gran afinitat entre les valoracions d'aquestes dues aules. Alguns dels alumnes del conservatori estan cursant, a més, els seus estudis universitaris de primer o segon curs (majoritàriament Magisteri, especialitat educació musical); s'ha de tenir present que en aquestes dues aules: les de BAT i Magisteri, és on hem realitzat més hores de treball de camp, fet que també pot haver influït en els resultats obtinguts.

Hem intentat fer una aproximació des d'un punt de vista didàctic a una mostra de la música dels segles XIX i XX per posar-la en sintonia amb les arts plàstiques dels mateixos segles. La imatge ha estat bàsica per arribar a explicar els continguts que ens havíem plantejat per a cada sessió.





La valoració ha estat bastant satisfactòria en tots els casos (per damunt de la mitjana) encara que, amb diferència, sembla que l'experiència ha interessat menys a les aules de Magisteri per comparació amb la resta. En general, tant els alumnes de BAT com els del conservatori i de les aules valoren l'activitat gairebé a un punt de la puntuació màxima, la qual cosa es tradueix, a grans trets, que ha estat una experiència agradable per als alumnes: copsar una interdisciplinarietat a l'aula a la qual no estan tan acostumats.

La valoració d'aquestes experiències en els diferents centres educatius ha estat positiva. Els mateixos alumnes de tercer Magisteri (educació musical) també han enriquit la recerca confeccionant diversos *PowerPoint* (exemple de l'alumna Griselda Novillo Gris) mostrant bàsicament l'enfocament dels diversos estils musicals del segle XX a través de l'art per enriquir amb aquest material les classes a l'educació primària.

L'Informe de valoració de l'experiència per part del professorat que també ha realitzat les sessions durant el curs 2006-2007 en els respectius centres educatius, continuant aquesta pauta d'actuació a les aules, ha estat molt positiu (vegeu Annex 3).

- De l'Institut Vidal i Barraquer l'informe emès per la professora Mònica Ortiz de Pinedo (cap de Departament de l'àrea de Música).
- De Magisteri (Educació Infantil i Primària) (Facultat de Pedagogia, Ciències de l'Educació i Psicologia), especialitat mestre de música, mestre amb la menció de Música, emès pel Dr. Joaquim Icart Garcia (Catedràtic de la URV).
- Del conservatori de Música de la Diputació de Tarragona emès per la professora Isabel Bargalló (professora de guitarra i especialista en Història de la Música).
- De l'Institut Martí i Franquès emès per la professora Eva Marrugat, professora d'Història de l'Art.
- De l'institut Torredembarra emès pel professor d'Història de l'Art, Lluís Català (cap de Departament de Ciències Socials).



## VII- PROPOSTES PEDAGÒGIQUES SOBRE ELS CAPÍTOLS II, III I IV

### 1. SOBRE INSTRUMENTS MUSICALS

L'exemple que mostrem reflecteix una part de la programació realitzada per treballar a l'aula amb els alumnes de 1r d'ESO en l'assignatura comuna Música, impartida durant tot el curs a raó de dues hores setmanals.

Destaquem de la mateixa programació del curs el treball orientat a perfeccionar el coneixement dels instruments musicals, seguint la classificació de Hornbostel i Sachs, exposada en el capítol II de la tesi.

Exposem Objectius Generals referents al treball amb els instruments musicals i Objectius específics corresponents a la unitat didàctica sobre els Instruments Musicals, per realitzar a l'aula al llarg del curs en diferents sessions, una vegada classificats els instruments.

### INSTRUMENTS MUSICALS

#### Objectius generals

- Conèixer les qualitats del so i la seva representació musical.
- Classificar i distingir els instruments musicals i les agrupacions instrumentals en una audició.
- Classificar i distingir els instruments musicals i les agrupacions instrumentals a partir de l'observació d'interpretacions en directe de les obres musicals.
- Conèixer i saber apreciar les agrupacions, els instruments, tenint present els instruments per a la interpretació de la música tradicional.
- Expressar-se musicalment a través de la veu i instruments.

#### Objectius específics

- Conèixer els factors que determinen el timbre dels sons.
- Conèixer i distingir els diferents grups d'instruments: cordòfons, membranòfons, aeròfons, idiòfons, electròfons.
- Conèixer les famílies d'instruments de l'orquestra.
- Conèixer els instruments de la cobla.
- Escoltar obres amb diverses instrumentacions.

- Expressar-se musicalment mitjançant els instruments (veu, flauta de bec, guitarra, teclat, Orff).

## Treball a l'aula en diferents sessions.

### Els instruments cordòfons

- Ordenació dels tres grups de cordòfons a partir de l'audició de tres fragments musicals.
- Identificació dels instruments que interpreten cadascun dels temes escoltats a partir d'una audició i de l'observació de les respectives partitures.
- Ordenació dels tres grups de cordòfons a partir de la visualització de tres **quadres pictòrics** on apareixen instruments de corda.
- Audició d'un fragment musical amb la visualització de tres **quadres pictòrics** on apareixen instruments musicals cordòfons. Un dels mateixos és l'instrument que s'escolta en l'audició. Identificació en el quadre d'aquest instrument, protagonista de l'audició.

### Els instruments aeròfons

- Reconeixement de tres instruments aeròfons en l'audició de dos fragments musicals proposats.
- Identificació dels instruments que interpreten cadascun dels temes a partir d'una audició i de l'observació de les seves partitures.
- Reconeixement de tres instruments aeròfons (de buf humà) a partir de la visualització de tres **quadres pictòrics** on apareixen instruments de vent.
- Audició d'un fragment musical amb la visualització de tres **quadres pictòrics** on apareixen instruments musicals aeròfons. Un d'ells és l'instrument que s'escolta en l'audició. Identificació en el quadre d'aquest instrument de vent, protagonista de l'audició.

### Els instruments membranòfons






- Identificació dels tres instruments membranòfons a partir de l'audició de tres fragments musicals..
- Audició de quatre fragments musicals que corresponen a instruments membranòfons i relació de cada un d'ells amb els registres agut, intermedi i greu.



- Audició de tres fragments musicals i identificació de l'instrument membranòfon que els interpreta.
- Audició d'un fragment musical amb la visualització de tres **quadres pictòrics** on apareixen instruments musicals membranòfons. Un dels mateixos és l'instrument que s'escolta en l'audició. Identificació en el quadre d'aquest instrument, protagonista de l'audició.





### **Els instruments idiòfons**

- Identificació d'un instrument idiòfon a partir d'una audició
- Audició d'un fragment musical amb la visualització de tres **quadres** pictòrics on apareixen instruments musicals idiòfons. Un d'ells és l'instrument que s'escolta en l'audició. Identificació en el quadre d'aquest instrument, protagonista de l'audició.

**Quina és la classificació dels instruments segons els musicòlegs Erik von Hornbostel i Curt Sachs? Relaciona la il·lustració amb l'instrument musical que observes i completa el quadre.**

Instrument	Classificació	Registre	Producció del so	Il·lustració
Trompeta	Aeròfon	Agut	De buf humà, per la vibració d'una columna d'aire, per la pressió dels llavis sobre l'embocadura i per l'acció dels pistons	
				
				
				
				

Instrument	Classificació	Registre	Producció del so	Il·lustració
				
				
				
				
				
				

Instrument	Classificació	Registre	Producció del so	Il·lustració
				
				
				
				



## TREBALLEM ELS INSTRUMENTS

Autor: Camille Saint Saëns (1835-1921).

Títol: *Gran fantasia zoològica. El carnaval dels animals* (1886).

Forma: Suite.

Instruments: 2 pianos / instruments de l'orquestra : família corda fregada, vent fusta i percussió (2 violins, viola, violoncel, contrabaix, flauta, 2 clarinets, xilòfon, celesta).

Gènere: Música còmico-descriptiva.

Estil: Romàntic.

### L'obra

Davant el fet del Carnaval, l'autor agafa diferents animals, en to de paròdia, i com a expressió de color, força, i divertiment, del qual n'ha fet una bona eina per a la introducció de la música.

Saint Saëns va incorporar en aquesta obra alguns motius musicals d'altres compositors i els va posar en un context molt diferent de l'original.

L'obra consta de 14 moviments<sup>1</sup> i l'únic que no es refereix als animals és el núm. 11, on l'autor fa una paròdia dels pianistes que toquen a l'estil del classicisme i no es deixen portar pels sentiments fent ús i abús de la tècnica.

### L'autor

Compositor, director d'orquestra, organista i pianista francès del Romanticisme que desenvolupà un paper excepcional en la renovació de la música francesa. Un dels fundadors de la "Société Nationale de Musique". Intel·lectual dedicat a diverses disciplines, expert matemàtic. La seva obra comprèn més de quatre-centes composicions, entre les quals destaquen, a més del *Carnaval dels animals*, l'òpera *Samsó i Dalila*, la *Dansa macabra* (poema simfònic), el *Concert per a piano i orquestra, núm. 2*, i la *Simfonia núm. 3*.

---

<sup>1</sup> 1. Introducció, 2. Gallines i pollets, 3. Cavalls salvatges, 4. Tortugues, 5. L'Elefant, 6. Cangurs, 7. Aquàrium, 8. Personatges de llargues orelles (ases) 9. El cucut al fons del bosc, 10. Ocells 11. Pianistes, 13. Fòssils, 13. El cigne, 14. Final.

## Justificació pedagògica

L'obra és adequada per introduir a l'aula a tots nivells (internivells) per a l'estudi dels instruments a partir d'audicions de breu durada, les quals porten per títol l'animal que representen. Aquest fet ens permet treballar les diferents parts de l'obra per separat. Dediquem a cada animal presentat per Saint-Saëns un quadre pictòric, el qual relacionarem amb la respectiva audició. D'acord amb Reina Capdevila ("Fem audició. Quina Emoció!"), fem audició també per transmetre emocions, estimular el sentit del ritme, per provocar moviment o per inhibir-lo, per evocar, reaccionar, per recollir interessos dels nens o iniciatives de la família, entre d'altres.

## Audició

El moviment núm. 5 "Elefant", de l'obra de Camille Saint-Saëns *El carnaval dels animals*.

INSTRUMENTS CORDÒFONS: **el contrabaix i el piano**

## EDUCACIÓ INFANTIL

### C. Saint-Saëns (1835-1921): **El carnaval dels animals** (1886)

#### Fragment núm. 5: **L'elefant**

Nivell: 3, 4 i 5 anys

#### Objectius prioritaris:

- Aconseguir l'escolta atenta de l'audició.
- Endevinar l'animal de què s'extracta.
- Diferenciar el timbre dels instruments.
- Saber quin instrument destaca, personificant l'elefant.
- Fer ús del llenguatge musical i corporal.
- Relacionar la imatge amb el conjunt de sons.
- Descoberta de l'entorn i el context.
- Treballar el ritme i la coordinació.



#### Proposta d'aula:

- Pluja d'idees sobre l'audició (què et recorda aquesta música? ..)
- Disfressar-se amb algun detall que evoqui l'elefant (màscara, mocador, trompa).
- Dividir la classe en dos grups, fent moure cadascun d'ells segons el ritme del piano i del contrabaix.
- Descobriments de sons.
- Expressió de sentiments a través de l'audició.
- Fer un dibuix del motiu de la imatge artística.
- Fer mímica sobre l'animal descobert: l'elefant.
- Treballar els instruments fent mímica: toquem el piano; toquem el contrabaix...
- Intentar dibuixar els sons: la seva intensitat, l'altura, la duració.

## EDUCACIÓ PRIMÀRIA

### C. Saint-Saëns (1835-1921) El carnaval dels animals

#### L'elefant



**Nivell:** Educació Primària

**Objectius prioritaris:**

- Ampliar coneixements sobre els instruments musicals i les seves famílies.
- Reconèixer les famílies dels instruments a l'audició.

**Proposta d'aula:**

Coreografia sobre l'audició tenint present els instruments que hi apareixen.

## EDUCACIÓ SECUNDÀRIA

### C. Saint-Saëns (1835-1921) El carnaval dels animals

#### Núm. 5: L'Elefant



**Objectius prioritaris:**

- Aprofundir en els instruments del fragment escoltat: contrabaix i piano.
- Treball de la forma musical suite.

**Proposta d'aula:** 2n ESO i 4rt ESO (matèria optativa).

- Treball de la Biografia de Camille Saint Saëns.

## BATXILLERAT

### C. Saint-Saëns (1835-192 El carnaval dels animals

Nivell: Batxillerat

#### Núm. 5 L'Elefant



#### Objectius prioritaris:

- Aprofundir en el llenguatge musical.
- Aprofundir en la forma suite.
- Aprofundir en l'estudi del piano.
- Estudi dels músics del romanticisme.

#### Proposta d'aula:

Anàlisi d'un fragment de la melodia a càrrec del contrabaix, acompanyat del piano: tempo, dinàmica, ritme, textura, timbre.

**OBRES:** Salvador Dalí (1904-1989) *Elefants i L'elefant*. Oli sobre tela. Col·lecció particular, 1848. Marx Ernst (1891-197). *L'elefant de Cèlebes*, 1921, oli sobre llenç, Tate Gallery. Londres. Salvador Dalí, *Somni causat pel vol d'una abella al voltant d'una magrana un segon abans de despertar-se*. 1944. Oli sobre tela. Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

### SOBRE L'AUDICIÓ

- Relaciona un moviment de l'obra analitzada, "*El carnaval dels animals*" de Camille Saint-Saëns amb un quadre pictòric d'un artista reconegut.
- Mostra una activitat pedagògica a l'aula relacionada amb l'audició escollida en referència a l'obra pictòrica (música-pintura).

Mostra de l'exercici realitzat per alumnat que cursa l'assignatura troncal "L'Ensenyament i Aprenentatge de la Música, l'Expressió Plàstica i l'Expressió Corporal" de 3r curs del Grau d'Educació Infantil a la URV. Curs 2014-2015 i 2015-2016. (Exemples a i a –b).

### ALUMNE A

**Saint-Saëns, Camille: *El carnaval dels animals*. Introducció i marxa reial del lleó.**

## EL LLEÓ A LA HISTÒRIA DE L'ART (PETIT EXEMPLE)

Tot i que el lleó a la història de l'art el veiem representat principalment a través d'escultures, trobem a la pintura diversos lleons representats, principalment a través d'històries mitològiques i religioses d'estil barroc. Un petit llistat d'aquests quadres pictòrics, segons títol, autor, any i estil, són els següents:

Nº	TÍTOL	AUTOR	ANY	ESTIL
1	<i>Lleó de Nemea</i>	-	500 a.C.	Clàssic
2	<i>Samsó</i>	Albrecht Dürer	1497-1498	Barroc
3	<i>Lleó dempeus</i>	Wenceslas Hollar	1607-1677	Barroc
4	<i>Lleó</i>	Peter P. Rubens	1612-1613	Barroc
5	<i>Daniel a la fossa dels lleons</i>	Peter P. Rubens	1614/1616	Barroc
6	<i>Caça del lleó</i>	Peter P. Rubens	1621	Barroc
7	<i>Orfeu i els animals</i>	Frans Snyders	1636-1638	Barroc
8	<i>Samsó i el lleó</i>	Luca Giordano	1675	Barroc
9	<i>Caça del lleó</i>	Eugene Delacroix	1854	Rom. francès
10	<i>Pertuset, caçador de lleó</i>	Eduard Monet	1881	Impressionisme
11	<i>La gitana dormida</i>	Henri Rousseau	1897	Naïf
12	<i>Dorment cavall lleó invisible</i>	Salvador Dalí	1930	Surrealisme

Obra escollida.

### **DANIEL AL A FOSSA DELS LLEONS (PETER PAUL RUBENS):**

#### **L'OBRA**

**Títol:** *Daniel a la fossa dels lleons.*

**Autor:** Peter Paul Rubens.

**Any:** 1615.

**Tècnica:** Oli sobre llenç.

**Estil:** Barroc.

**Localització:** Galeria Nacional d'Art (Washington D.C.).



## EL TEMA

Segons l'Antic Testament, el rei persa Darío I "El Gran" (550-486 aC) va condemnar Daniel a passar la nit a la fossa dels lleons per adorar Déu. Al matí següent, un cop treia la pedra que bloquejava l'entrada, els perses es trobaren Daniel, sa i estalvi, resant i donant les gràcies a Déu per mantenir-lo viu durant tota la nit.

*"Oh rei, viu per sempre la meua. Déu va enviar el seu àngel, el qual va tancar la boca dels lleons, perquè no em fessin mal: perquè davant d'ell es va trobar en mi, i fins i tot davant teu, oh rei, no he fet cap mal". (Daniel 6: 21-22)*

Des del punt de vista dels teòlegs, la miraculosa supervivència de Daniel a la cova simbolitza la resurrecció de Crist de la seva tomba, i la promesa de la protecció de Déu als qui li entreguen la seva fe.

## DESCRIPCIÓ I MOTIU DE L'ELECCIÓ DE L'OBRA

Daniel apareix representat en posició sedent rodejat de vuit lleons. Aquests apareixen en diferents posicions i estats d'ànim: asseguts en esquema heràldic, als peus de Daniel, com a símbol de respecte, rugint als cadàvers dels acusats pel profeta. És pel fet de veure vuit lleons amb diferents estats d'ànim és el motiu principal pel qual he escollit aquesta obra d'entre les citades al quadre del punt 3. Considero que els estats d'ànim són un tema treballat a classe però no pas a través de la música i la pintura, arts amb les quals es poden transmetre i expressar.

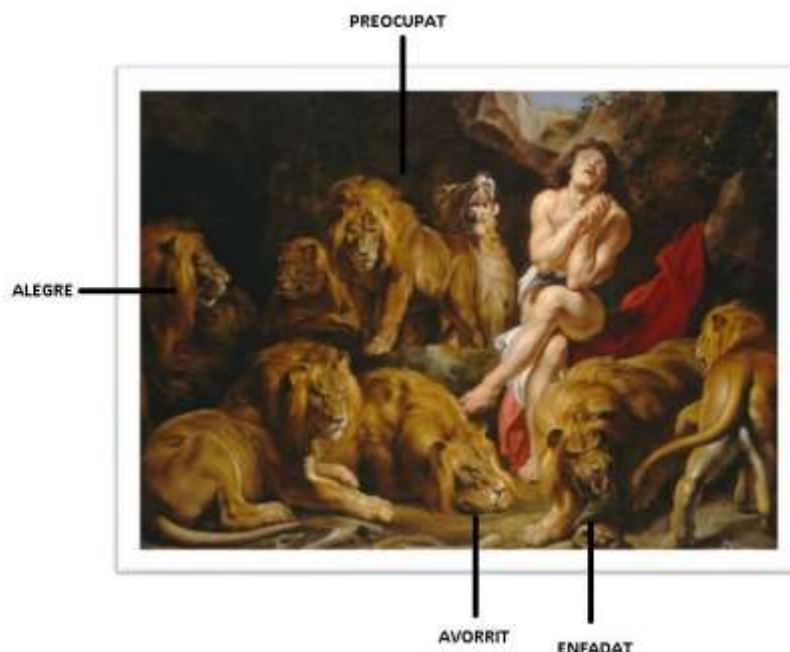
## PLANTEJAMENT DIDÀCTIC: ACTIVITAT DE MÚSICA I ART

- **Curs a què va destinat:** Activitat destinada a qualsevol dels cursos de segon cicle d'infantil
- **Durada:** 45'
- **Materials:** - Projector per a la imatge del quadre.



• **Moviment:** 1r del carnaval dels animals

L'activitat que plantejo no és cap fet innovador ni complex, és simplement observar el quadre, i veure què és el que més els crida l'atenció als infants, la seva multiplicitat de respostes, i reconduir l'exercici fins al tema dels estats d'ànim dels animals.



Un cop arribat a aquest ítem, escoltaríem el moviment 1 del *Carnaval dels animals* amb el quadre com a teló de fons, i veurem què els transmet aquesta música: por amb l'arribada solemne del lleó, etc. A continuació, tornarem a fer referència al quadre i veurem com la música intervé en la interpretació del quadre amb respostes tals com: “- Jo m'he imaginat que el lleó era el de baix de tot, semblava enfadat!- Doncs jo l'he vist content perquè la música m'ha semblat divertida !”.

Repeteix, no és una activitat innovadora, però sí necessària. El fet d'abordar la música i l'art a través del que ens transmet és primordial perquè els infants se sentin identificats amb aquestes arts i no ho vegin pas com una cosa avorrida de la qual sols uns pocs en gaudeixen en sales de música.

## ALUMNE B

### **Saint-Saëns, Camille: *El carnaval dels animals, galls i gallines***

Després d'escoltar els diversos fragments musicals, l'animal escollit ha estat Galls i Gallines. És la part que més m'agrada perquè em transmet diverses sensacions com: intriga, moviment dinàmic i nervis.

Aquest fragment musical té un tempo *allegro* i porta un compàs de quatre per quatre en clau de sol. Els instruments que intervenen són: piano, violí, viola, violoncel, clarinet, flauta, contrabaix.

Les gallines arriben a la festa cloquejant el seu co-co-ro-co-có. El piano i els violins són els responsables del seu veloç moviment. L'efecte d'imitar les gallines i els seus pollets es produeix gràcies a la repetició de la mateixa nota, emesa amb un so entretallat. El gall, interpretat pel clarinet, es presenta a mitja desfilada amb escasses i clares notes. L'última gallina, en la veu del primer violí, cloqueja nerviosa i veloç fins al moment. Es tracta d'una paròdia de l'obra *Gallina* del compositor francès Rameau.

Per fer la comparació amb el fragment musical de Galls i Gallines de Saint - Saëns he triat el quadre de Vicente de Espona Carrera "Gallines."

En aquest quadre hi surt la figura d'un gall i la d'una gallina que es va repetint per tot l'espiral. Aquest efecte d'espiral li dona un punt enigmàtic, d'igual forma que el fragment escollit. A més, el color vermell el relaciono amb l'agressivitat que em transmet el fragment de Saint-Saëns.



## ALUMNE C

### EL CARNAVAL DELS ANIMALS

Obra creada pel compositor francès Camille Saint-Saëns (1835-1921), on ens presenta una sèrie d'animals en festa i la vestí d'un caràcter còmic i, potser, en alguns moments, va voler-hi ridiculitzar alguns personatges de la vida musical de l'època. És una obra sense pretensions escrita per a diversió del mateix autor i d'una colla d'amics, també músics.

#### **Número 2: *Galls i gallines.***

He agafat aquest fragment perquè és el que més m'ha agradat i el més interessant per treballar a l'aula d'educació infantil a partir d'una imatge pictòrica.

Els instruments que intervenen són el piano, violins, viola i clarinet, i el seu to agut i fi concorda amb les gallines, els passos que fan els cops a terra amb el bec (picotejar).



### Imatge pictòrica que reflecteix la música

*Le coq* (1940) de Joan Miró (1893-1983).



#### Seqüència d'activitats.

**Edat dels infants:** 5 anys

#### Objectius:

- Identificar els diferents animals que formen part de l'obra
- Reconèixer i saber el nom de l'obra i de l'autor del quadre
- Cantar la cançó del gall i la gallina
- Conèixer els instruments del fragment de l'obra
- Relacionar els sons aguts del fragment amb el gall i la gallina
- Experimentar diferents moviments i postures, imitant l'animal treballat

**Temporització:** 45 minuts.

#### Activitat inicial

Primerament, per introduir els dels animals que apareixen al sobre què tracta l'obra i en què ens centrarem.

Posteriorment, posaria el fragment que m'interessa (galls i gallines) perquè l'escoltessin.

A continuació, els mostraria una comparació de dos quadres amb dos animals, i haurien de dir amb quin animal relacionarien la música que han escoltat.

Si és un so agut, greu... Quins sons solen fer les petjades de les gallines, quin fan els dels elefants... Els hi faria moltes preguntes perquè ells mateixos s'adonessin de la qualitat del so i de la comparació dels sons aguts amb els greus. També mostraria a la pissarra una imatge amb els instruments que intervenen a l'obra, per tal que els reconeguessin i sàbessin el seu nom.



infants en l'obra, mostraria una imatge carnaval dels animals, perquè se situïn





D'esquerra a dreta, LE COQ de Joan Miró i ELEPHANTS (1948) de Salvador Dalí.

## Desenvolupament

Per conèixer l'animal que representarem, cantarem una cançó tots en rotllana.

### Cançó el gall i la gallina

El gall i la gallina,  
estan en el balcó,  
la gallina està dormida  
i el gall li fa un petó.  
Dolent, dolent, i què dirà la gent?  
(mímica)  
Que diguin el que vulguin,  
que jo ja estic content.

**El gall i la gallina**

The image shows a musical score for the song 'El gall i la gallina'. It is written in 2/4 time and consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: 'El gall i la gallina, estan en el balcó, La gallina s'està dormint a l'el gall li fa un petó. Do - lent, més que do - lent i què di - rà la gent? Que di - guin el que vul - guin que jo jaes - tic estic - lent.'



## Final

Crearem una disfressa de galls i gallines, amb material reciclat que posteriorment els infants es podran emportar a casa.

Un cop tinguem la disfressa feta, ens posarem en rotllana i posarem el fragment de les gallines i convidarem els infants a imitar-les com ells vulguin.

Al finalitzar comentarem les impressions de cadascú i compartirem opinions.

Els indicadors d'avaluació serien els següents:

- Identifica els animals de l'obra
- Reconeix i sap el nom de l'obra musical i del quadre de la gallina
- Canta la cançó

- Relaciona la gallina amb el so agut de la música
- Imita l'animal

Escala de valoració de cada ítem:

**M** (Molt)

**B** (Bastant)

**P** (Poc)

## ALUMNE D

**Saint-Saëns, Camille: *El carnaval dels animals,***

### ***Cavalls salvatges***

Per treballar a l'aula de P5 ens centrarem en la tercera part de suite, els cavalls salvatges.

## CAVALLS SALVATGES

La indicació de ritme és *presto furioso* per suggerir-nos, més que els mateixos animals, el seu moviment àgil i veloç. La peça corre a càrrec dels dos pianos que van fent ràpides pujades i baixades

## ACTIVITATS SOBRE LA TERCERA PART DE LA GRAN FANTASIA ZOOLÒGICA

### ACTIVITAT 1

<b>NOM:</b> SOM ARTISTES MUSICALS A TRAVÉS DEL QUADRE DE PICASSO		
<b>TIPOLOGIA:</b> Expressió Plàstica. Expressió Musical.	<b>ÀREA:</b> DESCOBERTA D'UN MATEIX	
	DESCOBERTA DE L'ENTORN	
	COMUNICACIÓ I LLENGUATGE	
<b>OBJECTIU:</b> Identificar les característiques musicals d'un fragment de l'audició. Observar i conèixer el quadre, experimentant amb curiositat i interès, interpretant-lo i fent-se preguntes que impulsin a la seva comprensió. Conèixer diferents obres d'art. Aprendre conceptes musicals i plàstics a través dels quadres.		
<b>PARTICIPANTS:</b> Grup-classe	<b>EDAT:</b> P5	<b>DURADA DE L'ACTIVITAT:</b> 35 minuts Sessions de dos dies

<b>ORGANITZACIÓ:</b> <input checked="" type="checkbox"/> EN GRUP: <input checked="" type="checkbox"/> INDIVIDUAL <input type="checkbox"/> PER PARELLES:	
<b>AMBIENTACIÓ/UBICACIÓ:</b> <input checked="" type="checkbox"/> ESPAI TANCAT <input checked="" type="checkbox"/> ESPAI OBERT	
<b>MATERIAL:</b> Melodia de la suite del " <i>Carnaval dels animals</i> ". Un full DIN4 on apareix la imatge del quadre de Picasso. Annex núm. 1	
<b>SITUACIÓ INICIAL:</b> Primer escoltarem tota la suite del " <i>Carnaval dels animals</i> ". Després, ens centrarem en la tercera part de l'obra que fa referència als cavalls salvatges i l'escoltarem un parell de vegades. Tot seguit, el/la mestre/a repartirà a cada infant la imatge d'un cavall d'un quadre d'un autor conegut.	
<b>DESENVOLUPAMENT:</b> El/la mestre/a farà una sèrie de preguntes als infants després d'escoltar la melodia. Quin instrument creieu que sona? Quina característica penseu que té aquesta melodia? Quan cada infant tingui la seva fitxa amb el quadre de Picasso, a partir d'unes preguntes treballarem aquest animal. Quina imatge podem veure? Com són els cavalls? Quines són les seves parts del cos? Què mengen? Porten roba? On dormen? Com es mouen? Com poden ser els seus desplaçaments? Tots els cavalls són iguals? Els cavalls també tenen família?	

## ACTIVITAT 2

<b>NOM:</b> SOM ARTISTES MUSICALS A TRAVÉS DEL QUADRE DE VELÁZQUEZ.	
<b>TIPOLOGIA:</b> Expressió Plàstica. Expressió Musical.	<b>ÀREA:</b> DESCOBERTA D'UN MATEIX
	DESCOBERTA DE L'ENTORN
	COMUNICACIÓ I LLENGUATGE

**OBJECTIU:**

Identificar les característiques musicals d'un fragment de l'audició.

Observar i conèixer el quadre, experimentant amb curiositat i interès, interpretant-lo i fent-se preguntes que impulsin a la seva comprensió.

Conèixer diferents obres d'art.

Aprendre conceptes musicals i plàstics a través dels quadres.

Experimentar diferents moviments i postures del cos.

**PARTICIPANTS:**

Grup-classe

**EDAT:** P5

**DURADA DE L'ACTIVITAT:**

35 minuts  
Sessions de dos dies

**ORGANITZACIÓ:**

EN GRUP:

INDIVIDUAL

PER PARELLES:

**AMBIENTACIÓ/UBICACIÓ:**

ESPAI TANCAT

ESPAI OBERT

**MATERIAL:**

Melodia de la suite del "*Carnaval dels animals*".

Un full DIN4 on apareix la imatge del quadre de Velázquez. Annex núm. 2

**SITUACIÓ INICIAL:** Primer escoltarem tota la suite del "*Carnaval dels animals*". Després ens centrarem en la tercera part de l'obra que fa referència als cavalls salvatges i l'escoltarem un parell de vegades. Tot seguit, el/la mestre/a repartirà a cada infant la imatge d'un cavall d'un quadre d'un autor conegut.

**DESENVOLUPAMENT:**

El/la mestre/a farà una sèrie de preguntes als infants després d'escoltar la melodia.

Quin instrument creieu que sona?

Quina característica penseu que té aquesta melodia?

Quan cada infant tingui la seva fitxa amb el quadre de Velázquez, a partir d'unes preguntes treballarem aquest animal.

Quina imatge podem veure?

De quin color és el cavall?

Tots els cavalls són iguals?

Com està el cavall (posició)?

Porta sabates a les potes?

Sabeu com es diuen les sabates dels cavalls?

Sabríeu dir quin soroll fan els cavalls en caminar?

Sabeu què vol dir renillar?

Seguidament els infants miraran el quadre i interpretaran moviments i postures del cavall.

### ACTIVITAT 3

<b>NOM:</b> TOTS SOM CAVALLS		
<b>TIPOLOGIA:</b> Expressió Musical. Expressió Plàstica.	<b>ÀREA:</b> DESCOBERTA D'UN MATEIX	
	DESCOBERTA DE L'ENTORN	
	COMUNICACIÓ I LLENGUATGE	
<b>OBJECTIU:</b> Comprendre la rapidesa de les escales. Diferenciar entre lent i ràpid. Reconèixer una escala ascendent i descendent. Imitar el so del cavall.		
<b>PARTICIPANTS:</b> Grup-classe	<b>EDAT:</b> P5	<b>DURADA DE L'ACTIVITAT:</b> 45 minuts Sessions de dos dies
<b>ORGANITZACIÓ:</b> <b>x EN GRUP:</b> <input type="checkbox"/> <b>INDIVIDUAL</b> <input type="checkbox"/> <b>PER PARELLES:</b>		
<b>AMBIENTACIÓ/UBICACIÓ:</b> <input type="checkbox"/> <b>ESPAI TANCAT</b> <b>x ESPAI OBERT</b>		
<b>MATERIAL:</b> Melodia de la suite del " <i>Carnaval dels animals</i> ". Cocos(o dos gots de plàstic durs)		
<b>SITUACIÓ INICIAL:</b> Primer escoltarem tota la suite del " <i>Carnaval dels animals</i> ". Després, ens centrarem en la tercera part de l'obra que fa referència als cavalls salvatges i l'escoltarem un parell de vegades. Tot seguit, el/la mestre/a repartirà a cada infant un coco partit per la meitat.		
<b>DESENVOLUPAMENT:</b> L'activitat la durem a terme al pati de l'escola. Els infants imitaran com camina, trota i corre un cavall mitjançant els cocos. De manera que podran observar i escoltar els diferents ritmes.		

### ACTIVITAT 4

<b>NOM:</b> REALITZEM EL NOSTRE QUADRE
--

<b>TIPOLOGIA:</b> Expressió Musical. Expressió Plàstica.		<b>ÀREA:</b> DESCOBERTA D'UN MATEIX	
		DESCOBERTA DE L'ENTORN	
		COMUNICACIÓ I LLENGUATGE	
<b>OBJECTIU:</b> Conèixer diferents obres d'art Observar i conèixer el quadre, experimentant amb curiositat i interès, interpretant-lo i fent-se preguntes que impulsin a la seva comprensió. Potenciar la creativitat de l'infant. Utilitzar diferents materials de pintura i <i>collage</i> . Expressar i comunicar el dibuix de manera oral.			
<b>PARTICIPANTS:</b> Grup-classe	<b>EDAT:</b> P5		<b>DURADA DE L'ACTIVITAT:</b> 45 minuts Sessions de dos dies
<b>ORGANITZACIÓ:</b> <input type="checkbox"/> EN GRUP: <input checked="" type="checkbox"/> INDIVIDUAL <input type="checkbox"/> PER PARELLES:			
<b>AMBIENTACIÓ/UBICACIÓ:</b> <input checked="" type="checkbox"/> ESPAI TANCAT <input checked="" type="checkbox"/> ESPAI OBERT			
<b>MATERIAL:</b> Quadre de Picasso (annex núm.1) i quadre de Velázquez (annex núm. 2) Plantilla cavall (annex núm.3)			
<b>SITUACIÓ INICIAL:</b> Primer escoltarem tota la suite del " <i>Carnaval dels animals</i> ". Després ens centrarem en la tercera part de l'obra que fa referència als cavalls salvatges" i l'escoltarem un parell de vegades. Tot seguit, el/la mestre/a ensenyarà als infants els quadres de Picasso i de Velázquez que es troben en els annexos núm.1 i núm.2.			
<b>DESENVOLUPAMENT:</b> El /la mestre/a repartirà a cada infant una plantilla d'un cavall (annex núm. 3), els que siguin més atrevits podran dibuixar el cavall. Es tracta de pintar el cavall mitjançant diferents tècniques pictòriques treballades prèviament a classe. Entre el grup-classe farem votacions per escollir el lloc on realitzar l'activitat. Si la fem al pati, també podem utilitzar la tècnica del <i>collage</i> : mitjançant elements de la natura. Finalment el/la mestre/a ensenyarà una cançó acompanyada de moviments que els infants s'aprendran i representaran. Podem veure alguns exemples a l'annex núm.4			

## ANNEXOS

### ➤ ANNEX NÚM.1



**AUTOR:** Pablo Ruiz Picasso

**TÍTOL DE L'OBRA:** *Cap de cavall. Esbós per "Guernica"*

**DATA:** 2 de maig de 1937, París

**TÈCNICA:** oli sobre llenç

**DIMENSIONS:** 65 x 92 cm

**CATEGORIA:** Pintura

Un dels principals motius inclosos a *Guernica* i en els seus esbossos, està directament extret de la iconografia taurina, i és precisament el més dramàtic de la cursa de braus, el moment en què el toro envesteix el cavall durant el terç de vares. En altres ocasions, Pablo Picasso se centra en una variant d'aquest mateix tema taurí, el cavall, que en algunes de les representacions dels esbossos de *Guernica* apareix aïllat, sense l'efígie del toro enfront d'ell. Es tracta d'un animal ferit i malparat, que ja ha estat atacat mortalment. Existeixen diverses versions d'aquest motiu, de les quals algunes van ser realitzades l'1 de maig de 1937, mentre que unes altres corresponen al dia 10 d'aquest mateix mes. Picasso insisteix encara més en la figura d'aquest quadrúpede i es concentra, també en aquests estudis preparatoris de *Guernica*, no ja en la totalitat del cos d'aquest animal, sinó en el que constituirà la segona modalitat del tema de l'investida, el seu cap, ara desencaixada, en tensió, com a punt de respirar per última vegada, amb una enorme dentadura que sembla voler aferrar-se desesperadament a la vida.



Pablo Picasso va ser un artista i pintor nascut a Espanya, que va revolucionar, no només la pintura, el dibuix, l'escultura i la ceràmica, sinó la forma en què el públic apreciaria l'art.

Picasso va néixer a la ciutat de Màlaga en 1881. El seu pare, José Ruiz Blasco, va ser artista, professor d'art i primer mestre de Picasso. La tutela del seu pare va ser definitiva per al seu aprenentatge i en els seus



primers dibuixos infantils fets amb llapis, Picasso mostra la seva meravellosa capacitat infantil d'observació i un traç espontani i segur, poc comú per a un nen de la seva edat.

Als 10 anys la seva família es trasllada La Corunya, allí continua amb els seus estudis d'art i tant el seu pare, com la seva mare, Maria Picasso, li brinden tot el seu suport, confiança i estímul.

Picasso és considerat l'artista més important del segle XX i un dels més influents en el desenvolupament de l'art modern. Hi ha més de 1500 obres seves en museus de tot el món. Va tenir diversos períodes que van marcar la seva carrera artística, com són: període blau, el rosa, cubista, surrealista i expressionista.

## ➤ ANNEX NÚM.2



**AUTOR:** Diego Rodríguez de Silva Velázquez.

**TÍTOL DE L'OBRA:** Caballo blanco

**DATA:** 1634 -1635

**TÈCNICA:** oli sobre llenç

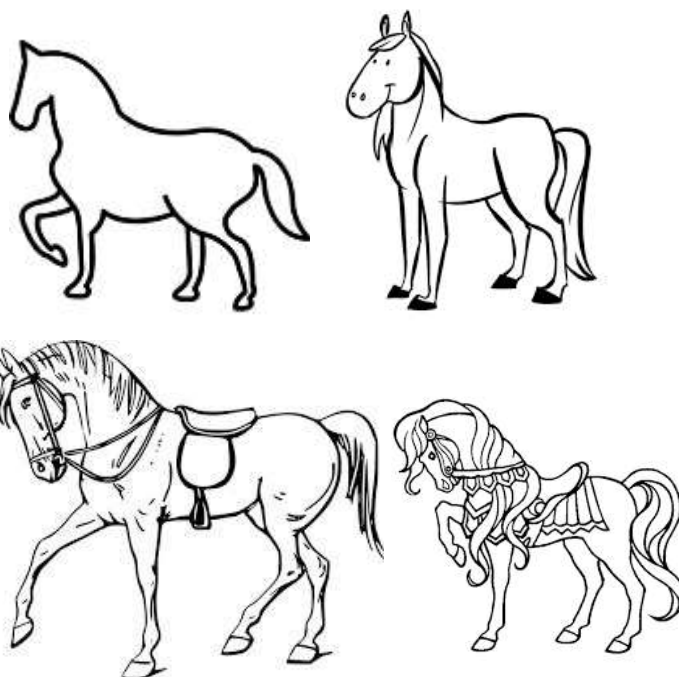
**DIMENSIONS:** 310 x 245 cm

**CATEGORIA:** Pintura



Diego Velázquez va ser el pintor barroc espanyol més important del grup perquè va tractar amb igual excel·lència tots els gèneres: religiosos, mitològics, retrats, històrics, paisatges, etc. a més de ser, indiscutiblement, un dels millors artistes de tots els temps. Velázquez neix en 1599 a Sevilla i mor a Madrid en 1660, realitza les seves obres en la primera meitat del segle XVII. A Espanya encara continua regnant la casa dels Àustries. De fet, Velázquez serà pintor de cambra de Felip IV. Es tracta d'una època en la qual l'estil artístic que regna és el barroc, que ha arribat a Espanya des d'Itàlia.

➤ **ANNEX NÚM.3**



➤ **ANNEX NÚM.4**

**DIFERENTS MELODIES PER TREBALLAR AMB ELS INFANTS LA TERCERA PART DE LA SUITE DEL CARNAVAL DELS ANIMALS:**

- 1- **“El caballo Pichirilo”:**  
<https://www.youtube.com/watch?v=W9MDxNG3ofw>
- 2- **“Rojito caballo”:**  
<https://www.youtube.com/watch?v=WxKLYwY-Fzw>
- 3- **“El caballo trotón”:**  
<https://www.youtube.com/watch?v=RDRBDoPWG1A>

**WEBGRAFIA**

<http://www.artehistoria.com/v2/obras/3443.htm>  
[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saint\\_\\_saens.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saint__saens.htm)  
[http://www.padreshispanos.com/manualidades\\_y\\_arte/pablo-picasso-u/225/](http://www.padreshispanos.com/manualidades_y_arte/pablo-picasso-u/225/)  
<http://www.theartwolf.com/exhibitions/picasso-black-white-houston.>

## ALUMNE E

### **Saint-Saëns, Camille: *El carnaval dels animals. Tortugues.***

He escollit el fragment de les tortugues perquè m'agrada com Camille Saint-Saëns introdueix el tema amb el conegut "cancan" de l'operetta de Jacques Offenbach "*Orfeu als inferns*", que en comptes de fer-ho de forma ràpida -com estem acostumats-, utilitza un ritme lent, molt lent. L'obra em transporta, doncs, al fons del mar, a una festa de tortugues, on totes ballen a ritme del cancan molt lentament. La segona part de l'obra em porta a un estat de curiositat. És una melodia que em transporta i em connecta a l'obra que he escollit de Henri Matisse, "*Banyistes amb tortuga*". *Aquí podem veure com unes dones despullades miren atentament una petita tortuga que es troba a bora del mar amb un sentiment exploratori.*

Aquesta peça de la suite està preparada per a ser interpretada per 2 pianos, 2 violins, viola, violoncel i contrabaix.

Els instruments de corda porten el ritme de la melodia amb el "cancan", mentre que els pianos fan l'acompanyament. El ritme en tota l'obra és lent i pausat.



*"Banyistes amb tortuga"* oli sobre llenç de Henri Matisse, 1908.

## ALUMNE F

### **Número 10. Ocells**

Els instruments que formen el fragment són la flauta, dos pianos, dos violins, una viola, un violoncel i un contrabaix.

Els instruments de corda representen el moviment de l'aire i el vol dels ocells. Els dos violins i la viola toquen la mateixa nota, mentre el violoncel i el contrabaix alternen dues notes. La flauta travessera, l'ocell protagonista, toca diferents melodies que es van unint amb la d'altres ocells simbolitzats pels pianos i la corda.

## **ACTIVITAT:**

Grup de destinataris: P5

### Objectius:

- Conèixer característiques dels ocells.
- Treballar l'audició de manera lúdica.
- Comprendre moviments ràpids i lents.
- Treballar la cultura visual.
- Experimentar els moviments dels ocells.

Durada: 45 minuts.

Materials: imatges de les dues obres, equip de música o ràdio per a posar l'audició i teles de colors.

### Desenvolupament:

Per començar farem una rotllana i posarem dues imatges plastificades a terra (escultura d'un ocell de Miró i un quadre de Picasso on les surt un colom), les quals els infants podran tocar i observar. Un cop tots hagin vist les imatges els explicarem.



Quan Pablo Picasso va pintar aquest quadre, probablement els coloms es deixaven tocar. Vosaltres toqueu els coloms? Es deixen tocar? O marxen volant?. Alguna vegada heu vist un colom de prop? Tots els coloms són iguals? Sabeu qui és Pablo Picasso?

En referència a aquesta escultura de Miró: Què és? Algú ha sentit parlar de Joan Miró? Què creieu que és aquesta figura? Sabem el que és una escultura? Algú ha anat a Barcelona? Heu visitat el parc d'en Joan Miró? Quins colors veiem a la imatge? Explicarem als alumnes que és una escultura que es troba a Barcelona, al parc de Joan Miró, de la qual n'és l'autor. L'escultura es

titula *Dona i ocell*. Explicarem de forma senzilla i que ho entenguin que a l'escultura veiem el cos d'una dona amb un barret i sobre aquesta es veu un ocell. De fet el que ens interessa per a l'activitat és l'ocell.

Després de parlar sobre aquestes obres, els preguntarem si s'imaginen del que tracta l'activitat que farem a continuació.

Primerament posarem l'audició perquè l'escoltin en silenci. Els direm si saben de què es tracta, de què ens parla l'audició. La música era lenta o ràpida? Per què? Com volen els ocells? Ràpids o lents? Si haguéssim de balla, com ho fariem, ràpid o lent? I com mouríem les ales?

Proporcionarem teles de colors i posarem l'audició perquè els infants ballin i es moguin lliurement després del que hem parlat amb ells. Han d'interpretar els moviments ràpids i lents; si veiem que no ho fan bé, els podem ajudar dient-los ara dormen, o ara volen molt i molt ràpid, i d'aquesta manera associaran la rapidesa física amb la rapidesa musical.

#### Avaluació:

- Han realitzat correctament els moviments?
- Han entès l'audició?
- Han sabut de quin animal es tractava?
- Han entès la relació de les obres amb l'audició?

## **ALUMNE G**

### **Saint-Saëns, Camille: *El carnaval dels animals. El cigne.***

En 1886 Camille Saint-Saëns va escriure una obra instrumental molt divertida, en què va voler que apareguessin molts animals: lleons, elefants, gallines, tortugues, cangurs, ases, cignes, peixos i altres més. La seva música és molt alegre i presenta una sèrie de tocs d'humor, ja que la va planejar com una broma per a un dia de carnaval i no perquè s'interpretés en públic mentre ell visqués.

L'obra està composta per 14 petits moviments de caràcter descriptiu i la seva instrumentació és de dos pianos, dos violins, una viola, un violoncel, un contrabaix, una flauta, un clarinet, un acordió i un xilòfon, amb els quals descriu cadascun dels seus animals. Durant l'obra ens gasta una petita broma inserint els pianistes entre els animals i en l'última part de l'obra sonen tots junts.

#### **Anàlisi de l'audició: El cigne**

Aquesta fragment de l'obra del "*El carnaval dels animals*" és la núm. 13, és un dels més tranquils i té una durada de tres minuts i sis segons. Va ser l'única que va ser representada públicament en vida de Saint-Saëns. També va ser adaptada per a ballet amb el títol "*La mort del cigne*" per la ballarina russa Anna Pavlova, encara que posteriorment ha estat interpretada per les més prestigioses ballarines del món.

Els instruments que la representen són un violoncel i dos pianos. Pel que fa al violoncel, el seu objectiu, a través de la seva suavitat, es fer-nos imaginar un cigne lliscant suaument per les aigües

d'un llac. I pel que fa als pianos, els quals estan en segon pla, la seva finalitat es transmetre'ns les petites ones que la majestuosa au va traçant en l'aigua al seu voltant.

I finalment, cal dir que es tracta d'una peça del romanticisme, un *adagio*, amb un compàs simple de 3x4.

**Relació amb l'obra pictòrica:** "*Cignes que es reflecteixen com elefants*", pintura del surrealista espanyol Salvador Dalí.

He escollit aquesta pintura perquè els quadres d'aquest artista sempre m'han agradat estèticament i m'han provocat curiositat i interès per diferenciar cadascun dels seus personatges i saber el seu significat.

El quadre va ser pintat durant el seu període paranoicocrític, i conté una de les imatges dobles més conegudes que van formar una part important d'aquest període.



*Cignes que es reflecteixen com elefants* emprà el reflex en un llac per crear la imatge doble del quadre. Tres cignes estan davant d'arbres, i en el reflex els caps dels cignes són els caps dels elefants i els arbres són els cossos. En el fons del quadre és un paisatge català representat en colors de tardor, el treball del pinzell creant remolins en els precipicis circumdants del llac, per contrastar amb la quietud del agua.

A la segona guerra mundial, aquesta obra va ser espoliada per l'exèrcit alemany durant l'ocupació francesa i va romandre emmagatzemada al museu *Jeu de Paume* de París en l'anomenada "salle des Martyrs" entre 1940-1944. Avui el quadre pertany a Cavaliere Holding, de Ginebra, Suïssa.

## 2. SOBRE EL CLASSICISME

### Programació

#### EL CLASSICISME MUSICAL

Temporització: 8 sessions.

#### OBJECTIUS TERMINALS D'APRENTATGE

L'alumne/a ha de ser capaç de:

- Conèixer les diferents manifestacions musicals i saber identificar l'estil musical tractat fent servir els coneixements tècnics apresos.
- Comprendre la importància de l'adequada combinació dels elements de la música (rítmics, melòdics, harmònics i/o formals) per donar lloc a la composició d'obres musicals concretes.
- Participar activament en el comentari crític de les audicions, independentment dels gustos musicals individuals que ja es tenien prèviament.
- Començar a desenvolupar un grau de capacitat analítica acceptable que faran servir per a les unitats didàctiques següents comparativament.

#### CONTINGUTS

##### PROCEDIMENTS

Audició activa d'obres musicals representatives.

Pràctica vocal i instrumental sobre els modes més habituals, fomentant la improvisació com a mitjà creatiu.

Seguiment de fragments musicals escrits i musicogrames per a una millor comprensió de les característiques de l'obra escoltada, acompanyats de la visualització d'obres pictòriques.

##### COMPLEMENTARIS

Projecció de la pel·lícula *Amadeus* ( de 1984 dirigida per Miloš Forman).

Audicions recolzades en activitats transversals basades en la interpretació de quadres musicals a partir dels quals es recrea l'època tractada.

Realització de la pràctica vocal, instrumental o de moviment, prèvia, simultània o posterior a l'audició treballada.

##### FETS, CONCEPTES I SISTEMES CONCEPTUALS

Característiques generals de la música al classicisme.

Característiques generals de la música vocal al classicisme: l'òpera

Característiques generals de la música instrumental al classicisme.

Instruments i agrupacions instrumentals.

Diferències entre barroc i classicisme.

Compositors del classicisme musical: F.J. Haydn, W.A. Mozart i

Lv. Beethoven (transició al Romanticisme).

### CRITERIS D'AVALUACIÓ

- Visualitzar quadres pictòrics de l'època en relació amb les característiques del període, instruments, i formes musicals, i fer-ne un comentari.
- Seguir partitures mentre s'escolta l'obra escollida.
- Situar les audicions en coordenades temporals aproximades.
- Utilitzar correctament la terminologia.

### PROCEDIMENTS D'AVALUACIÓ

- Observació directa del treball realitzat a l'aula.
- Prova escrita sobre teoria i audicions.
- Quadern de l'alumne/a.
- Quadern d'anotacions diàries del professor/a.

### ACTITUDS , VALORS I NORMES

Interès a l'hora d'ampliar i diversificar els seus gustos musicals.

Valoració de l'obra musical com a manifestació artística i representativa de la societat del seu moment.

Valoració de l'obra musical com a font de coneixement, d'art i de cultura.

Actitud positiva davant l'audició de les obres, justificant el seu valor a partir de les seves característiques musicals, formals i estilístiques.

Tolerància envers l'habilitat dels altres quan es formulen preguntes que requereixen reflexió i raonaments profunds.

### METODOLOGIA

#### Principis metodològics:

- Activitat: La unitat es durà a terme de forma activa per part de l'alumnat.
- Conjunció teoria-pràctica: Es procurarà que l'alumnat faci servir durant la pràctica els coneixements teòrics adquirits per tal de consolidar-los adequadament.
- Atenció a l'alumnat amb necessitats educatives especials amb atenció individualitzada, i amb grups de treball per compartir els coneixements i experiències entre l'alumnat.



## UNITAT DIDÀCTICA

GRUP CLASSE	DURA-DA	PERÍODE	CURS ESCOLAR	
2n / 3r d'ESO	4 sessions	2n Trimestre		
<b>MATÈRIES</b>		<b>TÍTOL (i justificació)</b>		
<b>MÚSICA</b>		<b>EL CLASSICISME MUSICAL</b>		

OBJECTIUS D'APRENENTATGE	COMPETÈNCIES BÀSIQUES	CRITERIS D'AVALUACIÓ
- <b>Conèixer les diferents manifestacions musicals i saber identificar l'estil musical tractat fent servir els coneixements tècnics apresos.</b>	Competències artística i cultural  Competència social i ciutadana	1 Utilitzar l'escolta atenta per memoritzar, comprendre i reflexionar sobre la música actual de forma personal, crítica i creativa.
- Participar activament en el comentari crític de les audicions, independentment dels gustos musicals individuals que ja es tenien prèviament.	Competències artística i cultural  Competència d'aprendre a aprendre	2 Crear, individualment o en grup, fragments o frases musicals amb la veu i/o els instruments escolars, mostrant iniciativa, creativitat i imaginació.
- Començar a desenvolupar un grau de capacitat analítica acceptable que faran servir per a les unitats didàctiques següents comparativament.	Competència d'autonomia i iniciativa personal	3 Utilitzar, de forma autònoma i eficaç, els recursos bàsics que ofereixen la tecnologia musical i les TIC per a la interpretació musical i per a la recerca d'informació.
- Comprendre la importància de l'adequada combinació dels elements de la música (rítmics, melòdics, harmònics i/o formals) per donar lloc a la composició d'obres musicals concretes.	Competències artística i cultural  Competència d'autonomia i iniciativa personal	4 Participar en la interpretació en grup d'obres musicals senzilles de forma activa i cooperativa, assumint les responsabilitats pròpies de la interpretació pública.
- Ser capaç d'elaborar resums del tema a l'ordinador amb familiaritat.	Competència d'aprendre a aprendre  Competència d'autonomia i iniciativa personal  Tractament de la informació i competència digital	5 Expressar opinions musicals pròpies, fonamentant-les en els valors estètics, culturals i socials.

- Tenir consciència que no es tracta tant que la música d'aquesta època agradi o no, sino que es valori el seu sentit cultural.	Competències artística i cultural  Competència d'aprendre a aprendre  Competència social i ciutadana	6	Identificar, en l'àmbit quotidià, els diferents usos i funcions de la música i la seva presència social, apreciament críticament les seves múltiples facetes.
- Tenir competència per interpretar petites improvisacions sobre una música donada.	Competència en el coneixement i la interacció amb el món físic	7	Expressar una opinió raonada sobre esdeveniments musicals del món actual.
- Ser conscients de la necessitat de respectar les preferències estilístiques dels altres.	Competència social i ciutadana	8	Participar en projectes musicals col·lectius, mostrant bons hàbits de treball personal i de treball en equip.
- Saber sintetitzar coneixements apresos.	Competència d'autonomia i iniciativa personal	9	Comunicar, de forma oral o escrita, els coneixements musicals adquirits utilitzant correctament el vocabulari musical específic.

#### CONTINGUTS

Escoltar i comprendre.

Tipus d'òpera i característiques de la música del classicisme.

Aprofundiment en la identificació i anàlisi auditiva d'elements significatius de la melodia, l'harmonia, el ritme, el timbre i la textura en obres i pràctiques musicals diverses.

Projecció de la pel·lícula *Amadeus*, de Milos Forman (1984), amb un qüestionari posterior.

Interpretar i crear.

Improvisació i creació de fragments i composicions musicals senzilles, reflexionant sobre els processos creatius i els components essencials del llenguatge musical.

Lectura i escriptura de notació musical, també amb editors musicals, al servei de l'audició, la interpretació, la creació i la comprensió de la música.

Desenvolupament d'habilitats i tècniques elementals de la veu i dels instruments musicals: afinació, precisió, dicció, fraseig i expressió.

Dimensió social i cultural.

Valoració crítica de la presència del so i la música durant el classicisme.

Aproximació a la pluralitat d'estils i corrents musicals actuals i als seus valors culturals i socials.

#### METODOLOGIA I SEQÜÈNCIA DIDÀCTICA

DESCRIPCIÓ DE LES ACTIVITATS		MATERIALS RECURSOS	TEMPS	ATENCIÓ DIVERSITAT	ACTIV. AVAL. (criteri)
1	Pluja d'idees sobre el classicisme.	Bagatge personal de cadascú	15'	Activitats multinivell	3, 5

<b>INICIALS</b>	2	Lectura reflexiva dels textos proposats relatius al classicisme i visualització de quadres (obres d'art) de l'època que seran comentades.	Llibre de text.  Imatges pictòriques / arts plàstiques	25'	Activitats multinivell	6
	3	Seguiment de fragments musicals escrits i musicogrames per a una millor comprensió de les característiques de l'obra escoltada.	Equip Hi-Fi i discografia d'estils variats	20'	Activitats multinivell	1, 8
<b>DESENVOLUPAMENT</b>	1	Improvisacions rítmico – melòdiques sobre el repertori proposat al punt dos.	Instruments musicals de l'aula	25'	Adaptació al nivell indiv.de cadascú.	2, 4, 6, 8
	2	Audicions destinades a la realització d'activitats globalitzadores basades en la relació música-pintura, (arts plàstiques) la pràctica vocal, instrumental o de moviment realitzades abans, durant o després de l'audició tractada.	Ordinador i projector,  Equip de música més instruments musicals de l'aula (Orff, guitarra, flauta de bec, teclat... ) i objectes quotidians per a la percussió.	35'	Activitats multinivell	2, 4, 6, 8
	3	Pràctica d'acords per acompanyar aquest repertori. La professora farà els arranjaments que calguin, segons les capacitats dels alumnes.	Qualsevol instrument melòdic a l'abast.	20'	Activitats multinivell	2, 4, 6, 8

<b>SÍNTESI</b>	1	Reflexió del treball realitzat, fent balanç dels coneixements apresos.	Coneixements adquirits	15'	Activitats multinivell	7, 9
	2	Resums i esquemes dels textos i activitats corresponents en referència a la relació dels quadres pictòrics proposats amb la música escoltada.	PC	25'	Activitat amb seguiment individualitzat	3

### 3. SOBRE EL ROMANTICISME

#### Programació

#### INTRODUCCIÓ

Durant el segle XIX, en el qual es desenvolupa el període romàntic, la varietat de recursos musicals utilitzats pels compositors es va expandir enormement. Les melodies es van fer més líriques i cantables amb modulacions més arriscades.

El piano experimentà millores tècniques i fou l'instrument més popular. L'orquestra també es va incrementar, oferint als compositors un espectre de possibilitats molt més ampli.

Algunes de les idees que inspiraren i fascinaren els compositors romàntics van ser:

- la natura i les estacions, els rius, els llacs, els boscos...
- la nit, la llum de la lluna, els somnis...
- els mites, les llegendes, els contes de fades...
- el misteri, la màgia, tot allò sobrenatural,...
- les terres llunyanes, el passat remot...
- la felicitat i el dolor de l'amor, especialment l'amor jove.

Aquesta nova societat s'interessa pels seus orígens, el seu passat històric, els seus mites i llegendes i les seves cançons tradicionals. En aquest context neix la musicologia (el terme musicologia va ser emprat per primera vegada el 1863 pel teòric alemany Friederich Chrysander, 1826-1901), és a dir, la disciplina científica que estudia els fenòmens relacionats amb la música, amb la seva evolució i amb la seva relació amb l'ésser humà i la societat.

Temporització: 8 sessions.

## OBJECTIUS TERMINALS D'APRENENTATGE

L'alumne/a ha de ser capaç de:

- Conèixer les diferents manifestacions musicals i saber identificar l'estil musical tractat fent servir els coneixements tècnics apresos.
- Comprendre la importància de l'adequada combinació dels elements de la música (rítmics, melòdics, harmònics i/o formals) per donar lloc a la composició d'obres musicals concretes.
- Participar activament en el comentari crític de les audicions, independentment dels gustos musicals individuals que ja es tenien prèviament.
- Desenvolupar un grau de capacitat d'anàlisi necessari per comprendre i poder comparar la música del Romanticisme amb la seva evolució, relacionant la música posterior amb els moviments artístics i socials.

## CONTINGUTS

Audició activa d'obres musicals representatives.

Pràctica vocal i instrumental sobre els modes més habituals, fomentant la improvisació com a mitjà creatiu.

Seguiment de fragments musicals escrits amb partitures i musicogrames per a una millor comprensió de les característiques de l'obra escoltada, acompanyant l'anàlisi musical amb la visualització d'obres pictòriques en referència al tema musical tractat.

## COMPLEMENTARIS

Projecció de la pel·lícula *Amor immortal* de 1995 dirigida per Bernard Rose (sobre la 9a simfonia de Beethoven )

Audicions recolzades en activitats transversals basades en la interpretació de quadres musicals a partir dels quals es recrea l'època estudiada.

Realització de la pràctica vocal, instrumental o de moviment, prèvia, simultània o posterior a l'audició treballada.

PROCEDIMENTS

FETS, CONCEPTES I SISTEMES  
CONCEPTUALS

Característiques generals de la música al Romanticisme.

Característiques de la música vocal al Romanticisme.

El *lied*.

Característiques de la música instrumental al Romanticisme.

Diferències i similituds entre classicisme i Romanticisme.

Compositors destacats del Romanticisme musical, com ara:

F. Chopin, F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, F. Listz,  
H. Berlioz, G. Verdi, G. Puccini, R. Wagner.

**ACTITUDS, VALORS I NORMES**

Interès a l'hora d'ampliar i diversificar els seus gustos musicals.

Valoració de l'obra musical com a manifestació artística i representativa de la societat del seu moment.

Valoració de l'obra musical com a font de saviesa, d'art i de cultura.

Actitud positiva davant l'audició de les obres, justificant el seu valor a partir de les seves característiques musicals, formals i estilístiques.

Tolerància envers l'habilitat dels altres quan es formulen preguntes que requereixen reflexió i raonaments profunds.

## METODOLOGIA

### Principis metodològics:

- **Activitat:** Tot i que és necessari realitzar explicacions teòriques referents a les característiques musicals del Romanticisme i aportar material addicional d'ampliació amb anàlisis comparatives respecte a altres estils, la unitat es durà a terme de forma activa per part de l'alumnat.

**Visita al Museu d'Art Modern de Tarragona.** Activitat Julio Antonio-Wagner.

- **Conjunció teoria-pràctica:** Es procurarà que els/les alumnes facin servir durant la pràctica els coneixements teòrics adquirits per tal de consolidar-los adequadament.
- **Recerca:** Activitats d'investigació i recerca. Visites culturals.
- **Atenció a l'alumnat amb necessitats educatives especials:** El professorat establirà els grups basant-se en criteris docents i no necessàriament en afinitats entre els alumnes. Insistirà a assegurar-se que tot l'alumnat assoleixi els coneixements, oferint tota l'atenció individualitzada que sigui necessària per garantir unes bases ben sòlides, que es tornaran encara més fermes a mesura que es posin en pràctica durant les següents unitats didàctiques.

### “Interpretació vocal d'una cançó”

Grup - classe

Estudi de coneixements històrico-musicals, escalfament de la veu i lectura entonada de la partitura.

Aula de Música

Partitura i llibre de text

### “Projecció de la pel·lícula *Amor Immortal*”

Grup – classe

Visió guiada per una fitxa amb una sèrie de preguntes sobre el film.

Aula de Música

Equip audiovisual i dvd.

## ACTIVITATS D'AVALUACIÓ

### CRITERIS D'AVALUACIÓ

- Seguir partitures mentre s'escolta l'obra escollida.
- Situar les audicions en coordenades temporals aproximades a l'època i relacionar-les amb quadres pictòrics
- Utilitzar correctament la terminologia musical.

### PROCEDIMENTS D'AVALUACIÓ

- Observació directa del treball realitzat a classe
- Prova escrita sobre teoria i audicions
- Quadern de l'alumne/a
- Quadern d'anotacions diàries del professor/a

## UNITAT DIDÀCTICA

GRUP CLASSE	DURADA	PERÍODE	CURS ESCOLAR	PROFESSOR/ A
2n/ 3r d'ESO	4 sessions	2n trimestre		
<b>MATÈRIES</b>		<b>TÍTOL</b>		
MÚSICA		EL ROMANTICISME MUSICAL		
<b>OBJECTIUS D'APRENENTATGE</b>		<b>COMPETÈNCIES BÀSIQUES</b>	<b>CRITERIS D'AVALUACIÓ</b>	
- Conèixer les diferents manifestacions musicals i saber identificar l'estil romàntic fent servir els coneixements tècnics apresos.		<b>Competències artística i cultural</b>  <b>Competència social i ciutadana</b>	1	Utilitzar l'escolta atenta per memoritzar, comprendre i reflexionar sobre la música actual de forma personal, crítica i creativa.
- Participar activament en el comentari crític de les audicions, independentment dels gustos musicals individuals que ja es tenien prèviament.		<b>Competències artística i cultural</b>  <b>Competència d'aprendre a aprendre</b>	2	Ser capaç de crear, individualment o en grup, fragments o frases musicals amb la veu i/o els instruments escolars, mostrant iniciativa, creativitat i imaginació.
Començar a desenvolupar un grau de capacitat analítica acceptable que faran servir per a les unitats didàctiques següents comparativament.		<b>Competència d'autonomia i iniciativa personal</b>	3	Utilitzar, de forma autònoma i eficaç, els recursos bàsics que ofereixen la tecnologia musical i les TIC per a la interpretació musical i per a la recerca d'informació.
- Comprendre la importància de l'adequada combinació dels elements de la música (rítmics, melòdics, harmònics i/o formals) per donar lloc a la composició d'obres musicals concretes.		<b>Competències artística i cultural</b>  <b>Competència d'autonomia i iniciativa personal</b>	4	Participar en la interpretació en grup d'obres musicals senzilles de forma activa i cooperativa, assumint les responsabilitats pròpies de la interpretació pública.
- Ser capaç d'elaborar resums del tema a l'ordinador amb familiaritat.		<b>Competència d'aprendre a aprendre</b>  <b>Competència d'autonomia i iniciativa personal</b>  <b>Tractament de la informació i competència digital</b>	5	Expressar opinions musicals pròpies, fonamentant-les en els valors estètics, culturals i socials.
- Tenir consciència del valor de tots els estils musicals, valorar el		<b>Competències artística i</b>	6	Identificar, en l'àmbit quotidià, els diferents usos i funcions de la música i la seva presència social,

seu sentit cultural.	<b>cultural</b> <b>Competència d'aprendre a aprendre</b> <b>Competència social i ciutadana</b>		apreciant críticament les seves múltiples facetes.	
- Tenir competència per interpretar petites improvisacions sobre una música donada.	<b>Competència en el coneixement i la interacció amb el món físic</b>	7	Expressar una opinió raonada sobre esdeveniments musicals del món actual.	
- Ser conscients de la necessitat de respectar les preferències estilístiques dels altres.	<b>Competència social i ciutadana</b>	8	Participar en projectes musicals col·lectius, mostrant bons hàbits de treball personal i de treball en equip.	
- Saber sintetitzar coneixements apresos.	<b>Competència d'autonomia i iniciativa personal</b>	9	Comunicar, de forma oral o escrita, els coneixements musicals adquirits utilitzant correctament el vocabulari musical específic.	
<b>CONTINGUTS</b>				
<b>Escoltar i comprendre</b>				
Escolta atenta, escolta memorística, escolta comprensiva, escolta reflexiva i escolta creativa.				
Identificació i anàlisi auditiva d'elements significatius de la melodia, l'harmonia, el ritme, el timbre i la textura en obres i pràctiques musicals diverses sobre repertori seleccionat del piano romàntic. ( <i>Preludis i Nocturns</i> de Chopin)				
Projecció de fragments de la pel·lícula <i>Amor immortal</i> de Bernard Rose (1994).				
<b>Interpretar i crear</b>				
Improvisació sobre el repertori, reflexionant sobre els processos creatius i els components essencials del llenguatge musical.				
Lectura i escriptura de notació musical, també amb editors musicals, al servei de l'audició, la interpretació, la creació i la comprensió de la música.				
Melodies senzilles amb instruments de plaques.				
<b>Dimensió social i cultural</b>				
Valoració crítica de la presència del so i la música del Romanticisme.				
Aproximació a la pluralitat d'estils i corrents musicals actuals i als seus valors culturals i socials.				
<b>METODOLOGIA I SEQUÈNCIA DIDÀCTICA</b>				
<b>DESCRIPCIÓ DE LES ACTIVITATS</b>	<b>MATERIALS RECURSOS</b>	<b>TEMPS</b>	<b>ATENCIÓ DIVERSITAT</b>	<b>ACTIV. AVAL. (criteri)</b>



<b>INICIALS</b>	1	Pluja d'idees sobre el Romanticisme en general.	Bagatge personal de cadascú	15'	Activitats multinivell	3, 5
	2	Lectura reflexiva de textos proposats relatius al tema que ens ocupa.	Llibre de text.	25'	Activitats multinivell	6
	3	Seguiment de fragments musicals escrits i musicogrames per a una millor comprensió de les característiques de l'obra escoltada.  Treball amb obres pictòriques en relació als instruments de l'audició i la societat de l'època.	Equip de Música i discografia d'estils variats. Ordinador, canó i projector.	20'	Activitats multinivell	1, 8
	1	Improvisacions rítmico – melòdiques sobre una música donada.	Instrument s musicals de l'aula	25'	Adaptació al nivell indiv. de cadascú.	2, 4, 6, 8

<b>DESENVOLUPAMENT</b>	2	<p>Audicions destinades a la realització d'activitats globalitzadores basades en la pràctica vocal, instrumental o de moviment realitzades abans, durant i després de l'audició tractada.</p> <p>Treball amb <i>PowerPoint</i> elaborat per a l'alumnat: relació música-pintura.</p>	<p>Equip de Música, instruments musicals de l'aula (Orff, guitarra, flautes, teclat i objectes quotidians per a la percussió.</p> <p>Ordinador i projector.</p>	35	Activitats multinivell	2, 4, 6, 8
	3	<p>Pràctica d'acords per acompanyar cançons senzilles d'aquest estil. La professora farà els arranjaments que calguin segons les capacitats dels alumnes.</p>	<p>Qualsevol instrument melòdic a l'abast.</p>	20'	Activitats multinivell	2, 4, 6, 8
<b>SÍNTESI</b>	1	<p>Reflexió del treball realitzat, fent balanç dels coneixements apresos respecte dels que havíem analitzat al començament de la unitat.</p>	<p>Coneixements adquirits</p>	15'	Activitats multinivell	7, 9
	2	<p>Resums i esquemes dels textos i activitats corresponents.</p>	<p>Ordinador</p>	25'	Seguiment individualitzat de l'activitat.	3

#### 4. SOBRE L'IMPRESSIONISME

##### ACTIVITAT: ESCOLTEM I OBSERVEM LES OBRES D'ART

- 1- Saps quin és el títol de l'obra pictòrica que visualitzes? Quin any es va crear?
- 2- Saps quin és el seu autor?
- 3- Com definiries la música que escoltes? Destaca algun o alguns instruments. Podries dir el seu títol? I el seu autor?
- 4- Què et suggereix aquesta obra d'art pictòric? Hi observes alguna relació directa amb l'obra musical que has escoltat?
- 5- Comenta tot el que et suggereix el quadre. És una obra figurativa o abstracta? Et recorda alguna altra obra d'art que coneguis?
- 6- Quin concepte ha volgut transmetre l'artista?
- 7- Comenta tot el que et suggereix aquesta música. A quin estil pertany? Podries definir la seva forma musical?
- 8- Quin missatge creus que ens ha volgut transmetre el compositor?
- 9- Penses que el quadre reflecteix la música que escoltes?
- 10- Com titularies aquest quadre? I la música?



Claude Monet , *Arrecifes en Belle-Île*, conegut com  
*Les piràmides de Port-Coton*. 1886. Oli sobre llenç. 65 x 80 cm.  
Museu Pushkin de Belles Arts de Moscou.



Claude Debussy, *El mar*, de 1905. Jocs d'onades (2n moviment).

**Obra pictòrica**

**Títol:** *La esfinge de Roscoff*

**Autor:** José Nogué Massó

**Mides:** 155 x 180 cm / 145 x 85

**Museu Art Modern Diputació de Tarragona.**

**Obra musical**

**Autor:** **Claude Debussy (1862-1918)**

**Obra:** *El Mar* (Tres esbossos simfònics) de 1905  
per a orquestra, música programàtica.

**Escoltem el primer quadre simfònic:**

*De l'alba al migdia el mar*

L'alumne/a ha de reconèixer en l'obra musical i relacionar amb l'obra pictòrica característiques com:

- La mirada posada en la natura.
- Desapareix la melodia lineal, escoltem una sonoritat plena d'acords, enllaçats uns amb els altres, de gran efecte auditiu, igual que en el quadre observem l'efecte visual de les pinzellades.
- Es trenca amb l'harmonia tradicional i les regles clàssiques. Es creen nous acords relacionats entre si per blocs sonors; igual que en la pintura hi ha un trencament d'estil i es pretén reflectir amb tota naturalitat els canvis que la llum va originant en un mateix paisatge al llarg del dia.
- Color orquestral brillant amb l'aplicació d'harmonies i escales noves, igual que en la pintura s'aposta per emprar a cops de pinzell, masses de color sense barrejar, col·locades unes al costat d'altres.
- Formes en la música una mica difuminades, vagues, inicialment però amb un fons estructural molt treballat, igual que en la pintura, quan observem que les pinzellades soltes s'uneixen i fusionen veient la imatge que l'artista ens vol representar.
- Creació en les obres musicals d'una atmosfera sonora basada en impressions auditives, igual que la pintura ens transmet impressions visuals.
- Es cerca el plaer del so com a finalitat última de l'obra musical; en la pintura ruptura amb altres tendències artístiques, cercant les impressions més que la pròpia realitat.
- Tant en les composicions musicals com pictòriques tenen títols poètics, els artistes estan influenciats per la literatura de l'època, la influència dels poetes simbolistes, com Verlaine, Rimbaud i Mallarmé.

## VIII. CONCLUSIONS DE LA INVESTIGACIÓ I LA SEVA APLICACIÓ EN EL SISTEMA EDUCATIU

### 1. CONCLUSIONS DE LA INVESTIGACIÓ

Els resultats de la recerca ens mostren que el treball de camp ha motivat molta part de l'alumnat, el qual ha mostrat interès per cercar quelcom més del que ha observat en les imatges per predisposar-se a escoltar l'audició musical i posteriorment seguir amb més atenció la partitura proposada.

En el treball de camp inicial l'alumne/a ha reaccionat d'una forma molt positiva al seguiment de la classe de música tenint com a *leitmotiv* unes diapositives informatitzades, ha expressat el seu punt de vista i ha manifestat la seva preferència per copsar les imatges a través del *PowerPoint* reconeixent que les imatges que il·lustren els llibres de text, tot i sent les mateixes que hem exposat en molts casos, no tenen el mateix interès que les que han vist projectades. Les imatges han afavorit les formes de veure, d'imaginar i de sentir la música, produint d'altres representacions mentals en cada alumne/a, i el que és més important: s'ha manifestat un esperit de recerca, una actitud favorable a la investigació que ha afavorit un apropament a cada context concret, la qual cosa ha permès que l'activitat continués en alguns casos fora de la nostra presència, és a dir, l'ha continuat el mateix professorat a l'aula implicant els alumnes (especialment en l'anàlisi de les audicions proposades i en el comentari d'alguns textos, fomentant l'esperit crític i la interpretació de les obres).

Al llarg dels diferents cursos acadèmics hem anat enriquint i complementant la nostra tasca perquè en el cas que ens ocupa hem tingut nova bibliografia editada, de la qual no disposàvem inicialment.

Ens alegra que durant la nostra recerca alguns llibres de text de música, sobretot els editats durant els últims cursos acadèmics a l'ESO tinguin un contingut cada vegada més didàctic que en anteriors edicions (essent les mateixes editorials) i les il·lustracions pictòriques d'alguns dels llibres siguin més abundants en comparació amb anteriors edicions. Imatges que potser no s'acostumen a comentar amb detall perquè es prioritza el contingut musical, però es relacionen amb l'època històrica i context per poder treballar conjuntament imatge i audició a l'aula.

La importància de la imatge va guanyant pes en aquests últims cursos acadèmics en la didàctica que ens mostren des de les editorials els llibres de text de música. Les

il·lustracions no queden en una simple imatge decorativa que fa al·lusió al músic o a l'obra musical per recrear-se en ella a nivell visual, com a simple decorat del tema a tractar; les imatges es relacionen amb la música a través d'activitats que ha de dur a terme l'alumnat.<sup>1</sup>

Hem anat impulsant el nostre estudi gràcies a la possibilitat d'assistir a congressos i jornades artístiques i pedagògiques, on hem exposat i compartit amb altres docents a través de comunicacions el nostre estudi i treball a l'aula sobre la música en la pintura, així com també hem gaudit de diverses conferències amb temes artístics que han enriquit la nostra tasca i afermat el paper de la creativitat en la nostra docència.

No ha estat la nostra idea preparar unes diapositives informatitzades i explicar-les, projectant-les en un canó, com si fossin un altre llibre de text. Es tracta de preguntar als alumnes sobre les obres (tant pictòriques com musicals) que es van exposant, que siguin els mateixos alumnes els qui participin en el disseny final dels continguts a través de la interactivitat, cercant informació i recursos per ser exposats durant la classe.

L'ús de les TIC ha estat una de les qüestions més valorades a l'enquesta, podríem dir en general, gairebé la més valorada a les aules.

Hem explicat que aquesta mostra sempre l'hem de contemplar com un recurs educatiu en el seu procés d'aprenentatge. L'alumnat valora molt satisfactòriament com a través de les TIC pot convertir els continguts que es proposen i desenvolupen a l'aula en quelcom útil, en coneixement.

Hem trobat una resposta favorable a utilitzar aquesta metodologia dins i fora de l'aula. La major part de l'alumnat s'ha mostrat partidari de seguir les connexions a Internet proposades per tal de continuar la seva pròpia recerca cercant nous continguts o buscant resposta a dubtes plantejats a través de la nova informació cercada; en definitiva, personalitzant el seu propi treball a través del camí de la recerca.

---

<sup>1</sup> En tenim exemples en el llibre de text que correspon a segon curs d' ESO de l'editorial Teide, a la pàgina 21 en l'activitat: *Música i pintura artística: evolució de gustos i models*, on es demana a l'alumnat a través d'uns quadres pictòrics sobre diferents imatges de la dona al llarg de diferents períodes artístics (edat mitjana, Renaixement, barroc, classicisme, Romanticisme i segle XX) que relacionin les imatges amb la música que podria sonar en aquesta època. També es podria haver concretat l'activitat oferint a l'alumnat unes audicions que haurien de relacionar amb els diferents quadres exposats de cada època que fan al·lusió a la dona. A la pàgina 113 del mateix llibre tenim dues activitats musicals que van lligades a la pintura: transformació d'un tema popular al llarg del temps on s'ha d'assenyalar a través dels quadres pictòrics l'ordre en el qual apareix el fragment segons cada estil artístic reflectit en el quadre, i una altra activitat: *Tres obres, tres estils*, on es demana a l'alumne que relacioni les tres obres amb les tres audicions musicals que escoltarà, argumentant la seva resposta.

Un punt que ens agradaria exposar en aquestes consideracions finals, és el fet que en la docència de la Història de l'Art a l'aula es pensés també en il·lustrar les obres d'art amb composicions musicals relacionades amb les mateixes obres d'art comentades durant les classes. Per a molts docents pot semblar *a priori* una proposta fora de lloc, però hem constatat a les aules que l'enfocament transversal que proposem des de l'educació artística ha estat més ben entès inicialment per l'alumnat que cursava la Història de la Música que a les aules on els alumnes cursaven la Història de l'Art. Diem inicialment, perquè la valoració de l'experiència ha estat en els dos casos, indistintament, igualitària i s'han obtingut puntuacions similars.

També podem dir que en moltes escoles que es fan activitats pedagògiques seguint la Filosofia 3/18 es contempla la interdisciplinarietat entre la pintura i la música.

Una altra qüestió a valorar ha estat comentada a l'inici de l'informe: la manca de motivació a l'aula per gaudir de la música contemporània de tradició clàssica que havíem constatat a través dels diferents cursos acadèmics.

Hem comprovat com amb l'aplicació d'aquesta metodologia ha esdevingut tan satisfactori escoltar música del segle XIX com música del segle XX, fins i tot l'alumnat ha mostrat també el seu interès per conèixer la música del segle XX. Els alumnes han agraït el fet de crear un eix cronològic en les nostres exposicions, tant des de la història de la música com des de la visió de la història de l'art, relacionant ambdues matèries.

Un estudi que ens ha ajudat a copsar la música de les avantguardes musicals del segle XX, conjuntament amb l'art d'aquesta època, a unificar en un sol fet pedagògic la percepció de sons i colors, ha estat l'acurat estudi de Karin von Maur *The sound of Painting: Music in Modern Art* (1999), el qual ha sigut una pauta per a la nostra recerca, tant pel contingut com per comprovar que per estudiosos com ella mateixa la relació pintura - música té molta importància. A través del treball d'aquesta autora hem pogut veure també la seva aportació al Symposium "*El mundo suena*", el modelo musical de la pintura abstracta, amb la seva ponència "*Estructures musicals en les arts figuratives del segle XX*", Symposium que va tenir lloc al Museu Thyssen Bornemisza, i també poder llegir la investigació d'altres estudiosos respecte a les analogies entre música i pintura al segle XX, entre les quals destaquem l'estudi de l'historiador de l'art i museòleg Werner Hofmann, "*La dissonància integrada: Kandinski i Schönberg*".

Experiències com la de realitzar un concert en un museu amb composicions inspirades en els quadres del museu s'han dut a terme amb posterioritat a la nostra activitat en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona. Per posar exemples, en el Museu

d'Art Contemporani de Londres, la Tate Modern, i en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).<sup>2</sup>

Volem cloure aquest apartat destacant que han estat molt valuoses les aportacions directes i respostes que hem rebut per part d'alumnat i professorat durant el treball de camp dut a terme; alguns dels escrits els reflectim en l'annex 3 de la tesi. Ens ajuden, sens dubte, a seguir millorant el nostre enfocament pedagògic i la nostra didàctica a les aules.

## 2. APLICACIONS DE LA INVESTIGACIÓ EN EL SISTEMA EDUCATIU

Al llarg de la investigació hem pogut constatar com psicòlegs i pedagogs destaquen la importància de transmetre els coneixements, no solament sobre la base de les paraules, sinó també amb l'ajut de les representacions visuals. Sense sensacions, percepcions ni representacions és difícil parlar del desenvolupament del pensament. Enriquir la docència amb nous mitjans vol dir millorar les possibilitats de comunicació entre el professorat i l'alumnat, apropar l'alumnat a una manera de copsar millor la realitat que els envolta.

Seguim pensant que els alumnes necessiten a les aules més temps per a la investigació (si és possible, en equip), per a la reflexió i foment de la creativitat, per al diàleg i el comentari enriquidor envers la matèria a estudiar. L'ús de les TIC ens ajuda en aquest cas a afavorir la descoberta de molts continguts relacionats amb la història de la música; a l'igual que, per posar un exemple, també ens ajuda a la descoberta d'una anàlisi musical oferir als alumnes la partitura perquè la interpretin amb l'instrument o instruments musicals que saben tocar.

L'ús de les TIC a través de la recerca ha contribuït a despertar l'interès pels continguts exposats a les aules amb una predisposició activa i positiva, tant per part del professorat com de l'alumnat, fomentant també moltes de les competències bàsiques i també assolint alguns dels objectius proposats al batxillerat des de l'àrea de música, com ara:

- Buscar i utilitzar bibliografia i materials de suport als diferents estils artístics tractats.

---

<sup>2</sup> Dissabte 14 de maig de 2015 per primera vegada alumnes de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) realitzaven un concert amb el grup de percussió al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) amb l'interès de sonoritzar part de les obres de l'exposició del MACBA 'Musical Art & language', obrint una nova línia de col·laboració entre l'ESMUC i el MACBA.



- Utilitzar l'audició i la partitura com a element didàctic i com a contingut.
- Promoure la comprensió de les formes estètiques contemporànies, tonals i atonals.
- Conèixer, valorar i seleccionar obres musicals de referència de diversos estils i èpoques.
- Conèixer millor l'evolució de la música clàssica contemporània fruit de les avantguardes artístiques.
- Conèixer i valorar la música contemporània dels compositors catalans del segle XX fins als inicis del segle XXI.
- Aplicar el pensament crític, lògic i creatiu.
- Treballar de forma autònoma amb iniciativa.
- Treballar en equip i de forma participativa.
- Tenir capacitat d'anàlisi i síntesi.
- Tenir capacitat d'organització i planificació.
- Tenir un raonament crític.
- Utilitzar com a usuari/ària les eines bàsiques en les TIC.
- Expressar-se correctament (tant de forma oral com escrita) en la llengua pròpia.

Podríem dir que a través d'aquesta recerca s'inicia una nova metodologia a l'aula basada en les TIC mitjançant la qual s'obren diverses línies de treball com la que hem iniciat a través de les entrevistes, exposades en Capítol V.

Ens plantegem seguir la investigació obrint-la a totes les èpoques musicals, i ampliar-la des de l'Àrea de Música a tots els nivells educatius.

Línies de treball a seguir:

Continuar recreant les aportacions i col·laboracions amb el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, a més de continuar impulsant directament l'activitat exposada en aquesta recerca educativa.

Aprofundir amb les activitats pedagògiques del MAMT consolidades, com ara l'activitat dedicada a l'artista Joan Miró a través del seu tapís, posant en relació els artistes Joan Miró i Robert Gerhard, plantejant activitats amb els alumnes (abans de la visita al MAMT) relacionades amb l'obra d'ambdós artistes, molt vinculats a les comarques de Tarragona.

Tenim el privilegi de poder visitar l'Institut d'Estudis Vallencs (Valls, Alt Camp) on està dipositada una part del llegat de Robert Gerhard i a la vegada el de poder gaudir del famós *Tapís de Tarragona* (1970), obra i regal de Joan Miró a la ciutat, exposat de manera permanent en una de les sales del Museu d'Art Modern de Tarragona. Al voltant d'aquesta obra, per a la qual Miró va comptar amb l'ajut de l'artista Josep Royo, es desenvolupen des del mateix museu activitats pedagògiques a les quals nosaltres volem seguir contribuint amb la recerca pròpia i la dels nostres alumnes d'educació secundària, oferint des de l'àrea de música la nostra aportació "transversal".

Seguir participant en la visita a exposicions no permanents, com ara l'exposició "*Paisatge Condicionat*", del pintor Jordi Forniés, exposició sobre la natura acompanyada de música, que vam visitar el curs 2014 -2015, i a partir de la qual l'alumnat va crear també les seves pròpies composicions musicals.

Continuar participant en l'activitat pedagògica que el MAMT ens ofereix envers els artistes Julio Antonio i Wagner; ens ajuda cada curs acadèmic a enriquir el treball a les aules amb l'alumnat quan estudiem al compositor de Leipzig, creador de l'obra d'art total. Per al proper curs acadèmic 2016-2017, segons converses mantingudes amb el servei pedagògic del museu, se'ns convida<sup>3</sup> a preparar unes activitats musicals d'acord amb les obres d'art incloses en les activitats pedagògiques que el museu està duent a terme obertes a tot l'alumnat: escoles, instituts i universitats<sup>4</sup>.

L'art contemporani és impregnat de la relació entre les arts plàstiques i la música, com hem pogut també veure en la recerca i compartint l'obra dels compositors entrevistats (annex 2). El camí ens condueix a una línia oberta, una nova recerca pensant també en d'altres compositors que amb les noves tecnologies aposten per nous camins de l'art sonor, posant la seva mirada en les arts plàstiques. En aquest sentit volem també apropar-nos a les arts plàstiques posant l'accent en l'art contemporani, obrint la cerca a nous espais plàstics i sonors.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Invitació que agraïm a la directora i responsables del servei pedagògic del museu.

<sup>4</sup> Veure el MAMT pedagògic amb les seves activitats per nivells educatius sobre obres d'art del museu: <http://www.dipta.cat/mamt/>.

<sup>5</sup> En aquest sentit, l'escultor tarragoní Josep Cerdà, catedràtic d'escultura de la Universitat de Barcelona, ens ofereix una acurada i interessant recerca sobre l'art sonor, treballant amb el so com a matèria d'expressió artística i recerca, difonent i compartint la seva tasca amb la creació d'un laboratori d'art sonor, entre d'altres. L'artista, fou guanyador del primer premi Julio Antonio d'escultura, concedit per la Diputació de Tarragona, en la biennial de 1989, i té obra permanent en el Museu d'Art Modern de Tarragona.

Seguir la recerca contemplant d'altres possibilitats de treball amb les TIC, sens dubte una de les aportacions d'aquesta recerca didàctica que ha tingut una bona acollida a les aules, per enriquir i dinamitzar les classes de música.

Ens alegra que l'alumnat estudiï motivat, que l'esforç que faci per treballar de manera interdisciplinària des de l'àrea de música, sigui la història, la interpretació musical o la comprensió musical, quedi recompensat a través del seu enriquiment i creixement personal, i, per extensió, col·lectiu.

Com deia E. Delacroix, el primer mèrit d'un quadre és ser una festa per a la vista; nosaltres afegim que el primer mèrit d'una música és no passar desapercebuda, ser un regal per a l'esperit. Una música evoca sensacions i records que seran més plens amb la contemplació i vivència del color. L'espontaneïtat creativa de l'infant, del nen o del jove, pot abocar a una experiència única quan so i color són viscuts com a expressions d'un mateix art.



## IX. BIBLIOGRAFIA I FONTS DOCUMENTALS

### 1. Decrets i Currículum

DEPARTAMENT D'ENSENYAMENT. (2010). Currículum i Orientacions Educació Infantil. Primer Cicle. Generalitat de Catalunya.

DEPARTAMENT D'ENSENYAMENT. (2010). Currículum Educació Primària. Generalitat de Catalunya.

DEPARTAMENT D'ENSENYAMENT.(2010). Currículum Educació Secundària Obligatòria. Generalitat de Catalunya.

DIARI OFICIAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (DOGC) núm.5686 Decret 101/2010, de 3 d'agost, d'ordenació dels ensenyaments del primer cicle de l'educació infantil.

DIARI OFICIAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (DOGC) núm. 5216. Decret 181/2008, de 9 de setembre, pel qual s'estableix l'ordenació dels ensenyaments del segon cicle de l'educació infantil.

DIARI OFICIAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (DOGC) núm. 4915.  
Decret143/2007, de 26 de juny, pel qual s'estableix l'ordenació dels ensenyaments d'educació secundària obligatòria, 29/06/2007.

### 2. Pedagogia i didàctica

#### 2.1. En relació amb la música

CAPDEVILA SOLÀ, R. "Fem audició, quina emoció !", a mòdul Música, Expressió Plàstica i Corporal. Llenguatge musical. Dossier educació infantil a Blanquerna, Univ. Ramon Llull (Curs 2009-2010).

GARCÍA CALERO, P. i ESTEBARANZ GARCÍA, A. (2005).

*Innovación y creatividad en la enseñanza musical.* Barcelona: Octaedro.

GIRÁLDEZ, A.(2005). *Internet y educación musical.* Barcelona: Graó.

GLOVER, J. (2004). *Niños compositores (4 a 14 años).* Barcelona Graó, Biblioteca de Eufonía.(2000).

MARTÍNEZ , Ruth M; PARDO, Víctor P. i d'altres (2004). "*¿Y por qué no música contemporánea en la escuela?*". A: Eufonía. (Didàctica de la música.), Barcelona:Graó núm 30.pp.103-110.

MUÑOZ; J.R. (2002). "La vuelta al mundo musical" *en La música entre ríos.* Eufonía 26. Barcelona: Graó.

RIERA, T. (1986). *Pedagogia de la història de la música.* Barcelona: Clivis.

RODRÍGUEZ, I, LUCA DE TENA, C. (2004). *Programa de motivación en la Enseñanza Secundaria Obligatoria.¿cómo puedo mejorar la motivación de mis alumnos?* Málaga: Aljibe.

SUÁREZ PADILLA, J. (2004). "Recursos para escuchar música en el aula". Eufonía. (Didáctica de la música.). Barcelona: Graó, núm. 32. pp.42-50.

SWANWICK, K.(1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.

## 2.2. En relació amb les arts plàstiques

BAD TEJERINA, M<sup>a</sup> J. et altr. (2004). *Las artes plásticas como fundamento de la educación artística*. Secretaria General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia.

AGUIRRE, Imanol (2000). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Dolores, et altr. (2003). *Didáctica de la educación artística para primaria*. Madrid: Pearson Educación, S.A

ARANDA REDRUELLO, Rosalía, et altr. (2005). *El lenguaje de las artes plásticas: sensibilidad, creatividad y cultura*. Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación y Ciencia.

ARNHEIM, R. (1999). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.

ATANCE IBAR, Javier, et altr. *La educación artística, clave para el desarrollo de la creatividad*, Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

BRUNER, J. (2002) *Actos de significado*. Madrid: Alianza.

EISNER, E. (2000). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.

FREDMAN, K.(2002). "Cultura visual e identidad". A Cuadernos de Pedagogía, 312 (abril), pp. 59-61.

FREDMAN, K.(2006) *Enseñar La cultura visual. Currículum, estética y la vida social del arte*. Barcelona: Octaedro.

HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro. 123.

HERNÁNDEZ, F. (2002). " Repensar la educación de las artes visuales". A Cuadernos de Pedagogía, núm. 312 (abril 2002), pp. 52-55.

IRRSAE, Piemont. (1994). *Educación artística. Propuestas didácticas*. Barcelona: Eumo Editorial. (Trad. de Pere Roca).

LARA L. "Taller para escolares del Museo Reina Sofía: Enseñar el arte contemporáneo". A Cuadernos de Pedagogía núm.2. (octubre1999), pp. 37-42.

MARÍN VIADEL, R. (2002). "Todos los significados de todas las imágenes: de la plástica a la cultura visual y más allá". A Cuadernos de Pedagogía, núm.312 (abril 2002) pp. 49-51.

MARTÍN RODRIGO, I. "Taller de arte contemporáneo". (2001) A Cuadernos de Pedagogía, núm. 302 , pp. 20-22.

MIRZOEFF, N.(2002). *Cultura visual*. Barcelona: Paidós.

### 2.3. Sobre educació en general

- AUSUBEL, D.P; NOVAK, J. I HANESIAN, H. (1983). *Psicologia educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas.
- FREIXA, Carles (2003). "La adolescencia hoy. Generación @". A Cuadernos de Pedagogía, 320 (gener), pp. 52-55.
- GARDNER,H.(1995). *Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica*. Buenos Aires:
- GROS SALVAT, B i ROMANYÀ BLAY, T. (2005). *Ser professor*. Barcelona: Octaedro/ ICE - Universitat de Barcelona.
- HARROCKS, J. (1984). *Psicologia de la adolescencia*. México: Trillas.
- JUBANY VILA, J. (2012). *Aprenentatge Connecta't per aprendre. social i personalitzat*. Capellades: Romanyà-Valls. Barcelona: Associació de mestres Rosa Sensat.
- LATORRE, A i FORTES, M.C.(1997). "Aproximación al concepto de creatividad desde una perspectiva psicológica". A Eufonía. Barcelona, núm. 8. pp. 7-21.
- LATORRE, A. (2004). *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.
- LATORRE, A ; DEL RINCÓN,D; ARNAL, J. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Ediciones Experiencia.
- MAYKUT, P.i MOREHOUSE, R.(1999). *Investigación cualitativa. Una guía práctica y filosófica*. Barcelona: Hurtado.
- MENCHÉN, F. (2002). *Descubrir la creatividad. Desaprender para volver a aprender*. Madrid: Pirámide.
- MONEREO, C, et altr. (2001). *Ser estratégico y autónomo aprendiendo*. A Graó, núm 155. Barcelona: Graó.
- PRIETO, MD, LÓPEZ, O, FERRÁNDIZ, C.(2003). *La creatividad en el contexto escolar. Estrategias para favorecerla*. Madrid: Pirámide.
- TORRE, S. DE LA (2003). *Dialogando con la creatividad*. Barcelona: Octaedro.
- TORRE, S. DE LA , VIOLANT, V. i d'altres. (2006). *Comprender y evaluar la creatividad. Cómo investigar y evaluar la creatividad*. (Vol I i II). Málaga: Aljibe.
- TRIGO, E, et altr. (1999). *Creatividad y motricidad*. Zaragoza: Inde.

### 2. 4. Llibres de text de Música. Educació infantil, primària, i secundària. (selecció).

- ALAMANY, R. i SABATER, R. (2012). *Música II. ESO*. Barcelona: Teide.
- ALTIDE, O, BLANCH, A., CARBÓ, H., TOUCEDA, E. (2008). *Música I. ESO*. Barcelona: Casterllnou.
- COLOMÉ, GIRÓ, J., MAESTRO, M.A (2015). *Música I ESO*. Barcelona: Casals.
- COLOMÉ, J, MAESTRO, M.A. (2012). *Tempo. Música 4*. Barcelona: Casals.
- CAÑIZARES, B., COLOMÉ, J.MAESTRO, M.A (2015). *Música II ESO*. Barcelona: Casals.
- DURAN, C; RODA, J.A.; SANAHUJA, M.R. (2003). *Història de la música (Batxillerat)*. Barcelona: Claret.
- FA ECHEVERRIA, M. (1988). *Audita. Música per a BUP*. Barcelona: Andros.

GODALL, MALAGARRIGA i d'altres. (2009). *Música 6. Projecte Tornassol*. Educació primària. Barcelona: Teide.

GRAU, F., BLANCH, A. (1991). *Música BUP 1*. Barcelona: Santillana.

RODRÍGUEZ, A. (2011). *Música II ESO*. Madrid: Editec.

SABATER, R., GONZÁLEZ, J. *Música I ESO*. (2015). Barcelona: Teide.

SERRANO, A. (2012). *Musiquem I ESO*. Barcelona: Teide.

SERRANO, A., CASTAÑO, T. (2008). *Musiquem II ESO*. Barcelona: Teide.

## **2.5. Jornades, congressos, simposis i exposicions sobre música i arts plàstiques**

ARNALDO, J. et al. (2003). *Analogías musicales; Kandinski y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Colección Thyssen - Bornemisza y Fundación Caja Madrid.

DOMINGO BELANDO, M.C. (2004). "La interdisciplinarietat quotidiana en l'educació musical". V Jornades de Música. Músiques i interdisciplinarietat. ICE. Universitat de Barcelona. pp.115 - 123.

DOMINGO BELANDO, M.C. (2008). "La música a través de la pintura. Pinzellades musicals a l'aula". A VII Jornades de Música. Projectes de treball i música. ICE UB i Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya. pp. 151-158.

DOMINGO BELANDO, M.C. (2008). "La música a través de les arts visuals i plàstiques: l'aposta per un nou recurs pedagògic a les aules", a II Congrés "Educació Avui, la pràctica innovadora". ICE Universitat Rovira i Virgili.

FONTBONA, F. "Richard Wagner et l'art catalan", a catàleg de l'exposició Richard Wagner. Visions d'Artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer. Comissariat: Paul Lang. Somogy éditions d'art, París, 2005, p.48-55.

JIMÉNEZ, L. "Imatges de L'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner", en catàleg de l'exposició Imatges de L'anell del Nibelung. El Bayreuth de Richard Wagner. Comissariat: Lourdes Jiménez. València, abril-maig, 2007, p. 5-8.

JIMÉNEZ, L. "Richard Wagner. Imágenes musicales y literarias", en catàleg de l'exposició Richard Wagner. Imágenes musicales y literarias. Comissariat: Lourdes Jiménez. Màlaga, Àmbito cultural de El Corte Inglés, 2008, p. 5-12.

JIMÉNEZ, L. "El wagnerianisme artístic europeu", en catàleg de l'exposició Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l'Associació Wagneriana. Comissariat: Lourdes Jiménez. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2013, p. 29-57.

JIMÉNEZ, L. "La recepció plàstica de Wagner a Espanya (1876-1914)", a catàleg de l'exposició Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l'Associació Wagneriana. Comissariat: Lourdes Jiménez. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2013, p. 59-63.

JIMÉNEZ, L. "Wagner i els modernistes catalans", a catàleg de l'exposició Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l'Associació Wagneriana. Comissariat: Lourdes Jiménez. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2013, p. 65-107.



- JUNOD; P. "Du wagnerisme au musicalisme", a catàleg de l'exposició Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer". Comissariat: Paul Lang. Somogy éditions d'art, París, 2005, p.77-83.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *I Jornades de pedagogia de l'art i museus. Art i pedagogia al museu.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2000.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *II Jornades de pedagogia de l'art i museus. Mirades múltiples, Què veure? Què mirar?* MAMT, Diputació de Tarragona, 2005.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *III Jornades de pedagogia de l'art i museus. Didàctica del patrimoni artístic.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2006.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *IV Jornades de pedagogia de l'art i museus: El museu i l'educació per a la diversitat cultural des de les arts.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2007.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *V Jornades de pedagogia de l'art i museus.: Art i paisatge.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2008.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *VI Jornades de pedagogia de l'art i museus: Diàlegs entre arts visuals Les TIC i la didàctica de l'art als espais museístics i entorn.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2009.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *VIII Jornada de Pedagogia de l'art i museus: Educació, museus i cultura per a la pau. Construint ponts des de l'art.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2011.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *IX Jornada de Pedagogia de l'art i museus: Confluències en art i educació.* MAMT, Diputació de Tarragona, 2012.
- MACAYA, ALBERT; RICOMÀ, ROSA I SUÁREZ, MARISA. *X Jornada de Pedagogia de l'Art i Museus.: Arts, educació i interdisciplinarietat.* Els projectes, punt de trobada entre museus i escola. MAMT, Diputació de Tarragona, 2013.
- MICHOT, P. "Wagnérisme et musique", a catàleg de l'exposició Richard Wagner. Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer. Comissariat: Paul Lang. Somogy éditions d'art, París, 2005, p.260- 269.
- SCHWARZ, D. "El cubisme en la col·lecció de Jean Planque", a catàleg de l'exposició Entre Picasso i Dubuffet. La col·lecció Jean Planque. Comissariat: Florian Rodari. Fundació "La Caixa", Barcelona, 2007, p. 84-131.
- ZAUNSCHIRM, T. " L' Arnold Schönberg pintor", a catàleg de l'exposició Arnold Schönberg. Pintures i dibuixos. Comissariat Nimfa Bisbe. Fundació "La Caixa", Barcelona, 1992, p. 18-59.

### 3. Música

- ADORNO, T.W. (2000). *Sobre la música.* Barcelona: Paidós Ibérica.ICE/U.A.B.
- ALIER AIXALÀ, Roger, i d'altres (1991). *Música clàssica. Gran discoteca familiar.* Barcelona: Planeta.
- APARICIO, Octavio. (1975). *La música en la pintura.* Madrid: Offo.
- AUSONI, A. (2006). *La música. Los diccionarios del Arte.* Barcelona: Electa.

- BOSSEUR, J.Y. (1998). *Musique et arts plastiques*. Interactions au XXe Siècle. Paris: Minerve.
- COPLAND, A. (1995). *Cómo escuchar música*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DAHLHAUS, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- DESCLOT, M. "La mitología a la música instrumental". A Catalunya música: Revista musical catalana, nº 287, 2008, pp. 30-33.
- DOMINGO BELANDO, M.C. (1999). "Les audicions comentades de Robert Gerhard al club Discòfils". Recull Josep Maria Jujol i Gibert (1879-1949). A Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó. Tarragona. pp 193-219.
- DOMINGO BELANDO, M.C. (2002). "La necessitat de comentaris d'audicions: el model de R.Gerhard i J.Homs". A Revista del Centre de Lectura de Reus. pp. 46-47.
- GARCÍA LABORDA, J.M. (2005). *En torno a la segunda escuela de Viena*. Madrid: Alpuerto.
- GROUT, D.J.i PALISCA, C.V. (1995). *Historia de la música occidental*, 2 vols. Madrid. Alianza.
- MAUR, K.v.; (1999). *The sound of painting; music in modern art*. London: Priestly Verlap.
- MESTRES QUADRENY, J:M. (2007). *Tot recordant amics*. Tarragona: Arola Editors.
- NICE, MUSÉE. (1991). *La musique et la peinture: 1600-1900: trois siècles d'iconographie musicale: oeuvres des collections publiques françaises*. Nice: Musée des Beaux - Arts.
- PLANTIGA, L. (1992). *La música romàntica*. Madrid: Akal.
- ROBBINS LANDON, H.C. (1991). *Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música*. Barcelona: Labor.
- ROMANÍ, O.(2004). *Trobades amb Joaquim Homs*. Berga: Amalgama edicions.
- ROSELLÓ, J. (1996). *Invitació a la música*. Barcelona: Columna Edicions.
- ROSEN, C. (1971). *El estilo clásico*. Haydn, Mozart, Beethoven. Madrid: Alianza.
- ROBERTSON, A i STEVENS, D. *Historia general de la música: del clasicismo al siglo XX*. III T. Itsmo: Madrid.
- SATIE,E. (2006). *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona: Quadens Crema.
- SOLER, J. (1982). *La música, II. De la revolución francesa a la edad de la economía*. Madrid. Montesinos.
- SULLIVAN, J.W.N. (1946) *Beethoven*. Edició Sud- americana.
- TAMARIT, R. (2010). *Maria Magdalena "Ecce Mulier". Música, plor i èxtasi en l'adveniment del barroc*. Tarragona: Arola Editors.
- TRÍAS, E. (2007). *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TUR MAYANS, P. (1992). *Reflexiones sobre educación musical. Historia del pensamiento filosófico musical*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- VAN DEN EYNDE, J. (2000). *Ludwig Van Beethoven*. Madrid: Ediciones Rueda.
- VELLA, A: (2013). *Satie. La subversión de la fantasía*. València: Atalaya.

WHITTALL, A. (2001). *Música romántica*. Barcelona: Destino.

#### 4. Art

ALVAREZ LOPERA , J.M. (1994). *Historia del arte. De la ilustración al simbolismo*. Barcelona: Planeta.

ARGULLOL, R. (1987). *La atracción del abismo*. Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona: Plaza & Janés.

ARNHEIM, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

BENITO, A , FERNÁNDEZ, T i PASCUAL, M. (1997). *Arte y música en el museo del Prado*. Madrid: Fundación Argentaria: Visor.

BERGER; J. (2002) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERNÁRDEZ, C. (1994). *Primeras vanguardias*. Barcelona: Editorial Planeta.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1977). *Introducción al método iconográfico*. Santiago de Compostela: Tórculo.

CREPALDI, G. (2007). *Gran atlas del impresionismo*. Barcelona: Electa.

CUMMING, R. (1997). *Guía visual de pintura y arquitectura*. Madrid: Ediciones El País, S.A/ Santillana, S.A.

ENGELMAN, I.J. (2007) *Impressionism. 50 paintings you should know*. Prestel: Munich.

ESTEBAN LLORENTE; J.F.(1994). *Tratado de iconografía*. Madrid: Itsmo.

FRIDE, P i MERCADÉ, I. (2004). *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse.

GOMBRICH, E.H. (2006). *La historia del arte*. Londres: Random House Mondadori.

GULLÓN, R. (19729). *De Goya a l'art abstracte*, Seminaris i Edicions.

HERBERT, R.L.(1989). *El impresionismo. Arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza.

HIERRO, J. *Cuaderno de Nueva York*. (poesia). Hiperión: Madrid.

HODGE, S. (2012). *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Barcelona: Editorial Planeta.

HONOUR, Hug (1982). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Ediciones.

HONOUR, Hug (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.

MANGUEL, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza.

MARÍ, A. (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.

PANKHURST,A, HAWKSLEY, L. (2012). *Cuando la pintura es un arte. 80 obras maestras y los secretos de su éxito*. Barcelona: Lunweg.

PANOFSKY, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.

SALCEDO MILIANI, A. (1997): *Julio Antonio 1889-1919, escultor*. Barcelona: Diputació de Tarragona.

SCHÖNBERG, A. i KANDINSKI. W. (1986). *Cartas-cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza.

SÉRULLAZ, M. (1981). *Enciclopedia del impresionismo*. Barcelona: Polígrafa.

THOMPSON, J. (2007). *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar de los maestros modernos, de Courbet a Warhol*. Barcelona: Electa.

- THOMSON, B. (2000). *El impresionismo. Orígenes, práctica y acogida*. Barcelona: Destino.
- VALDIVIESO, E, FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2011). *Pintura romàntica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa.
- VILCHES, L. (1983). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- WALKER, J i CHAPLIN, S. (2001). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

## 5. Webgrafia bàsica consultada

1. [En línia] [Consultat diverses vegades 2006-2013.]  
[http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau\\_examens.htm](http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau_examens.htm)  
[http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau\\_logse\\_hmus.htm](http://www10.gencat.net/dursi/ca/un/pau_logse_hmus.htm)  
[http://www10.gencat.net/dursi/pdf/un/pau\\_hart1.pdfm](http://www10.gencat.net/dursi/pdf/un/pau_hart1.pdfm)
2. [En línia] [Consultat diverses vegades 2006 ]  
[http://www.gencat.net/educacio/debatcurricular/docs/debat\\_curricular.pdf](http://www.gencat.net/educacio/debatcurricular/docs/debat_curricular.pdf)
3. [En línia] [Consultat diverses vegades 2006-2013]  
[http://www.auditori.org/seccions/auditori/oferta\\_musical/auditori\\_educa/programacio\\_escoles\\_auditori.aspx](http://www.auditori.org/seccions/auditori/oferta_musical/auditori_educa/programacio_escoles_auditori.aspx)
4. [En línia] [Consultat 20 setembre 2006]  
<http://www.xtec.es/sgfp/llicencies/200203/resums/arosa.html>
5. [En línia] [Consultat diverses vegades 2006 ]..  
<http://www.xtec.cat/agenda/conferencia.pdf>
6. [En línia] [Consultat 2 de maig 2007]  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo>
7. [En línia] [Consultat 11 de maig 2007]  
<http://www.tinet.cat/portal/sheet-show.do?id=8308>
8. [En línia] [Consultat : 1 juliol 2007 ]  
[http://iesdolmendesoto.org/zonatic/webquest\\_cantigas/index.html=792468](http://iesdolmendesoto.org/zonatic/webquest_cantigas/index.html=792468)
9. [En línia] [Consultat diverses vegades 2007-2013 ].  
[www.altanet.org/MAMT](http://www.altanet.org/MAMT)
10. [En línia] [Consultat 12 de juny 2007 ]  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=792468>
11. [En línia] [Consultat diverses vegades 2007].  
[http://www.tesisexarxa.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0406105-173506/](http://www.tesisexarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0406105-173506/)
12. [En línia] [Consultat diverses vegades 2011]  
<http://www.mec.es/>
13. [En línia] [Consultat diverses vegades 2009-2011]

- [http://www.xtec.cat/estudis/eso/nou\\_curriculum\\_eso.htm](http://www.xtec.cat/estudis/eso/nou_curriculum_eso.htm)
14. [En línia] [Consultat diverses vegades 2009-2011]  
[http://www.gencat.net/educacio/depart/pdf/ordenacio\\_secundaria.pdf](http://www.gencat.net/educacio/depart/pdf/ordenacio_secundaria.pdf)
  15. [En línia] [Consultat diverses vegades 2009-2011]  
<https://www.gencat.net/diari/4915/07176092.htm>
  16. [En línia] [Consultat 8 de març 2013]  
<http://www.teoria.com>
  17. [En línia] [Consultat 2 de juny 2009]  
[http://www.catmusica.cat/index\\_cm.htm](http://www.catmusica.cat/index_cm.htm) ]
  18. [En línia] [Consultat diverses vegades ] [4 de setembre 2007- 5 juny2013]  
<http://pintura.aut.org>
  19. [En línia] [Consultat 20 de juny i 2, 3, 4, juliol 2013]  
<http://www.esmadrid.com/es/#>
  20. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013.]  
<http://www.youtube.com/watch?v=q4qpiZlvxsY>
  21. [En línia] [Consultat 10. 11 de juny 2013]  
<http://www.museodelprado.es/investigacion/biblioteca/proyectos-de-investigacion/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/>
  22. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013].  
<http://comosuenauncuadro.blogspot.com.es/>
  23. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013.]  
<http://www.filomusica.com/filo78/debussy.html>
  24. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013]  
<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/relacion-entre-literatura-pintura-y-musica-impresionista>.
  25. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013].  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_MoVEQbHAu4](http://www.youtube.com/watch?v=_MoVEQbHAu4)
  26. [En línia] [Consultat 8, 9 i 10 juliol 2013.]  
<http://www.youtube.com/watch?v=BVZeZYQq9lc>
  27. [En línia] [Consultat 13, 14, 15 agost 2012]  
<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/psalter/psalterindex.html>  
(Capítol I. Els instruments musicals.)
  28. [En línia] [Consultat 3 agost 2013]  
<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/soundarthistory.html>
  29. [En línia] [Consultat 1 agost 2012]  
[http://www.thecipher.com/viola\\_da\\_gamba\\_cipher-6.html](http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-6.html)
  30. [En línia] [Consultat 1 agost 2012]

- <http://www.slideshare.net/ICHGROLLENICHT/impresionismo-musical>
31. [En línia] [Consultat 3 agost 2012]  
<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/psalter/psalterindex.html>
  32. [En línia] [Consultat 9 agost 2013]  
<http://www.youtube.com/watch?v=SSYqjMYnDJ0>
  33. [En línia] [Consultat 12 agost 2013]  
<http://profesdemusica.es/BRUEGHEL.pdf>
  34. [En línia] [Consultat 22 agost 2013]  
<http://www.greatbassviol.com/iconography.html>
  35. [En línia] [Consultat 26 agost 2013]  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_MoVEQbHAu4](http://www.youtube.com/watch?v=_MoVEQbHAu4)
  36. [En línia] [Consultat 23 juliol 2014]  
<http://www.auditoriomigueldelibes.com/assets/2014/05/guia-didactica-primary-colors-montada1.pdf>
  37. [En línia] [Consultat 25 juliol 2014]  
<http://elpincelconlienzo.wordpress.com/2013/07/14/la-musica-en-la-pintura/>
  38. [En línia] [Consultat 26 agost 2014]  
<http://www.elcompositorhabla.com/?url=81>
  39. [En línia] [Consultat 10 setembre 2014]  
<https://sites.google.com/a/blanquerna.url.edu/calaix-demusic/escoltar/elsinstrumentsdelacobla>
  40. [En línia] [Consultat 10 setembre 2014]  
<http://grups.blanquerna.url.edu/m11/infantil/dossier-infantil.pdf>
  41. [En línia] [Consultat 12 setembre 2014]  
<http://www.march.es/Musica/Jovenes/guiaromanticoyabstractos/analogias.asp>
  42. [En línia] [Consultat 12 setembre 2014]  
<https://sites.google.com/site/queremosmusicarte/>
  43. [En línia] [Consultat 23 juliol 2015]  
Cadavre & Grafit , Josep Maria Roselló  
<http://www.tinet.cat/portal/sheet-showold.do?id=429>
  44. [En línia] [Consultat 1 agost 2015]  
<https://isabellarivers.wordpress.com/2013/02/09/kracauer-offenbach-manet-encuentro-en-el-jardin-de-las-tullerias/>
  45. [En línia] [Consultat 2 setembre 2015]  
[http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver\\_voz1.php&wid](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid)
  46. [En línia] [Consultat 10 setembre 2015]  
<http://artsonor.blogspot.com.es/>

## 6. Arxius i biblioteques

- Biblioteca Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona.
- Biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya ( MNAC).
- Biblioteca Pública de Tarragona.
- Biblioteca de la Facultat de Geografia i Història i Filosofia (UB).
- Biblioteca de la Facultat de Lletres (URV).
- Biblioteca de la Facultat de Pedagogia i Ciències de l'Educació de Tarragona (URV).
- Biblioteca de l'Escola i Conservatori de la Diputació de Tarragona.
- Biblioteca de Catalunya.
- Institut d'Estudis Vallencs (IEV).
- Hemeroteca Pública de Tarragona.
- Hemeroteca Caixa Tarragona de Tarragona.





## **X. ANNEXOS**

### **1. DOCUMENTACIÓ REFERIDA A L'ACTIVITAT *L'ART EN LA RECERCA***

Publicacions en premsa referents a l'activitat realitzada en el Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT) i document en el qual la directora del museu fa constar la realització de l'activitat pedagògica.

Document audiovisual sobre "*L'Art en la Recerca*" i CD amb l'enregistrament de les cançons compostes pels alumnes (material multimèdia).

## El Museu d'Art Modern acull la tercera edició de la trobada 'L'art en la recerca'

REDACCIÓ  
tarragona

La trobada didàctica *L'art en la recerca* va reunir ahir al Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona alumnes de l'IES Gaudí de Reus i l'IES Martí Franqués de Tarragona per tal d'oferir diverses manifestacions artístiques entorn de l'exposició *La memòria de l'efímer*, del tarragoní Pep Escoda, que es pot visitar al museu fins al proper 25 de juny.

La jornada, que arribava a la seva tercera edició, es va iniciar



Hi van participar alumnes de l'IES Gaudí i l'IES Martí Franqués.

amb una visita didàctica a càrrec de la responsable del servei pedagògic del Museu, Marisa Suárez, per tal d'apropar les obres exposades a les diferents sales del museu als alumnes assistents.

Posteriorment l'alumnat va oferir un concert en què totes les peces tenien com a marc l'exposició titulada *La memòria de l'efímer*, emmarcada en la FotoTarragona Primavera 2006.

**"Entitats" ( Revista editada per l'Ajuntament de Tarragona) , juliol de 2007.**

**Música a l'entorn de l'exposició "L'art de l'efímer",  
de Pep Escoda, al Museu d'Art Modern de Tarragona**

**E**l Museu d'Art Modern de Tarragona va acollir el passat 30 de maig la tercera trobada "L'Art en la recerca", protagonitzada per alumnes de l'IES Gaudí de Reus i de l'IES Martí Franqués de Tarragona. La trobada va constar de dues parts: una visita didàctica al Museu a càrrec de Marisa Suárez, responsable del Servei Pedagògic d'aquesta institució, i d'un concert a càrrec dels alumnes relacionat amb qualsevol manifestació artística exposada en el Museu.

Enguany les peces interpretades en el concert han versat sobre música urbana, tenint com a marc referencial l'exposició de la FotoTarragona Primavera 2006 titulada "L'art de l'efímer", del fotògraf Pep Escoda.

Cal destacar l'estrena de les creacions musicals de reggae i rap de l'alumna Cristina Méndez Román, que ha cursat primer de batxillerat a l'IES Gaudí de Reus, inspirades en aquesta exposició.

Durant l'acte també es van recitar poemes del llibre *Darrere el telé*, de la poetessa tarragonina M. Carme Domingo, per la relació de l'obra amb l'exposició de Pep Escoda.

La tarragonina M. Carme Domingo, professora de música a l'IES Gaudí de Reus, és impulsora i coordinadora d'aquesta activitat pedagògica que enguany ha assolit amb èxit la tercera edició.



**" Més Tarragona" (premsa local), dimecres, 31 de maig de 2006**



Rosa Maria Ricomà Vallhonrat, Directora del Museu d'Art Modern de Tarragona,

**FAIG CONSTAR:**

Que M.Carme Domingo Belando, professora d'Ensenyament Secundari a l'IES Gaudí de Reus, ha organitzat conjuntament amb el Museu d'Art Modern de Tarragona l'activitat

**L'ART EN LA RECERCA: TREBALLEM AMB L'ART, EDUQUEM PER LA PAU**, que consta d'una visita guiada i un concert, al Museu d'Art Modern de Tarragona, amb composicions creades pels propis alumnes a partir de treballar prèviament obres exposades a les sales del nostre museu.

L'activitat, que enguany assolirà la tercera edició, s'ha consolidat i, des del seu inici ha estat una trobada compartida per dos centres educatius: l'IES Gaudí i un altre centre convidat.

El Museu d'Art Modern de Tarragona considera positiva aquesta activitat i té interès en la seva difusió, continuïtat i ampliació a d'altres centres educatius.

Tarragona, 10 d'abril de 2006

**2. ENTREVISTEM: CARLES SANTOS, AGUSTÍ MARTÍNEZ, JOAN  
GUINJOAN, ENRIC RIU, ANTONI E. SEBASTIÀ I  
AGUSTÍN CHARLES**

... Moltes d'aquestes experiències han rebut el nom de "nova música", però sintetitzant en un joc de paraules el pensament de Schönberg podem afirmar amb ell que, si l'art significa art nou, l'anomenada "nova música" serà senzillament música perquè aportarà quelcom que encara no havia estat expressat abans.

**Joan Guinjoan, *Ab Origine***

## Entrevista a **CARLES SANTOS**

Teatre Metropol. 2 de març del 2007

**"Si es pot dir que la meua música és minimalista, ha de ser en el sentit d'un minimalisme més romàntic, més expressiu, més pianístic".**



L'àrea de Cultura de l'Ajuntament de Tarragona en col·laboració amb els Amics de l'Òpera de Tarragona ha programat amb molt d'encert una obra esperada dins la temporada d'hivern, el darrer espectacle de **Carles Santos**, *El fervor de la perseverança*.

Aprofitant la posada en escena de l'obra a Tarragona he tingut el privilegi de poder conversar, hores abans de l'espectacle, amb l'artista Carles Santos, que no necessita presentació per a nosaltres.

El seu currículum i trajectòria, sobradament coneguts i reconeguts, han fet parlar molt en el panorama actual nacional i internacional; no només a nivell musical, sinó a nivell de les arts escèniques.

Només cal cercar el nom de Carles Santos a internet i trobarem tota mena de detalls al voltant de la seva obra, al voltant de la seva empremta personal, que com tot veritable artista, sempre se'ns presenta fent un pas endavant.

Ell ha tingut l'amabilitat d'atendre'm en un camerino del teatre Metropol i s'ha interessat per col·laborar en l'entrevista del nostre treball. Precisament volem saber què en pensa Santos sobre l'educació musical a les escoles i instituts. El fet d'apropar la música d'avui als nostres alumnes, la música clàssica contemporània que ha anat evolucionant fins als nostres dies i que és fruit de les avantguardes artístiques del segle XX. És adequat dir que en Carles Santos és un compositor minimalista? Aquestes i d'altres preguntes relacionades amb la trajectòria artística d'en Carles Santos hem volgut posar damunt l'escena.

### **Ha tingut vostè per la seva tasca musical alguna experiència directa amb alumnes i docents?**

- No sé, no tinc gens d'experiència docent, en docència però m'he trobat en situacions, que és molt diferent.

Ara mateix estic amb una història que és insòlita, que és una celebració que es fa dels quaranta o cinquanta anys del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya. Em van demanar una obra i els vaig fer una cantata, una cantata per a uns quatre mil infants. S'estrenarà al Palau Sant Jordi el mes de maig. Aquest cap de setmana n'han fet l'enregistrament d'un CD amb una representació d'aquests nens i nenes, potser els que estaven més preparats, i vàrem estar un cap de setmana entre vuit i deu hores el dissabte i també el diumenge treballant amb aquests nens i nenes.

Sentia parlar als educadors que estaven contents perquè els nens i nenes feien algunes coses que no havien fet mai. Es reuneixen amb d'altres companys i companyes que no coneixen i treballen junts una relació amb la música que fins ara no han vist. Canten amb acompanyament orquestral, hi ha moments amb molt d'aparell de percussió que els acompanya, hi ha moments que són ells mateixos solistes, canvis de ritme... Per tant hem hagut de situar els nens i nenes el més possible en el camp professional; tot ha de tenir cos i ha de funcionar, hi ha el CD... Tothom està molt content.

### **Va fer assajos previs amb els nens i nenes?**

- No, jo no en vaig fer cap. Recordo que aquí a Tarragona des del Secretariat van llogar un edifici, crec que era a la zona de la Salle, i vaig estar allí amb els professors i professores tot un cap de setmana.

Hi va haver molt bona resposta per part de tothom, una reacció com de dir: fem alguna cosa diferent. Vaig agafar la partitura i la vàrem estar cantant entre tots per veure les dificultats i fins on podíem arribar. Eren uns dos-cents cantaires en total. Haig de dir que un vuitanta per cent tot eren dones, molt decidides, molt ben organitzades.

Aquest Secretariat és una meravella. Els professors i professores han fet el seu treball amb els alumnes. Ens vàrem trobar l'altre dia a l'ESMUC i vàrem dir: gravem, i vàrem gravar amb més de dos-cents nanos.

### **I això, al maig?**

- Això serà més perillós. Els quatre mil nens i nenes els veuré el dissabte i el diumenge al matí és el concert públic, i allí sí que no et pots parar. Ha d'anar l'obra de dalt a baix i això és el risc que té la cantata.

He tingut amb els nens i nenes una situació quasi professional gravant el CD. No saben gaire música i s'ho han de posar tot al cap. Jo no tinc aquesta facultat d'aprendre tanta lletra de memòria... crec que a partir d'aquesta experiència es pot fer molta feina. Hem fet un pas. M'atreveria a dir que després d'aquest pas es poden fer moltes coses. Estic segur que aquests nens i nenes no s'oblidaran de mi.

Ara el mes de març vinc un dia a Tarragona perquè assajaran aquí els nens i nenes d'aquesta zona. Una altre dia aniré a Figueres i també a Lleida. S'ha d'aconseguir abans assajar amb els quatre mil nens i nenes que es trobaran al maig al Palau Sant Jordi.

### **Qui ha escrit la cantata? Com es titula?**

- El text és de l'Albert Roig, un poeta de Tortosa, un noi molt jove que està a l'avantguarda del país, saba nova i jo em vaig fixar en ell. El títol el va posar el poeta: *Flor d'escarabat*.

### **Què significa per a vostè que molts alumnes el coneguin per veure la seva exposició a la fundació Miró?**

- Van venir milers d'alumnes a la fundació Miró, molts nens i nenes. Ara tinc l'exposició a València. És tot un goig.

### **Si hagués d'escollir una obra seva per poder-la associar a una pintura, quina seria en cada cas?**

- Ai!, no sé, no ho tinc computat això. No ho he pensat mai així, tampoc.

### **Algun pintor que l'inspiri, Miró?**

- Sí, molt bé, fantàstic, està molt bé, però no treballo així. No necessito res. Sóc molt metòdic, tinc un mètode, treballo cada dia. A partir d'aquí em surten les idees. Per exemple, visc a Vinaròs, visc davant del mar. Hi ha molta gent que em pregunta: vius davant del mar, davant del mar et deus inspirar, no? No, davant del mar tinc una concentració i un comportament i la música no existeix i quan estic amb la música el mar i les seves tempestes i totes les seves òperes que es munta el mar, ell mateix... amb tot allò no hi compto.

### **Torno al tema, si escullo una música seva i li poso una imatge per treballar-la, em deixaria agafar la que volgués?**

- Puc gaudir d'una pel·lícula, d'una imatge, d'una pintura, però concretament per associar-la a la meua música, no.

### **Una música seva per treballar a l'educació secundària. Ens agradaria comptar amb el seu permís per posar-la en el *PowerPoint* que estem confeccionant, és un treball de recerca educativa.**

- Cap problema, la pots posar sense problemes. Escolliria la música que vaig fer abans dels trenta, trenta màxim, obres que assumeixo absolutament per a piano que estan recollides en el disc "Voicetrak". Del "Pianotrak" m'agrada molt una obra que sempre toco, *Bujaraloz by night*.

### **Podríem dir que en Carles Santos és un compositor minimalista?**

- No em considero minimalista en el sentit de la paraula pel que significa en sí. Si es pot dir que la meua música és minimalista, ha de ser en el sentit d'un minimalisme més romàntic, més expressiu, més pianístic...

### **Què va suposar per a vostè la figura de John Cage?**

- Home, jo vaig anar a veure'l, vaig anar a Amèrica per conèixer-lo, va significar molt. S'ha de situar l'època en què hi vaig anar, a Nova York als anys setanta, vaig estar en tot el naixement i fluxos del minimalisme... Quan vaig arribar allà en Philip Glass era taxista, es feien concerts però eren els inicis, vaig agafar la cosa pura.



### **Què em diu del "piano preparat"?**

- M'agrada molt la filosofia d'en Cage però a mi m'agrada més el piano sense preparar. Ho pots fer un dia però tot això dels interludis...és com un concert per a clave, ha de ser amb música de l'època. Per mi el que té en Cage és el cap, tota la seva filosofia, el canvi que ha suposat la seva presència i el que ha generat. L'obra d'en Cage no és solament la d'ell, és l'obra de tots; el que ha suposat i influenciat arreu, en molts de nosaltres. Marcel Duchamp va influenciar l'art d'una manera gràfica, podríem dir, Cage ho fa amb la seva filosofia, Europa estava submergida en l'escola de Viena i ell va donar un aire nou d'on ha sortit de tot, és la llibertat total. Ara es parla de les noves músiques... tot prové d'aquests nous aires que tenen per mi el seu origen en Cage. És com el que m'ha passat aquí també amb Joan Brossa. Gràcies als consells d'en Brossa vaig anar a cercar Cage. Cage ha estat reconegut mundialment, Brossa és igual de genial però no se'l coneix com a Cage. Després Brossa i Cage es van conèixer i no van sintonitzar, és curiós.

### **I la seva aproximació a Miró?**

- A través d'en Brossa vaig contactar amb el geni, amb Joan Miró. He fet molta música, molts curtsmetratges sobre Miró per a una galeria de París i curts d'en Portabella sobre Miró. Ara estem acabant un llargmetratge, també sobre en Bach...

### **Vostè diu que Rossini és un dels músics que més l'atrauen, però si s'hagués de quedar amb alguna obra de la història de la música....**

- Em quedaria amb Bach, amb l'autor. És el músic minimalista per excel·lència.

### **Què signifiquen els músics de la segona escola de Viena per a vostè?**

- He treballat molt la música d'aquests autors. Hi va haver una època, anys seixanta, que vaig fer de pianista militant. Tocava una primera part d'autors clàssics i una segona part amb obres de Schönberg, Webern, Bartok, Stockhausen... Tinc un disc de l'època, un vinil en el qual hi ha Stockhausen, Schönberg, Mestres Quadreny... Vaig militar molt i vaig tocar molt aquella música: *el Microcosmos* de Bartók, per exemple, el vaig estrenar jo a Barcelona. Després vaig prendre la decisió, va ser una mica culpa d'en Brossa, de fer la meua pròpia música, els meus propis espectacles.

### **Es considera un innovador per arribar a muntar aquests espectacles seus on la música s'insereix en l'obra d'art total?**

- És tot un procés, vaig començar militant, tocant el piano. Després vaig dirigir un conjunt de música contemporània, "el GIC", Grup Instrumental Català, que ens el va subvencionar "La Caixa" durant tres o quatre anys i anava també amb el conjunt en Mestres Quadreny; vàrem estrenar moltíssimes obres, centenars d'obres de compositors d'aquí i de fora, fins que vaig dir, ara vaig jo. Faig els meus espectacles, la meua pròpia música, el que sigui, l'aspecte més creatiu. Vaig fer d'interpret durant molts anys, hi em va anar molt bé, vaig fer una lectura molt real i profunda sobre el material que havia en aquella època, i després m'he llançat a la piscina...

### **Vostè seria per les seves idees filosòfiques i innovacions, salvant les distàncies, un Beethoven en ple segle XX-XXI?**

- Què més voldria jo! Vivim en una altra època, és més complicat. Tenia un amic alemany, compositor també, que jo li deia: com és que actualment a Alemanya, que heu

tingut els millors músics del món: Schubert, Brahms, Bach, Wagner... i ara no teniu actualment cap compositor alemany remarcable a aquest nivell? Ell diu: és que això s'ha acabat... per què s'ha acabat la música? Perquè ja no existeix el silenci. Vivim en una altra societat, no tenim silenci intern. Penso que tota la concepció que tenim de l'art desapareixerà, el consum de l'art serà més ràpid, menys genial, desapareixeran coses... D'aquí a poc temps l'art tindrà unes valoracions completament diferents. La relació entre el públic i l'art, la relació dels artistes amb l'art, la relació de l'artista amb si mateix canviarà. L'art i la cultura, que es pensava en un moment que havia de transformar la societat... no transformarà res. La societat i tot el que deriva no tindrà aquesta transcendència, no es guardarà l'obra en un calaix.

**M'agradaria, canviant d'enfocament, que em digués què significa per a vostè "la creu" com a símbol, la qual com hem vist acompanya moltes vegades la seva obra.**

- Com a disseny és perfecte. Tinc moltes creus, com en Tàpies. És una forma que utilitzo molt, potser és pel moment en què vaig néixer, l'època de la postguerra, viure en aquest món que té la seva perversitat, i això ho recordo; és inevitable haver viscut en aquesta cultura judeo-cristiana amb la qual t'identifiques. Alguns autors també la utilitzen: mira en Tàpies si en té, de creus...

**Què li suggereix veure aquest llibre de text de segon de batxillerat on vostè apareix en una imatge que mostra una actuació seva?**

- Així amb la imatge només, res. De tota manera m'agrada que hi hagi una fotografia com aquesta en el llibre, està molt bé.

**Per acabar, Carles, aquesta nit podem gaudir de l'espectacle que ens oferirà, "El fervor de la perseverança". Obra d'art total ?**

- És una obra de butxaca, de petit format. Som tres, hi ha una actriu a més i una cantant. L'obra té molta força. Hem anat a públics molt diferents i l'obra ha tingut molta bona acollida. A més de composicions meves hi ha molta música: Wagner, Chopin, Bach... animacions, imatges...

**Què l'ha motivat en aquesta obra a incorporar obres d'altres compositors, com ara Tomás Luis de Victoria, Wagner, Chopin?**

- A mi Tomás Luis de Victoria sempre m'ha agradat molt, és un cas a banda, com ara en Bach; és una de les poques músiques que de vegades porto al cotxe. M'he fet en lloc d'un guió literari, un guió musical, comptant amb artistes com la Clàudia, mezzosoprano, amb la qual ja he treballat; ella és alemanya, el que diu ho diu en alemany; l'altre artista en català, en base a això he anat buscant els autors. Els textos en alemany estan traduïts i tota l'obra subtítulada. L'obra té elements minimalistes, cinc butaques antigues d'un teatre a l'escenari, una rentadora, el piano i.. s'ha acabat.

L'obra parla molt de la cultura, he hagut de posar que no és apta per a menors de divuit anys perquè hi ha uns dibuixos animats de sexe explícit, uns dibuixos animats molt divertits que s'acompanyen amb música de Chopin; la George Sand i Chopin, però tot plegat no té més importància.

És un concert visualitzat, en el fons és un concert. Dura una hora escassa, tot condensat, dieta mediterrània. Vaig a fer música per produir plaer, res més.

**Mentre mantenia aquesta conversa amb Carles Santos li han telefonat també per entrevistar-lo en directe des de diferents mitjans de comunicació. Agraïxo les atencions rebudes per part d'en Carles Santos, que no ha tingut cap problema a reprendre l'entrevista en cada ocasió.**

## Tres mil nens canten al Sant Jordi una partitura de Santos a partir d'un conte oníric d'Albert Roig

J.B. / Barcelona

● El Secretariat de Corals Infants de Catalunya celebra aquest cap de setmana el 40è aniversari amb una trobada general dels seus cantaires, de 5 a 16 anys. Tres mil nens cantaran la partitura, a quatre veus, composta per Carles Santos a partir del conte oníric d'Albert Roig. La representació serà al Palau Sant Jordi dissabte i diumenge a la tarda. *Flor d'escarabat* és una audició amb què el Secretariat mostra la seva vocació d'ampliar el repertori català, a més de vetllar pel patrimoni cultural i garantir un coneixement vocal de la canalla dels Països Catalans.

El treball de Santos és agosarat musicalment, reconeix el mateix compositor. El músic de Vinaròs, per primer cop, ha compost un treball per a veus infantils en què busca contrastos d'un so contundent amb el cor en ple, respost per una sola veu d'infant, alhora que convida a la improvisació tant dels músics de percussió com de la mateixa formació coral.

Albert Roig ha tingut temps per complir amb l'encàrrec. En no tenir fills, ha hagut de rebuscar en els records de la seva infància per construir un text amb energia, alegre i que il·lustri un món oníric. La primera part del text, afirma Roig, és una traducció del poeta brasiler Manoel de Barros. La proximitat geogràfica de Santos i Roig, tortosí, els ha permès coincidir en un univers comú amb el riu Ebre, les oliveres i el vent. Tam-

bé han insistit en la parla de les Terres de l'Ebre: un joc en què han sabut entrar els tres mil cantaires.

El treball de coordinació del Secretariat sorprèn, ahir en la presentació a Barcelona, el mateix Santos. Els tres mil nens s'allotjaran en cases de companys d'altres corals durant aquest cap de setmana i ha calgut trobar una solució per alimentar tres mil boques diumenge al migdia. Pel que fa a l'apartat estrictament musical, els directores de cada coral van haver de triar per les veus que podien executar els seus cantaires, en funció de les capacitats vocals.

Tot i el suport d'institucions com ara el Centre de Cultura Popular i Tradicional de Catalunya, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament, la coordinadora lamentava que hi hagi una persona individual que hagi fet una aportació major que l'Institut de Cultura de Barcelona. El lloguer del Palau Sant Jordi és una de les despeses principals d'aquesta trobada, cosa que obliga que els mateixos pares hagin de pagar l'entrada. El concert al Sant Jordi té dues parts. En la primera, Glòria Coma i Ester Bonal dirigeixen els nois i noies en sis composicions amb textos d'Enric Larreula, Josep M. Sala-Valldaura, Joan Brossa, Enric Casasses, Lola Casas i Joana Raspall. També s'interpretarà el *Cànon de la 40a trobada*, amb text de Pere Quart i música de Maria Dolors Bonal. La cantata de Carles Santos i Albert Roig clourà la vetllada.





Carles Santos s'ha implicat a fons en aquest nou projecte consistent a dirigir una cantata per a tres mil nens del PERE VERDÚ.

El compositor dirigeix diumenge al Palau Sant Jordi un cor infantil de tres mil veus, que estrenarà 'Flor d'escarabat', amb text d'Albert Roig

# 3.000 nens canten amb Carles Santos

Marta Porter  
BARCELONA

Carles Santos és d'aquells compositors que no paren d'enfrontar nous reptes. Si fa tan sols cinc mesos estrenava al Teatre Lliure l'espectacle *El ferrocarril de la perseverança* (o les quatre avantguardes), muntatge que encara es troba de gira, i la setmana que ve torna al Lliure per presentar-s'hi com a compositor i pianista, entremig ha tingut temps d'enfrontar-se al difícil repte de compondre i de dirigir un cor format per 3.000 nens. "Quan et proposen tenir 3.000 veus al teu servei, no hi reflexiones, simplement dius que sí, perquè és una oportunitat única que no et tornarà a passar", explica Santos. Una altra cosa és a l'hora d'enfrontar-se a la partitura. "És una obra plena de contrastos, de canvis de ritme, en què els nens porten el pentagramme i la responsabilitat de la peça, ja que només els acompanyem un piano i quatre percussions", reconeix.

El cor està format per un centenar de les 115 corals federades dins del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya. "Són nens d'entre 7 i 17 anys", explica la coordinadora, Roser Puig. Per celebrar el 40 aniversari de l'entitat, el Secretariat va encargar: ara ja fa dos anys, una nova cantata al músic Carles Santos i al poeta Albert Roig. "El text és un poema oníric, alegre, basat en la natura i la influència de l'origen, i que Carles Santos ha convertit en una cantata didàctica", explica el poeta.

## Trobada de convivència

Els 3.000 nens, que han estat assajant l'obra tot l'any i que aquest diumenge cantaran davant 12.000 espectadors al Palau Sant Jordi (18.00 h), viuen el concert com una trobada musical, però també de convivència, ja que els de fora de les comarques barcelonines s'allotgen aquest cap de setmana en cases dels seus companys barcelonins.

Santos, que es mostra exultant, explica que han

## "A València sóc a la llista negra"

Les actuacions de Carles Santos s'obren a Catalunya, i fins i tot anirà a la Fira del Llibre de Frankfurt com a representant de la nova música catalana. Però el pianista i compositor assegura que a València la situació cada vegada esdevé més difícil. "A València sóc a la llista negra".

Sorpresa, ¿hi ha llistes negres a València? "I tant, als catalans i traidors com jo no se'n contracta. Jo sempre he estat al costat de l'Eliseu Climent. Només per això ja no podem actuar a cap teatre públic de València, i a la manifestació que va organitzar l'Eliseu diumenge passat, amb 75.000 persones al carrer, els socialistes no hi van

hagut de repartir-se les quatre veus escrites entre totes les corals i, alhora, començà: "Ara no adono que m'he passat una mica en dificultat. Hi ha algunes troços a capella i harmonies complides fins i tot per a un cor professional,

amor". Santos, convençut que Rita Barberà tornarà a guanyar les eleccions a l'alcaldia de València, assegura que "allò és un altre món. Es fan grans teatres d'òpera, tantes de les ciències, allarguen el metro, el port de València ja és més fort que el de Barcelona, i tot a cop de talent. I quan senten parlar en català s'inquieten; si et manifestes políticament tens problemes. Els catalans no entenen què passa a València fins que no arribi aquí el Canal 9. Quan veugu les notícies, us adonareu de quin és la informació que els arriba. És impressionant, igual que aquí fa uns anys, a l'època franquista".

però els nens i nenes responen molt bé. A més a més hi ha espai per a la improvisació, els fets cridar i riure, i també hi ha algunes notes en què algunes nenes fan de solistes en un diàleg amb la resta de nens. Només per poder sentir

aquesta veu entremig de 3.000 ja ha valgut la pena fer tot el projecte".

El concert de diumenge, a més de la cantata de Carles Santos i Albert Roig, comptarà amb una primera part en què els nens cantaran sis cançons de nova composició a partir de poemes ja existents.

## Pianista al Lliure

Pel que fa al seu projecte pianístic al Teatre Lliure, Santos hi farà sis actuacions -del 17 al 26 de maig-, amb un repertori "guiribé tot nou". "És una hora de piano sol que es titula *He de ser castigat* per no honor estimat mai ningú i el càstig és tocar-ho", afirma l'irònic. I segueix: "Fins i tot, al principi, canto aquesta frase del títol i a partir d'aquí començo a tocar".

I en acabar començarà a preparar un nou projecte per a la Fira del Llibre de Frankfurt. "No puc explicar encara gaire cosa, només que és un espectacle que no és bon bé un espectacle perquè no hi ha teatre ni teló, però serà una estrena". ■

## Crítica\* clàssica

Xavier Casanoves Danés

## Bach en ambre

Tres de les quatre Misses luteranes (o luteranes) de Bach centren el Festival de Música Antiga, per la seva categoria i infreqüència i per la prevista direcció de Gustav Leonhardt, tan car de tenir a Barcelona i substituït pel monòtic Robert Howarth amb divisió d'opinions entre ovacionadors i circumspectes.

Als primers els satisfien la bellesa de les misses, basades en *Paròdiem de cantates* i aportacions felices en els acompanyaments o el so jogasser de les festes. Els segons pacien per la fredor de Howarth i la inadequació a l'Auditori de l'Orchestra of the Age of Enlightenment en format de quinze instrumentistes i de The English Voices encadenades a l'ambient general, tretze joves veus cauteloses davant de tanta parsimònia.

## Divisió d'opinions sobre Howarth, entre entusiastes i circumspectes

L'exigent Missa BWV 234 fixava els indicadors en l'ambre, exultació atenuada, articulació i so artificiosos, balanç insuficient, flautes poc integrades, viol ras de la soprano. L'estructura assimilable als motets de les BWV 236 i BWV 237 i els oboès les feien semblar més consistentes. No són obres intel·lectuals o abstractes, sinó creacions il·luminoses i entusiastes destinades a glorificar l'Altíssim en la grisor ambiental dels diumenges nòrdics.

Anodina la soprano Malin Christensson i interessant el contraltor Robin Blaze, amb una veu blanca que es timbra al peu d'una gran tensió, urgent el tempo en benefici propi. Excepcionals el tenor Charles Daniels i l'acreditat baix català Joan Martín-Royo, versàtil, segur i encertat en tenir el pietisme bachià de sensualitat vivaldiana basat en una opulenta vocalitat.

\* XXX Festival de Música Antiga, "Misses luteranes", de Bach

ORCHESTRA OF THE AGE OF THE ENLIGHTENMENT, DIR: ROBERT HOWARTH, AUDITORI 4 DE MAIG

## Vallvé diu que la Generalitat podria reconsiderar destinar la Chartreuse a l'Escola Oficial d'Idiomes

Assegura que «inconvenients de tipus patrimonial» podrien frenar l'actuació

**CARINA FILELLA / Tarragona**  
● El regidor de Cultura de Tarragona, Albert Vallvé, va deixar clar abet que encara no està tot dit i tancat per que fa al projecte de reconvertir la

Chartreuse en la seu de l'Escola Oficial d'Idiomes. Vallvé diu que «encara no hi ha hagut cap moviment» d'obres a l'edifici i que «inconvenients des del punt de vista del patri-

moni» podrien frenar l'actuació. El regidor està «convencut» que, «amb els canvis de consellers, la Generalitat tornaria a reconsiderar el projecte de situar l'EOI a la Chartreuse.

«De la Chartreuse encara no s'ha mogut ni una taula», va dir abet el regidor de Cultura, que creu que situar l'Escola Oficial d'Idiomes (EOI) a l'antiga fàbrica Chartreuse «és un atemptat contra el patrimoni industrial de Catalunya». Albert Vallvé, que defensa la reconversió de la Chartreuse en un centre de creació contemporània, va destacar que si fins ara no s'han conegut les obres podria ser per «inconvenients des del punt de vista patrimonial». «La Generalitat va decidir situar l'EOI a la Chartreuse i

crec que es va equivocar», apunta el responsable de Cultura, que està convençut que, «amb els canvis de consellers», la Generalitat «tornaria a reconsiderar el projecte per donar a la Chartreuse un ús diferent a l'EOI».

El cap de gestió cultural de l'Ajuntament, Joan Cavallé, va apuntar que en els últims mesos s'han mantingut converses amb la Generalitat sobre la creació del centre d'art a la ciutat: «El tema està sobre la taula per plantejar a quin lloc s'hauria d'ubicar. Hi ha algunes opinions sobre

la qüestió, però la voluntat de tirar endavant el projecte no està vinculada expressament a l'existència d'un espai». Per Cavallé, «decidir on s'ha d'instal·lar no hauria de ser un requisit sine qua non» a partir del qual treballar. De fet, Cavallé va posar com a exemple el Centre d'Arts Escèniques de Reus, que «s'ha posat en marxa sense haver construït cap edifici». Vallvé i Cavallé van fer referència a aquest projecte en la presentació del llibre que recull el balanç de l'activitat de l'àrea de Cultura durant l'any 2006.

**LA PORTADA**



«Tarragona + Cultura + 2006»  
● L'Ajuntament de Tarragona ha editat un llibret amb el balanç de l'activitat de l'àrea de Cultura durant l'any 2006

## El DO TGN trasllada a nous espais els concerts programats a la Sala Zero

**C.F. / Tarragona**  
● La comissió de treball del programa Descominació d'Origen Tarragona -integrada per diferents especialistes independents-, l'Associació de Músics de Tarragona, empresaris privats i els tècnics municipals -ha adaptat a nous escenaris els set concerts que restaven programats a la Sala Zero. Segons reconeix el consistori, «els canvis han estat motivats en detectar-se per part dels serveis municipals que la Sala Zero no

havia presentat la documentació legal necessària per estar oberta com a establiment públic, documentació que s'havia compromès a lliurar en el moment de l'elaboració de la programació inicial». La sala La Vaqueria i l'escenari de la platja del Miracle la nit de Sant Joan són els dos espais alternatius al programat inicialment. La comissió va oferir aquestes possibilitats de canvi a totes les formacions implicades, que majoritàriament han trobat un

acord amb l'organització. Així, dos dels concerts programats als mesos de març i d'abril es faran finalment al juny, la nit de Sant Joan, mentre que les actuacions previstes per al maig es mantenen en les mateixes dates, però ara a la sala La Vaqueria. Paral·lelament el grup Vitruvi, que actuava la setmana que ve, substituirà el grup Èter, que havia de ser a La Vaqueria aquest dijous, però que ha caigut del cartell arran d'una lesió física d'un dels seus

components. D'aquesta manera, els grups que canvien queden en les següents dates i espais: demà, dijous, actuarà Vitruvi a La Vaqueria; el dijous 17 de maig, el grup Mapa actuarà al mateix escenari; el dijous 24 de maig, els membres de Perra Gorda seran també a La Vaqueria, on el 21 de maig actuarà Ralph; i la nit del 23 de juny, Óscarboles i Mir Pez oferiran un concert a la platja del Miracle. De moment no s'ha pogut reubicar el grup Derviche.

## Invertiran 371.000 euros en la primera fase d'obres al castell de Vila-seca

**EL PUNT / Vila-seca**  
● La junta de govern de l'Ajuntament de Vila-seca va aprovar dijous la primera fase del projecte bàsic i executiu de rehabilitació del castell de Vila-seca, redactat per l'arquitecte Miquel Orellana, amb un pressupost total de 371.327 euros. El consistori també trametarà una còpia del projecte al De-

partament de Cultura de la Generalitat, ja que es tracta d'un bé cultural d'interès nacional. L'Ajuntament va comprar el castell a finals del 2005 per 3,3 milions d'euros. El seu origen data del segle XII. L'any 1899, Isidre de Sicart, primer comte de Sicart, va comprar el castell, que ha estat en mans d'aquesta família fins ara.



Castell de Vila-seca, en una imatge d'arxiu. EL PUNT

crítica | «el fervor de la...»

## Obra d'art total... dieta mediterrània

► Títol: El fervor de la perseverança  
Creació: Carles Santos  
Direcció artística: Carles Santos i Mariakera  
Roquè  
Intèrpreta: Anna Yobalzeta (actriu)  
Claustra Schneider (mezzosoprano)  
Carles Santos (pianista)  
Dia i lloc: Teatre Metropol, divendres 2 de març

M. CARME DOMINGO

**D**ivendres 2 de març, Metropol ple d'espectadors expectants. Puntualment s'inicia *El fervor de la perseverança*: una òpera de butxaca, un concert visualitzat. Escoltem una melodia expressiva amb una potent reiteració imprugnada pel segell de Carles Santos que atrau un públic entregat mentre es va movent el terra i cinc butaques apareixen en escena. Comencen a pujar els cantors llums que van descobrint un espai on Santos toca el seu instrument, el piano. S'il·lumina l'escenari. Si l'artista deixa d'interpretar, els llums cauen i l'escenari s'enfosqueix. Ens sorpren un altre moment: Santos tanca la tapa del piano amb un cop fort i s'il·lumina una pantalla: visualització de peixos morts que no ens deixen impassibles. Santos, a la recerca del seu peix, del seu egipci que diu per a nosaltres a la mà. En tancar la tapa del piano, la caiguda dels llums serà un *leitmotiv* que posa a prova l'espectador, serà una imatge que marca el ritme des dels inicis de l'obra i tindrà la seva apoteosi al final, quan els llums cauen altra vegada, quan l'actriu, perseguida i indignada per una situació totalment imprevisible es revolta en no poder perseverar en el seu fervor. Un interpet i dues actrius; tres artistes que es compenetrar a la perfecció durant tota l'obra. Una posada en escena minimalista que evoca la música d'un passat en un context actual. Escenes que protagonitzaran una actriu i una cantant: la llibertat i la tradició; la visceralitat i la creació en contraposició al dramatisme de la vida. Magnífica la interpretació de les dues artistes. Anna Yobalzeta, elegant actriu i ballarina, tot un descobriment per a Santos. Claustra Schneider, mezzosoprano, assídua col·laboradora de l'artista, destaca per la seva expressivitat i veu que embolcalla l'escenari amb una perfecta dicció que s'equilibra amb la interpretació. Espèndida la seva interpretació dels recitats i de dos *lieder*, d'Hugo Wolf i de Richard Wagner. No podem passar per alt l'audiovisual, amb excel·lents dibuixos animats de Mariakera Roquè, on visualitzem un organisme entre Chopin i George Sand. Què preten Santos, sorprendre el públic amb pinzellades humorístiques o suggerir amb imatges un càlid nocturn chopinià mentre les veus de l'actriu i la cantant es desfan en gemecs? Deixem la resposta als espectadors. Una hora aproximada d'espectacle, *afeta mediterrània*, una hora que és recompensada pels càlids i efervescents aplaudiments d'un públic lliurat que reparteix un *Bravo, brava, brava* entre els tres artistes i tots els que han participat directament en l'espectacle. Santos, una vegada més, no ens deixa indiferents. Un repertori clàssic que no havíem escoltat des de *La Pantera Imperial*. És just que el públic de Tarragona gaudeixi de l'innovador i estimulador fervor de Santos abans que aquest perseveri a Alemanya. Malgrat l'absurd, podem pensar en una situació totalment imprevisible, suposadament provocada per un agent inductor, en la qual ens podem trobar en posar en marxa la nostra rentadora i recordar les connotacions eròtiques que ens ha evocat Santos envers l'aparell, de la mà de l'actriu, de la mà de la música de Tomás Luis de Victoria: uns *Responsòris de Divendres Sant* que no passen desapercibuts. Tot plegat pot ser l'inici d'una porta oberta al si benoll perdut. Hem d'agrair als artistes, a Carles Santos, que ens faci partícips del seu fabulós bagatge creatiu, sobretot quan ens és difícil, avui més que mai, escriure una simfonia sobre un gra d'arros.

Diari "El Punt". Dimecres, 7 de març del 2007. Crítica musical a l'espectacle de Carles Santos "El fervor de la perseverança".



## Entrevista a AGUSTÍ MARTÍNEZ

30 de març del 2007

**"Tot el que explico és fruit de la meua vida. No arribo a aquestes conclusions perquè sí".**

**Agustí Martínez Vázquez** (Barcelona, 1960).

Inicia la seva activitat professional el 1982, essent integrant de L'Orquestra de Cambra de L'Hospitalet i del grup de música improvisada Quodlibet.



A mitjans dels anys noranta realitza concerts amb saxo, creant un repertori de música contemporània i actuant per tota Espanya, Portugal, França, Itàlia, Dinamarca i Lituània. Realitza per a la col·lecció d'art francesa Iris Food, setanta micropartitures gràfiques distribuïdes per tot el món.

"Performances" amb Xaro Castillo, Concert d'homenatge a John Cage. En el camp de la música improvisada/experimental, ha col·laborat amb G. Brncic,

C.Zulián, la Walter Thompson Orchestra, Benoit Maubrey i el "Die Audio Gruppe" de

Berlin, Silence, Meeting Saxophone Quartet, Pau Torres, Misha Marks i Maal Ensemble (com a director, compositor i intèrpret). La banda municipal de Barcelona va estrenar la seva obra "*Cartografia*" per encàrrec del festival de música experimental LEM el 2004, dins del mateix festival participà en l'espectacle *Bar-iacions Nietzsche* (2005).

Imparteix cursos sobre tècniques contemporànies per a saxòfon, música improvisada i noves grafies, des del curs 2005/06 forma part de L'escola de Música – centre de les arts de l'Hospitalet. Col·labora amb el TPK arts plàstiques (i visuals) en cursos sobre partitures gràfiques, i l'organització del cicle TePeKaLeSOUND. Entre els seus darrers enregistraments podem destacar: Agustí Martínez "*Utopia u olvido*" TepekaleInventariat 2005. Agustí Martínez "*Are spirits what I hear?*" EtudeRecords 2007, un CD que ens acostava a una producció musical diferent de la que aquest artista ens té acostumats a escoltar fins ara: l'experiència personal i íntima del so, separant el so, del soroll, conversant amb el silenci.

**Els temes d'aquest disc estan orientats bàsicament al treball de l'emissió del so més que a la manifestació de virtuosismes produïts per la manipulació de claus. Com arriba a descobrir aquestes noves possibilitats tímbriques Agustí Martínez?**

- Amb els anys m'han anat interessant especialment els aspectes polifònics aconseguits amb sons definits i sons indeterminats, les polirítmies de sons bufats i percutits, els fenòmens sonors que es van produint. Tot això ho intento transmetre a través d'aquestes deu composicions que he escollit per configurar el nou disc, fruit de molts anys de recerca amb l'instrument, no sols de pràctica sinó també de moltes estones de meditació i reflexió sobre tota la varietat de fenòmens sonors que es produeixen dins la boca, dins d'un mateix i que a la vegada són invisibles per a nosaltres mateixos.

**Com valora aquesta experiència tan íntima entre vostè i el so del seu saxo alt?**

- Molt positiva. Estic apostant per un camí que sempre havia dissenyat però encara no havia dut a la pràctica amb tantes composicions. No m'interessa l'aspecte científic del so ni l'obra massa intel·lectual. Aquesta aposta és per l'obra visceralment emocional, amb els seus dubtes i contrasentits, amb la humilitat i l'equitat de tots els sons.

**Què diria als nostres alumnes abans d'escoltar aquestes obres on el so juga aquest paper tan protagonista, juntament amb el silenci?**

- Els diria que escoltin i es deixin portar, que la música són sons i silenci, que la partitura només és el mitjà per dir allò que has de fer, que el valor d'una partitura rau en la seva interpretació, que no es deixin enlluernar o desanimar per si veuen moltes notes escrites o no, que escoltin la seva interpretació. I a més els diria que llegeixin el llibre de Murray Schaffer *El rinoceronte en el aula*, publicat per l'editorial Ricordi, per entendre millor la contemplació del so des d'una perspectiva que potser encara no han tingut temps d'aprofundir o descobrir.

**Agustí Martínez és músic, compositor i també es dedica a la docència. Entre d'altres, professor de L'Escola de Música - Centre de les Arts de L'Hospitalet i del T.P.K Arts Plàstiques i visuals a la mateixa ciutat, impulsor de moltes i variades activitats en aquest espai d'art i opinió, entre elles concerts...**

- Fa temps que imparteixo classes relacionades més amb el propi fet sonor que musical i la seva representació gràfica. Aquests cursos estan destinats als alumnes d'aquest centre que es dediquen a les arts visuals i plàstiques. És molt enriquidor per mi ajudar a descobrir el valor dels sons i del silenci, que en definitiva conformen la música i el seu gust a aquests alumnes que són persones adultes, a diferència dels alumnes que tinc de saxo i clarinet, alumnes de primària i secundària. A més, col·laboro en l'organització de concerts mensuals al mateix centre que denominem TePeKaLeSOUND i que ens serveixen com a complement del curs procurem que la programació sigui molt variada i els intèrprets siguin veritables artistes; cada vegada tenim més públic que ve als concerts. No fem publicitat i el nombre d'assistents va *in crescendo* perquè les persones que assisteixen als concerts són les que en fan la "millor publicitat". Com a artistes també tenim l'obligació de fer la nostra feina i donar a conèixer les creacions. Ens interessa posar la música a l'abast de tothom: que la gent pensi i tingui criteri.



**Sempre ha procurat innovar amb els seus alumnes. Expliqui'ns com podria ser una de les seves classes dirigida als alumnes d'aquest centre d'art.**

- Vaig més al fet artístic, a la interpretació. Busco resultats. El professor quan explica ha de motivar els alumnes, ho ha de viure, ha de creure en el projecte. He escrit sempre música, de petit ja escrivia les meves composicions. Tot el que explico és fruit de la meua vida; no arribo a unes determinades conclusions perquè sí. Per això en aquests moments m'interessa molt experimentar amb el so, com et comentava. La idea sonora reflectida en un paper. No fa gaire vam tractar el tema de la violència de gènere a les classes i el vam reflectir a través de la música: copes de vidre, un triangle, paper de vidre (per als efectes sonors), un bombo, un picar de mans, veu modulada... Sobre un guió escrit s'anava escenificant el mateix fins convertir tota la música en una obra que per si mateixa havia assolit contingut i vida. Després ho vam enregistrar i vaig quedar sorprès de l'obra musical que havíem construït entre tots a la classe. En aquest cas, era una obra de caire descriptiu, que és una manera fàcil d'entrar en el món dels sons i ens ajuda per anar cap a obres més abstractes.

També treballo molt amb els poemes, o simplement amb un vers, tractant sobretot la seva part fonètica i pensant sempre, que treballo amb persones amb un interès artístic, però sense formació tècnica. També trobo important el fet que se n'adonin que d'una mateixa « matèria primera » surten obres diferents, segons la creativitat i el treball de cadascú. De vegades proposo als meus alumnes que enregistren sons, per exemple quan estan cuinant i fan una truita: el so de batre... després a les classes hi treballem i en fem una composició. Per això et deia inicialment que no hem d'oblidar que la música són sons i silenci.

**Com plantejaria l'estudi de la història de la música a les nostres aules? Per exemple, amb els alumnes d'ESO i batxillerat?**

- Si tingués llibertat per fer-ho potser començaria directament pel segle XX–XXI, intentant anar endarrere, per anar veient de forma paral·lela les evolucions, el perquè de certs canvis en els fets musicals. Crec que és important partir de l'entorn més proper als alumnes per tenir una referència clara, sobretot amb alumnes que no han triat la música com a primera opció en els seus estudis. En l'àmbit dels estudis als conservatoris abans era impensable que un alumne quan acabava la carrera del seu instrument interpretés algunes obres o tingués creat un repertori de música contemporània. Ara un alumne amb quatre o cinc anys d'estudi d'un instrument ja comença a interpretar aquestes obres. En això s'ha avançat bastant, segurament per una necessitat de l'intendent de no perdre part del repertori i poder estar a totes, no pas per una formació acadèmica oberta que estimuli els alumnes envers aquest repertori.

En referència a les escoles i instituts, el problema al meu entendre rau en la preparació del professorat que coneix unes determinades èpoques musicals i no en vol sortir en les seves explicacions perquè no es vol complicar la vida. Sempre es comença pel cant gregorià i s'acaba on la durada del curs permet, s'incideix menys en la música contemporània o en les actuals innovacions artístiques que són fruit de tota la tradició musical. Hem d'estar oberts a tot tipus d'estils musicals. Un músic ha de conèixer tota l'evolució de la música fins avui; no es pot viure exclusivament del passat ni parlar de la música actual sense conèixer la seva evolució i procedència. Per això t'he comentat que és fonamental per entendre les avantguardes artístiques i les innovacions, a més de la

figura de Schönberg, per posar un exemple, conèixer els clàssics de sempre, però també d'altres músics ja clàssics com ara: Berio, Nono, Xenakis, Ligeti,....

### **S'inspira en imatges, obres pictòriques , per exemple, quan compon?**

- No en l'àmbit de la descripció, m'interessa una concepció de l'obra molt oberta, que cada interpretació porti el meu present, és per això que m'agrada la improvisació, sentir-me lliure. El que és evident és que les meves experiències com a consumidor d'altres expressions artístiques tenen el seu ressò en la meua música; de fet, el títol d'una de les obres i del disc, «*Are spirits what I hear?*» és un vers de La Divina comèdia, és un vers que m'anava bé per donar una idea general del disc però que no pretén explicar res més. La música és el llenguatge que he triat per explicar les meves coses, si bé és cert que interactuar amb artistes d'altres disciplines m'enriqueix molt i m'ajuda en el creixement com a artista.

### **Quina composició del seu darrer treball em recomanaria per treballar amb els alumnes?**

- Qualsevol menys "*Island Lala*" que és l'última del CD, i la vaig compondre sortint una mica de la idea i sentit de la resta de les obres. Té un caire i expressivitat diferent, s'acosta al jazz; és el tractament d'una altra vessant sonora amb l'instrument. Per exemple, pots explicar i podeu escoltar la primera: "Serie B (To Scelsi)", pur joc sonor i intimista. Crec que almenys aquesta obra obrirà un debat a la classe entorn al so i no deixarà passius els alumnes. Fes-ne la prova.

## Entrevista a JOAN GUINJOAN

13 d'abril del 2007

**"Sempre busco amb el risc d'equivocar-me; no embruto paper per embrutar".**



**Joan Guinjoan i Gispert** neix el 28 de novembre de 1931 a Riudoms, realitza els estudis musicals de piano al Conservatori del Liceu de Barcelona i a l'École Normale de Musique a París. Posteriorment cursa els estudis de composició amb el mestre Taltabull, a Barcelona, i a l'Schola Cantorum, a París.

Després d'una breu i intensa carrera pianística, desenvolupa des del 1960 una doble vessant orientada tant a la composició com a la divulgació de la música contemporània, a partir de la fundació del grup de cambra "*Diabolus in Musica*", amb la col·laboració de Juli Panyella. A través d'aquesta formació, que dirigeix fins al 1986, compagina l'estrena de nombroses obres pròpies així com de compositors espanyols i estrangers, amb el repertori tradicional del segle XX, Stravinski, Schönberg i Webern, entre altres.

Des del 1986 Joan Guinjoan es dedica exclusivament a la composició. El catàleg de les seves obres consta de més de cent partitures amb composicions per a solo, cambra, orquestra simfònica, concerts per a solistes i orquestra, vocal, etc... que han estat interpretades en els cinc continents. Joan Guinjoan ha estat guardonat amb diversos i rellevants premis de composició, nacionals i internacionals, mentre que la seva obra ha estat estudiada en nombroses monografies i tesis, amb sis llibres publicats fins ara. També ha participat en nombroses activitats vinculades amb la música contemporània (Jurat de concursos Internacionals de composició, compositor convidat....)

Cal destacar que se li han atorgat diverses distincions, entre les quals podem esmentar: Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes, Creu de Sant Jordi, Doctor Honoris Causa per la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona; Membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria 2004...

En la seva llarga trajectòria artística ha rebut nombrosos encàrrecs d'Espanya i de l'exterior, essent en l'actualitat compositor resident de l'orquestra de Cadaqués.

La seva activitat es manté constant i entre les seves estrenes de l'últim període hem de assenyalar: "*Elegia*", "*Simfonia núm. 2 Ciutat de Tarragona*", "*Flamenco*", "*Archipiélago*", "*Verbum*", "*Concert per a clarinet i orquestra*", "*Quartet núm. 1*", "*Fantasia del Trencadís*", l'Òpera "*Gaudí*", etc.

Apropar-se a la figura de Joan Guinjoan, conversar directament amb aquest artista, és tot un luxe i un plaer. Tot i conèixer de ben a prop les aportacions musicals de Guinjoan a través dels concerts que s'han celebrat a l'entorn a la seva obra i col·laborar directament en algun dels molts homenatges que s'han dedicat a la figura d'aquest compositor, no havia tingut l'oportunitat de conversar amb el compositor riudomenc, que aviat estrenarà pàgina *Web*, [www.joanguinjoa.com](http://www.joanguinjoa.com), des d'on, a més de seguir tota la producció musical d'aquest artista podrem gaudir també de molta documentació al voltant de la seva persona.

Guinjoan és una gran persona: senzilla, elegant, noble... molt culta, que es preocupa per tot el seu entorn, per la societat que l'envolta i com no, pels nostres alumnes i l'educació musical a Catalunya. Ell em va rebre a l'entrada de l'escala de casa seva i mentre pujàvem al pis m'explicava la història de l'edifici, un edifici racionalista dels anys 1934 - 1935. Sembla que ens coneguéssim de molts anys. Em presentà la seva esposa Monique que en tot moment mostrà una gran amabilitat i també va ser molt receptiva envers l'esperit de la recerca educativa del present treball.

### **M'agradaria conèixer com Joan Guinjoan va descobrir la passió per la composició.**

- Vaig fer una carrera pianística fins a l'any 1960. El 1964 debuto a la sala Cortot de París i de l'any cinquanta-set al seixanta vaig oferir dos-cents cinquanta concerts per Espanya i Europa. L'any seixanta me n'adono que puc ser un bon pianista, però sé que mai no seré un gran virtuós, que tinc unes condicions "normals", que he treballat molt la terra ... vaig sentir que m'havia de manifestar amb la música d'una altra manera... amb la composició. Del 1960 al 1965 em dedico a la composició. També vaig estudiar direcció d'orquestra durant uns anys, fet que em va servir de molt. L'any seixanta-cinc inicié la veritable carrera de compositor i com a annex, la de director. Dirigint i component he fet moltes coses amb la música, com a director del Centre de Música Contemporània, molts programes per a la televisió.

### **Quin caire tenien?**

- Primer vaig fer per a la Televisió Espanyola *Recital*, que va durar fins als anys vuitanta. Vam portar artistes molt destacats com ara l'Octet de la Filharmònica de Berlín, Jean Pierre Rampal... Després vaig fer *Pentagrama siglo XX*, que eren dues sèries de tretze capítols que parlaven de la música actual i portàvem al programa el compositor al qual li dedicàvem l'espai. Hi havia uns vint minuts de música del compositor o compositors escollits i una tertúlia sobre l'obra o les obres i sobre el compositor. La segona sèrie no la van donar i va quedar arraconada en un calaix. Probablement perquè els directius de la televisió van confondre la música contemporània amb la música lleugera del moment. Així va quedar. Parlant de la televisió, ahir un veí em va fer saber que al vespre havien ofert el documental *La recerca del jo*, que parla de la meua persona, sobre la meua vida. El documental es va fer l'any 2003 per la TV de Catalunya.

**El seu llibre *Ab Origine*, que es titula igual que una de les seves obres per a orquestra, em meravella. Crec que hauria de ser un llibre de lectura i reflexió a les nostres aules.**

- Aquest llibre segueix vigent avui, sí. A més a la meua pàgina *Web* es publicarà *Senderos 2000*. En una sola pàgina faig una autoanàlisi similar a la de *Ab Origine*.

**Molt interessant, vostè demostra que és un personatge intel·lectual de cap a peus, a l'igual que Schönberg i molts, molts d'altres compositors.**

- Schönberg és un cosmos. En un moment donat em va marcar molt, he dirigit moltes vegades les seves obres, sempre n'he après tant... Amb el grup instrumental "Diabolus in Musica" vaig dirigir el *Pierrot lunaire*, a més de l'estrena a Espanya de la Segona Simfonia de càmera de Schönberg. També vaig escriure a la premsa sobre els concerts i la seva obra.

**A la premsa i també li van encarregar elaborar una història de la música...**

- Mira, en el dos-cents aniversari del naixement de Beethoven, l'any 1970 vaig publicar al Diari de Barcelona un article de vuit pàgines sobre Beethoven i també vaig incorporar un esquema de la cinquena simfonia (me'l mostra). Veus? Tot això m'ho van publicar al diari. I del que em comentaves de la història de la música per a l'editorial Marín de Barcelona, espera un moment que ara te l'ensenyo. És de l'any 1972, ara no la trobaràs.

**Està molt bé, és un volum que pertany a la història de les arts. M'agradarà consultar-la, és una joia; i això que vostè em comentava que no era res d'especial.**

- Ara que la torno a veure potser sí que és més completa del que creia. Pensa que la vaig haver de enllestir amb data d'entrega perquè era un encàrrec de l'editorial i tu ja saps que sempre es volen dir més coses de les que finalment expliques; veig que sí, que està tota la història de la música occidental.

**Escolti, vostè domina molts estils musicals, un d'ells el jazz.**

- Pensa que l'any 1975 quan em van convidar per fer una gira pels EEUU de música contemporània i vaig anar a Los Angeles, abans vaig passar per Nova Orleans per visitar el museu del Jazz, a Bourbon Street. Sí, el jazz sempre m'ha acompanyat i he estat intèrpret de jazz encara que el meu camí és la composició. Vaig estudiar també composició amb el mestre Cristòfol Taltabull, que havia estudiat amb Max Reger i tenia una extraordinària formació musical. Coneixia molt bé tota la segona escola de Viena : Schönberg, Webern...

**Què me'n diu de Robert Gerhard?**

- Gerhard actualment és el compositor català més internacional que hi ha. Potser no va ser un gran artista, però sí un gran compositor. La seva Simfonia núm.4, de Nova York, *Libra*, que tantes vegades he dirigit, són obres fantàstiques.

En primer lloc Gerhard tenia talent i també va ser deixeble d'en Pedrell i de Schönberg (gairebé res) ... tota la música de cambra de Gerhard m'agrada molt Potser quan no li llueix tant la seva obra és quan compon música espanyola. Això li fa mal a la seva producció perquè és l'època en què està de moda l'escola de Viena. Per mi el gran Gerhard és el Gerhard atonal. Pel que em comentaves del seu exili crec que Gerhard no s'ho va passar tan malament perquè a Cambridge es vivia molt millor que a Catalunya. Encara que compongués música de pel·lícules... Gerhard va ser un privilegiat comparat amb els músics catalans d'aquí en l'època franquista.

Gerhard podria tenir una fundació a Catalunya, a mi no m'importaria gens formar-ne part; m'agradaria poder aconseguir una fundació Gerhard-Guinjoan però ho veig molt complicat.

Estem en un país on tothom s'oblida de tothom, no es valora la gent de casa. Amb tot, estic molt content de com m'han tractat i em tracten.

### **Vostè ha conegut personalment músics de la segona escola de Viena ...**

- Vaig conèixer Olivier Messiaen a París, a la *Schola Cantorum* i també a Xenaquis...

### **I a més amb el seu domini del so i la percussió ha innovat com molts d'aquests autors a través de les seves obres.**

- Avui dia hi ha tants llenguatges, tantes iniciatives, tot fluctua i res s'aguanta.

Tenim el model informàtic, la música electrònica, electroacústica.. S'ha treballat molt amb freqüències. Perquè sigui música ha de ser "x" freqüència, si no, és soroll. Avui es busquen noves possibilitats: n'hi ha que fan "neo", d'altres sorolls... tot amb un esperit de recerca.

Neuma està fet expressament del so al soroll, i Tensión - Relax amb trenta-quatre instruments que tots tenen una freqüència diferent menys els timbals. Tinc també en aquesta línia l'Homenatge a Carmen Amaya...

Pel que em comentaves de la percussió, a Londres, l'últim percussionista dels Beatles encara m'està esperant una obra per a percussió i per a orquestra. El ritme m'agrada molt, no el ritme intel·lectualitzat, els ritmes directes, com el de La consagració de la primavera...

### **Vostè, Generació del 51?**

- Com a edat sí, ho sóc. Com a compositor porto deu anys de retard amb ells, entre d'altres amb Cristobal Halffter, Tomás Marco...

### **Quin contacte va tenir amb Dau al Set, i amb el Club 49 ?**

- Amb Dau al Set no vaig tenir cap contacte. Arribo de París més tard, i amb el Club 49, cap al final.

### **Sempre ha estat molt vinculat a la tasca educativa perquè li ha importat el nivell educatiu i musical del país.**

- Primer vaig ser assessor de l'Institut Municipal d'Educació de l'Ajuntament de Barcelona, després vaig passar a ser assessor musical de l'Ajuntament i finalment director del Centre de Documentació.

He seguit des de molt a prop amb el grup que vaig fundar "*Diabolus in Musica*" la tasca educativa i m'interessa molt tot el que es pugui fer per a la gent jove, ajudar-los perquè visquin la música i contribuir que els agradi la música.

### **He llegit la magnífica tesi doctoral de Rosa Maria Fernández García sobre la seva persona. La Dra. García comenta que vostè va exercir, entre d'altres, com a crític d'art, d'art pictòric a *La estafeta literaria*, una revista madrilenya per a la qual vostè feia articles durant la seva estada a París, i m'ha sorprès gratament perquè precisament veníem també a parlar de pintura.**

- Efectivament, durant una època relativament breu vaig enviar com a corresponçal de la revista a París articles sobre pintors de "l'Escola de París", era una altra manera de treballar. La pintura sempre m'ha interessat.

### **Què li sembla la idea de cercar un recurs pedagògic a través de la visualització d'imatges que tinguin relació directa amb obres musicals determinades?**

- Molt interessant, molt bé. Personalment crec que és una de les coses que no s'ha fet gaire, podria dir que crec no s'ha fet mai i és una idea molt creativa que pot enriquir tota la història de la música. La imatge té un poder tal, que a través

d'ella es veuen millor les coses. Hauries de fer un llibre de tota la història de la música així, a través de la imatge. Has d'escriure aquest llibre.

### ***Magma*, una composició seva inspirada en l'obra de l'artista August Puig, un íntim amic per a vostè.**

- Sí, aquesta pintura és portada d'un CD meu i és l'únic quadre amb el qual m'he inspirat per compondre una obra tot i que m'interessa molt la pintura però primer componc i després relaciono la composició amb colors, amb obres pictòriques...

### **Quina obra seva li agradaria a vostè que treballéssim amb els alumnes?**

- La que vulguis. M'has parlat de l'institut Gaudí i de que havíeu treballat durant tres anys el modernisme en un Programa Comènius. Crec que als alumnes els pot agradar la *Fantasia del Trencadís*, inspirada en l'obra de Gaudí. Al mes d'octubre a la Fira de Frankfurt m'interpretaran aquesta obra; és tota una descripció molt maca del trencadís que en faig.

M'agrada molt la capacitat de Gaudí per crear: la seva atracció per l'artesanía contra la indústria; els cops de martell, el trencar les rajoles per tornar a compondre-les fent el trencadís; el paper tan important que juga la policromia.

Els seus colors preferits eren: a baix, el color terra, més amunt el color gris propi del tronc dels arbres, més amunt el verd de les fulles i encara més amunt, el blau del cel. Cadascú d'aquests colors té molts matisos. Vaig fer quatre escriptures inspirades en aquests colors que t'he dit, i això és...*Fantasia del Trencadís*.

### **Quina obra pictòrica acompanyaria la seva *Fantasia del Trencadís*?**

-La que a tu et sembli. Potser una pintura impressionista, taques de colors...

M'agradaria (ja és portada d'un CD) aquesta pintura del meu pare polític, que era pintor, d'en Josep Gispert. Aquesta *Masia del Baix Camp* recull l'esperit de la part central de l'obra, amb tota la policromia que s'expressa. Crec que pot il·lustrar molt bé el trencadís; a més té una gran riquesa de colors molt ben combinats que també he volgut reflectir en l'obra, aquesta policromia de la qual et parlava.

### **El compositor d'avui ha de "fundar el seu públic"? Quin és el secret de seguir innovant creant?**

Referent al que em comentes del públic, Ligeti diu: "nosaltres som com uns grans savis que creem grans edificis (musicals), sense tenir en compte si després les arts aplicades els usaran o no".

Abans jo utilitzava un llenguatge més abstracte, ara vull sentir les coses al piano. Ja he passat per tot. Quan he acabat una obra, s'ha acabat. Hi ha el "manierisme", compondre a partir de la forma i "anar fent". Hi ha també el qui sempre busca amb el risc d'equivocar-se, com jo. L'Homenatge a Carmen Amaya va tenir un gran èxit. Em podria dir a mi

mateix, vinga, fes més obres com Carmen Amaya... les podria haver fet, però no. En vaig fer una, i cap més.

Estic component una obra nova que m'estrenen el dia 17, "*El retorn a Catalunya*". No vull embrutar paper per embrutar... Procuro sempre deixar en cada composició "una mica de Guinjoan".



## Entrevista a ENRIC RIU PICÓN

8 de maig del 2007

**"Penso que la música és per escoltar-la, mai per explicar-la. Intentar explicar la música és com voler recollir aigua amb un colador".**



**Enric Riu Picón** neix a Barcelona l'any 1968 i inicia els seus estudis musicals al Conservatori del Liceu. Posteriorment amplia els seus coneixements d'harmonia, contrapunt i formes musicals així com també inicia els seus estudis de composició amb el prestigiós compositor Benet Casablanca. L'any 1993 es va traslladar a Viena on finalitzà els estudis de composició amb D.Schermann i M.Jarell amb les millors qualificacions. Ha assistit a classes de direcció coral i orquestral amb mestres M.Cabero,

U.Lajovic i L. Hager Ha assistit també a cursos de composició impartits per C.Halfpfer, G.Ligeti, G.Kurtag i J.Darias, entre d'altres. Ha obtingut diverses beques i premis de composició, com ara la beca exclusiva associada al premi Montaigne de la Fundació F.von Schiller (1994), el premi de composició del CEULAJ (1997), i diverses beques de la Hochschule für Musik de Viena com a reconeixement per l'alt rendiment acadèmic. Les seves obres s'interpreten sobretot a Àustria, Espanya i Holanda, on col·labora activament amb grups com *Ensemble Insomnio*, *Orquestra Perspectives Ensemble*, *el Duo Montsalvatge*, *el Trio Aliaga*, així com també amb joves directors, cantants i solistes d'arreu del món.

**M'agradaria per començar que ens expliqués quins són els autors que vostè ha tingut sempre com a referents i quins són els que més l'han influenciat personalment.**

- Podríem dir que m'han interessat en especial: Palestrina, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner, Bruckner, Brahms, Richard Strauss, Puccini, Ravel, Debussy, Berg, Webern, Messiaen, Ligeti, C. Halffter, B. Ferneyhough....per dir-te el nom de compositors que m'han deixat empremta.

**Després d'estar una llarga temporada a Viena, pensa que es pot parlar d'un àmbit musical mediterrani i d'un d'altre de centreeuropeu en situar-nos davant la música contemporània?.**

- Entenent per "música contemporània" –terme extraordinàriament ambigu- la música produïda per autors vius, senzillament penso que falta perspectiva històrica per definir tals conceptes; si més no, jo no sóc capaç d'establir-los mínimament. El que sí ha existit durant un tram molt llarg de la història d'aquest art ha estat la "música italiana", i amb no tanta presència temporal la "música germànica" o "centreeuropea". Aquests àmbits (i els altres que sembla que, segons està plantejada la pregunta, s'han d'excloure en aquest moment, com la "música francesa", l' "eslava", l'"americana", l'"anglesa", etc...), sempre han tingut trets característics amb evolucions pròpies que han permès distingir-les entre elles. Un senzill estudi d'estil permet tenir-ne una clara visió. Ara bé, si això, avui, perviu, no crec que es pugui afirmar amb garanties.

**Va assistir a Viena on va conèixer personalment Ligeti assistint a alguns dels cursos que el compositor va impartir allí. Com situaria aquest compositor en el context de la música actual?**

- Ligeti ha estat un dels músics més importants del segle XX per la seva aportació a l'art. Un músic que ha arribat a un idioma personalíssim, amb un poder de comunicació extraordinari, un artesà comparable a Berg o a Brahms, un treballador incansable... Té totes les característiques dels grans. No tothom li arriba –ni li arribarà- a la sola de la sabata: ha deixat el llistó molt alt.

**Què va aprendre de Ligeti en especial? Com va ser el tracte humà de professor a alumne?**

- La relació amb Ligeti fou breu (uns deu dies), i el que vaig viure va ser el contacte amb un geni relativament assequible, molt exigent, meticulós, amb les idees molt ben establertes i una clarividència del so fora del normal. Però sobretot vaig sentir –massa breument per dissort meva- la passió d'una persona que estima la música com s'estima una dona de la qual s'està enamorat .

**Hi ha influències directes de Ligeti en la seva obra? Creu que la música de Ligeti ha tingut el reconeixement que es mereix? Ha influenciat Ligeti en especial d'altres compositors catalans?**

- He estudiat amb dedicació, i eventualment aplicat a la meua música, els seus conceptes textuais, potser un dels aspectes de la seva producció on hi rau més innovació.

Ligeti és reconegut, però, per sort, té una greu incompatibilitat amb el que podria ser un reconeixement massiu, i és que –com tants altres grans compositors des de fa dos-cents anys- demana un cert esforç intel·lectual, i això, com tots sabem, no està “de moda”...

No sé a qui deu haver influenciat Ligeti ni molt menys en quina mesura, però, qui més qui menys, el coneix i el reconeix dins del panorama de la música “seriosa” (traducció literal de la designació germànica oficial “ernste Music”) actual. Ligeti ha fet cursos a Barcelona per la Fundació “la Caixa”; qui no el coneix és que és massa jove o que simplement no hi ha tingut interès.

### **Què resta actualment de la música clàssica contemporània de principis del segle XX en aquest nou segle XXI?**

- La història, sens dubte, de la mateixa manera que el segle XIX llega al XX, o l’abans de la segona guerra mundial al després. No es pot concretar, és molt difícil perquè, com ja he dit anteriorment, ens falta perspectiva històrica. A més: el segle XXI és molt jove! És clar que l’atonalisme, les influències exòtiques dels impressionistes, el llenguatge punyent dels expressionistes, han deixat petja en maneres més o menys actuals (la música espectral, l’accionisme vienès,...) però, insisteixo, és d’hora per parlar del segle XXI. En el camp de la “música pop” és més fàcil perquè caduca abans, així es percep perfectament l’herència del moviment punk dels 80 en Marilyn Manson, o l’arribada al Hip-Hop des de la fusió entre el House i el Reggae, que a la vegada va generar el “Ska” a Gran Bretanya de la mà dels emigrants jamaicans. En podríem parlar molta estona. En qualsevol cas la “música seriosa” va més lenta, necessita més elaboració perquè possiblement té més compromís personal i un públic més format, més exigent i, per tant, molt minoritari.

### **La música electroacústica, el serialisme... Són aquestes maneres de compondre compreses actualment pel públic?**

- Insisteixo: tot allò que demana un mínim esforç intel·lectual està condemnat a la incomprensió. El sistema ha prohibit pensar la societat, i això no és cap novetat. L’important és que l’artista sincer s’adoni d’això i no sacrifiqui el seu missatge a la demanda massiva, perquè en una rendició així hi ha el pas a l’altre costat, el dels interessos del sistema, en el qual continuem en el “*panem et circenses*”.

### **Pensa que l’evolució de la música és paral·lela a la de la resta de les arts? Com veu la relació actual de la música en referència a les arts plàstiques ?**

- La música sempre ha anat lleugerament per darrere de la resta de les arts, i també de la filosofia, que condiona tots els idiomes artístics, com ja saps. Però l’evolució, la seva història, ha passat pels mateixos llocs que la pintura o l’arquitectura –per dir alguna cosa-. Es lògic des del punt de vista filosòfic, ja que les inquietuds humanes són comunes i per tant les recerques es fan en els mateixos sentits, adoptis la disciplina que adoptis. Potser és per una qüestió morfosintàctica; potser també és que es tracta d’un idioma no visual i, per tant, menys immediat des del punt de vista humà. També hi deu afectar la dificultat –poca practicitat- de l’idioma musical: crear una partitura d’orquestra que soni adequadament porta molt temps de factura.

Quant a la pregunta de la relació actual entre la música i les altres arts plàstiques... torno a dir: falta perspectiva; no ho pot dir ningú, encara que s’entreu alguna cosa en la “interdisciplinarietat”, tan de moda avui dia. Hem de deixar passar un temps i mentrestant

observar i apuntar: què passa, qui s'entén, circumstàncies que generen art, com es posen de manifest, qui s'hi implica... i obtindrem, al final, què és reeixit, com sempre.

### **Pensa que es pot relacionar directament la música clàssica contemporània amb les plàstiques?**

- Suposo que, després de tot l'explicat fins ara, no puc vantar-me de saber què és la "música clàssica contemporània". Repeteixo: estan passant, avui mateix, moltes coses molt diferents en música, i moltes d'elles moriran i s'oblidaran relativament de pressa (ara tot va molt de pressa). Però la qüestió d'interrelacionar la música amb les arts plàstiques és molt antiga i ha tingut alts i baixos (el poema simfònic pictòric del s. XIX, els "*Quadres d'una exposició*" de Musorgsky, "*La Catedral égloutie*" de Debussy, la música de cinema composta per músics de la talla de Shostakovich o Prokoffiev...). A mi m'ha preocupat i ocupat, però no ha estat cap obsessió, ja que els programes, en general, m'incomoden, i tal i com està l'actual panorama de la música –em refereixo a nivell de demanda- crec totalment innecessari passar per situacions de força. Quan ho he fet ha estat lliurement i amb ganes, igual que he compost amb bases literàries, a partir d'experiències vitals, o de forma completament abstracta com ho van fer Haydn o Mozart en la majoria dels seus quartets i sonates.

### **Podem parlar de paradigmes estètics que imperen actualment en l'àmbit musical o ens trobem en un moment eclèctic?**

- Em sap greu insistir, però ho he de fer perquè ho crec fermament: ens manca perspectiva històrica per establir certeses en aquest camp. Ara bé: si el moment és eclèctic... ai! D'entrada, no crec en els eclecticismes, em semblen excuses de mal pagador, solucions?, fàcils per a "artistes" mediocres (en els millors dels casos, és clar). L'eclecticisme acostuma a ser un fidel mirall de la crisi creativa.

### **En definitiva, com situaria la seva obra?. Amb quins corrents i compositors la relacionaria?**

- La meua obra, com he comentat anteriorment, té nombroses influències. És, com en qualsevol autor honest, un intent de transmetre un missatge a través del fràgil equilibri entre l'estudi i el treball, i la imaginació. Jo sóc molt feliç de poder expressar-me a través de la música. Si no pogués fer-ho, segurament acabaria boig o em moriria. Quan passa massa temps que no escric se'm disparen alarmes, alguna cosa m'empeny a posar-m'hi. D'encabir-me en corrents estètics o escoles o el que sigui ja se n'encarregaran, si els ve de gust, els musicòlegs del futur. La qüestió no em preocupa.

### **Si creu que hi ha possibilitats de relació amb algun corrent o estètica actual, amb quins artistes plàstics podríem relacionar la seva obra?**

- M'he divertit molt amb Velázquez, Goya, Vermeer, Turner, Matisse, Gris, Picasso, Yves Tanguy, Max Ernst, De Chirico, Magritte, Dalí (fins que va marxar a EEUU), Kandinski, Schiella, Kokoschka, Miró, González-Torres... però no sé si es pot relacionar la meua obra, en general, amb cap d'ells. Com deia abans, poden ser relacions esporàdiques.

### **Ens podria citar una obra seva per ser treballada en especial amb els alumnes d'educació secundària obligatòria i postobligatòria?**

- Potser les "*Set descripcions per a piano*" o "*El libro de arena*", que estan subjectes a un cert programa, tot i que no sóc partidari de fer concessions en aquest sentit, perquè

penso que la música és per escoltar-la, mai per explicar-la. Intentar explicar la música és com voler recollir aigua amb un colador: les dues coses són incompatibles per realitzar l'operació "recollir". El colador filtra, i l'aigua ha de ser recollida amb altres estris més apropiats. No sé si s'ha entès el *símil*.

**Podria citar alguna pintura significativa en referència a aquesta música per vostè escollida?**

- No. Cap en especial, però com veig que vols posar una imatge acompanyant l'obra et suggereixo. "*La miel es más dulce que la sangre*" que Salvador Dalí va pintar l'any 1927.

**Si hagués d'explicar als alumnes d'escoles i instituts la música a través de la història, com a docent es plantejaria iniciar l'explicació partint de l'actualitat, d'aquest segle XXI o iniciaria la seva explicació seguint l'evolució de la història de la música occidental des dels seus inicis?**

- A partir d'avui, sens dubte! A través del pop actual, segurament, seria molt senzill arribar a la fibra sensible dels nens i adolescents, especialment a aquests darrers.

## Entrevista a **ANTONI ERNEST SEBASTIÀ**

18 de maig del 2007

**"Preteuc una recerca constant, de noves possibilitats, de tècniques instrumentals...  
Aportar nous colors sonors, amb efectes convencionals, o no."**



**Antoni-Ernest Sebastià i Torrent** nasqué a Amposta. Inicia els estudis amb la professora Pepita Giné i més tard a la "Lira Ampostina". Als 14 anys ingressa al Conservatori Municipal de Barcelona per estudiar amb el professor de clarinet i catedràtic Juli Panyella amb el qual aconsegueix el títol de professor als divuit anys. A partir d'aquest moment es fa càrrec de l'ensenyament, formació i direcció musical de la Banda de Música *Espiga d'Or* de Deltebre

Continua els estudis de piano, harmonia, contrapunt i composició, estudiant amb prestigiosos professors i compositors com Manuel Oltra, Garcia Gago, J. Poch, Carles Guinovart, J. Chapuis i direcció d'orquestra amb Luis Sanjaime i Antoni Ros Marbà, aconseguint els corresponents títols superiors a més del corresponent a la formació pedagògica musical Willems. Cal destacar, com a professor i orientador artístic de la seva trajectòria, al compositor Joan Guinjoan.

Ha estat el director fundador de la coral "Sant Jaume". Guanyador, juntament amb Josep Bo, del premi per a la millor música de l'himne de la Federació Catalana de Bandes de Música, guanyador del VII concurs de composició Andrés Gaos de A Coruña, amb l'obra "*Angelus Novus*" per a orquestra simfònica i del 2n concurs de composició Xavier Gols de Tarragona.

Actualment és professor del conservatori professional de la Diputació de Tarragona en l'especialitat d'harmonia, contrapunt i composició. Autor d'arranjaments i composicions d'orquestra i conjunts instrumentals, així com l'harmonització de diferents himnes. Forma part del col·lectiu de compositors de Tarragona i de l'Associació Catalana de Compositors.

Han estrenat algunes de les seves obres els prestigiosos intèrprets: Duo "Cuypers-Lop"; els clarinetistes i concertistes Larry Passin i Miguel Àngel Marín; el duo "Sirvent-Javaloy"; el Quartet de Corda de Praga "Kapralova quartet Prague"; el Conjunt instrumental "Ensemble de professors" del conservatori de Tarragona; Alan Branch i Sara González; el Quintet de vent "Solistes de l'OBC", el Grup de Cambra TARKUS, Bernarda Quesada (violí), Zariel Mahler, Inés Borràs i Silvia Vidal (piano), Cuartetos de saxos 3+1, Afrodisax, i el saxofonista Joan Martí, entre d'altres.

Entre les obres més destacades podem anomenar: *L'àngel malaurat* (per a quartet de corda i clarinet); *Psicophonia-1* (per a conjunt instrumental de nou instruments), obra seleccionada per als projectes culturals de nova creació per l'Ajuntament de Tarragona; *Hebe* (per a duo de flauta i guitarra); *Prístina* (per a duo de saxofon i guitarra), *Angelus Novus* (orquestra simfònica).

**Escoltant la seva música trobem sens dubte la petjada de les avantguardes musicals del segle XX. Quan va començar a compondre aquestes obres que es submergeixen en una pintura musical que és fruit d'aquestes avantguardes?**

- Vaig començar els estudis de composició amb Manuel Oltra i als divuit anys em vaig dedicar a la composició d'una forma més intensa, més plena podríem dir; sobre el que em preguntes, crear obres en consonància amb els nous estils contemporanis va ser més tard quan vaig conèixer el compositor català Carles Guinovart. Ell va ser qui em va introduir en el món dels grans compositors del segle XX. A partir d'aquest moment ja vaig tenir clar que havia d'aprendre encara molt dels grans mestres.

Recordo que la primera obra que vaig compondre amb nous recursos estètics, un nou llenguatge musical del que no estava acostumat a escriure, varen ser les Quatre peces per a clarinet sol. Va ser el meu primer homenatge a I. Stravinski.

**Hi ha actualment un eclecticisme compositiu o bé podem parlar d'estils o escoles dominants?**

- Mira, formo part del Col·lectiu de Compositors de Tarragona i tots nosaltres componem de diferent manera, diferents estils i no podríem dir que un sigui més important o més interessant que l'altre, precisament aquesta diversitat ens enriqueix perquè dins de la creació musical actual hi ha una llibertat total a l'hora d'expressar-se. Avui l'important és tenir recursos per expressar tot tipus de sensacions, idees, emocions i és molt important fer servir els recursos musicals que tenim al nostre abast a partir de les noves possibilitats sonores. Segur que Mozart avui compondria les seves obres de diferent manera i incorporaria els nous avenços tant tecnològics com estilístics.

**Com definiria la música que vostè compon? Pretén arribar a públics nous o prescindeix, i només vol donar resposta als seus impulsos creatius, "l'art per l'art"**

- Definir la meua pròpia música és una de les respostes que em costa més de contestar. Cada cop que sobre un full en blanc he de reflectir i escriure uns sons sempre hi ha un petit misteri, però que a la vegada és producte d'una profunda reflexió i meditació.

Abans d'escriure una sola nota he d'estar dies i de vegades setmanes pensant en què és el que vull o pretenc explicar amb la nova obra i a la vegada que sigui diferent i creativa de les que ja he escrit.

La composició és molt important per a mi però he de dir que també dedico moltes hores a la docència i a investigar noves perspectives de creació musical amb els meus alumnes. També treballem amb l'ordinador i apliquem les noves tecnologies a la composició. No penso només en compondre i en un públic en concret. La composició és el que més m'agrada i encara que no estic sempre component, sí que puc dir que tinc la sort que moltes de les obres que he creat han estat encàrrecs de músics que me les volen interpretar o d'entitats que me les demanen i proposen. És molt gratificant saber que abans de compondre una peça tindràs uns intèrprets que esperen aquella obra, que desitgen tenir la partitura, per fer-la seva i interpretar-la. No et puc definir el meu estil de compondre en una paraula però sí et puc dir que pretenc anar més enllà i que és fruit d'un estudi de l'evolució de l'art del segle XX.

**Com veu les noves possibilitats que ofereix la informàtica en el camp de la composició, i en el camp de l'educació? Creu que els sistemes informàtics i de reproducció del so s'utilitzen, i quan s'utilitzen el seu ús es fa correctament?**

- La informàtica musical és una eina necessària per a l'edició de partitures. També és necessària per al processament i edició d'àudio, és a dir, que si volem modificar algun paràmetre del so es realitza mitjançant els diferents tipus d'ordinadors i amb programes especialitzats en processaments a temps real o no.

En el camp de l'educació ja s'està utilitzant com un element vàlid per poder escoltar petites o grans composicions amb instruments midis, àudio, VST... i així poder escoltar a temps real diferents creacions. L'aprenentatge i la seva utilització crec que sempre serà positiva si està conduïda per un professor o un tècnic que ajudi a potenciar la creació i estimuli el poder d'invenció i investigació dels nous músics

**Creu que podem establir paral·lelismes amb les escoles coetànies de les altres arts (entre elles la pintura) i la música?**

- Crec que sí, al segle XX les arts van juntes, un dels fets que van caracteritzar més les avantguardes artístiques del segle XX va ser el diàleg entre les diferents arts i en l'actualitat es fan moltes obres d'art pensant en aquesta interdisciplinarietat. El compositor del segle XXI no pot estar desconectat de tot el que ha succeït en tots els camps de l'art ni de la sociologia que ens ha conduït a aquest segle. Ha d'estar obert i a la vegada ha de conèixer com ha evolucionat i evoluciona l'art actual.

En el cas de la pintura, crec que és el fil conductor d'una evolució similar o quasi exacta amb la música. En aquest cas podríem relacionar el món impressionista, expressionista... a Schönberg i Kandinski, Stravinski i Picasso...

**Parlant d'interdisciplinarietat, vostè ha musicat segons em consta molts poemes, estic pensant en el poema "A frec d'un palmell clos" o "El vi fa sang i l'aigua fa fang".**

- Aquest últim és un poema del llibre "Trencasons" de l'escriptora Ester Xargay que vaig dedicar a la mezzo-soprano Sara González.

Una obra que vaig compondre per a un concurs musical on la Sara havia d'interpretar una obra d'un compositor català viu i vam apostar per musicar aquest poema d'una poetessa barcelonina de la qual en conec la seva trajectòria literària i que a més està acostumada a treballar amb diferents artistes i amb diferents disciplines artístiques.

L'obra va ser enregistrada a l'Auditori de Barcelona i destaca per la varietat de matisos i efectes; diverses vegades la cantant ha de posar el cap dins de la tapa del piano (sempre que es troba un rectangle a la partitura, s'ha de tocar o cantar dintre de la caixa del piano). Aquesta obra recrea una atmosfera intimista que, pel treball que m'has dit que estàs fent, la podríem emmarcar dins l'estètica d'una pintura d'un estil molt colorista i irregular però a la vegada de dimensions quasi àuriques.

**La música necessita que el compositor tingui la complicitat de l'interpret per arribar a la realitat del públic oient. El pintor o l'escultor un cop ha fet la seva obra ja contacten amb el públic. Avui es parla que hi ha una diferència essencial entre la transcripció en el paper de la partitura i l'obra sonora que s'interpreta. Creu que s'ha de salvar aquesta distància?**



- La distància que separa el públic actual que va a escoltar música clàssica contemporània crec que cada cop s'està estrenyent més, ja que el públic està més predisposat a no escoltar un bel canto, sinó un enfocament diferent i una recerca de noves possibilitats de poder utilitzar elements no convencionals amb finalitats d'enriquir els sons tradicionals i arribar a uns objectius emocionals no tan diferents com ells creuen.

**En quina estètica podem ubicar la seva música dins l'ampli ventall de les avantguardes musicals del segle XX.**

- Per a mi és molt difícil catalogar el meu estil. En tot cas, el que jo pretenc és sempre una recerca constant, sigui de noves possibilitats tan de tècniques instrumentals, com aportar nous colors sonors, amb efectes convencionals o no.

**Podríem relacionar la seva música amb l'obra d'un artista plàstic o d'un estil pictòric; quin nom o corrent em diria?**

- No em puc definir en un corrent concret perquè avui són moltes les estètiques que imperen però sí et diré que la meua obra té una connexió especial amb l'obra pictòrica de Paul Klee, per exemple.

**He pensat utilitzar el potencial del *PowerPoint* per introduir la música a l'aula i relacionar-la amb les altres arts (pintura, escultura, i fins i tot literatura). De moment iniciem l'experiència en el camp de l'audició musical i la pintura. Digui'm una obra seva i un quadre que podria introduir en aquesta presentació en imatges.**

- Per dir-te un exemple et diria que podries posar l'obra que es titula: *L'Àngel malaurat*, composició que vaig escriure l'any 2001, per encàrrec del clarinetista Miquel Àngel Marin, i va ser estrenada al teatre Metropol de Tarragona el 12 de març de 2002 i podria estar il·lustrada amb una col·lecció d'àngels del pintor Paul Klee. Aquesta obra, igual que la de Paul Klee, podria representar o imaginar una contemplació d'elements divins, en aquest cas dels àngels. El clarinet està tractat més com un instrument solista que com un element de conjunt, conseqüència del gran potencial virtuosístic del clarinetista a qui està dedicada l'obra. S'utilitzen noves grafies i elements sonors que en alguns casos són figuracions de sorpresa.

**Creu que està ben enfocada l'educació musical a la secundària? Es pot treballar a secundària la música contemporània? Quin paper han de jugar els conservatoris de música?**

- La música sempre ha de ser ensenyada amb una pràctica activa. En cap cas s'ha de partir, almenys inicialment, d'una teoria. Els bons pedagogs això ja ho saben. Ara tot depèn de les Administracions governamentals, que vulguin que el nostre país continuï submergit en l'absoluta ignorància musical o que el que ens diferenciï sigui la voluntat d'evolució i progrés, en aquest cas, musical.

És important que el professorat de secundària pugui donar una visió correcta d'on vol arribar i què és el que pretén la música contemporània, així com també conèixer l'evolució i els diferents estils musicals.

En tot cas, també és responsabilitat dels conservatoris com a màxims representants de l'ensenyament musical donar a conèixer i divulgar el panorama actual de la música

d'aquest segle. I com he dit anteriorment, de manera absolutament activa, i si cal amb la corresponent complementació teòrica.

**Com valora la repercussió de les classes d'harmonia que vostè imparteix en la resposta per part de l'alumnat, per exemple en la mostra de composicions creades per aquest alumnes del conservatori de Tarragona que van ser presentades al Concurs de Creativitat Xavier Gols d'enguany en aquest mateix conservatori?**

- Els resultats quasi sempre són agradables i generalment amb moltes sorpreses. Costa que els alumnes es puguin creure que són capaços de crear música pròpia. Són tants els anys que han estat només reproduint música de grans mestres que els costa posar-se al seu nivell. Els primers consells sempre són que intentin imitar els inicis d'una gran partitura i a partir d'aquí continuar amb el seu propi estil. Tots els grans compositors han après imitant i superant compositors anteriors.

És important també que coneguin la música del darrer segle, tant per tenir punts de referència com per saber a la vegada quins són els elements que han d'intentar superar. A partir d'aquí només has de reconduir i canalitzar les seves creacions. Els darrer treball de les seves primeres obres ha de ser la interpretació per als seus companys. Ells han d'explicar-la, dirigir-la, i en molts casos, corregir els detalls que calgui per a millorar-la.

**És tot un luxe comptar amb els propis autors de les composicions el dia de l'estrena de la seva, i més si són autors catalans de reconegut prestigi fora del país. Com valora l'estímul i dedicació per part de l'alumnat en treballar per aquesta audició de música contemporània que es va dur a terme el dia 10 de maig, on s'estrenaven amb la presència dels mateixos compositors aquestes esmentades composicions de reconeguts compositors de casa nostra, com ara en Carles Guinovart ?**

- El contacte amb compositors vius als quals se'ls hagi fet un encàrrec musical per a un determinat alumnat i que es pugui compartir el naixement i interpretació conjuntament, compositor i intèrpret, sempre és una motivació i un estat espiritual incomparable.

El fet de saber que seran ells els primers que donaran llum a una nova obra d'un gran compositor els motiva i estimula desmesuradament. És per això que des de la direcció del conservatori es fan esforços per continuar aquesta línia de recolzar la música d'avui escrita pels grans mestres d'avui.

## la ventana indiscreta

**Antoni Ernest Sebastià** COMPOSITOR Y PROFESOR DE ARMONÍA EN EL CONSERVATORIO DE TARRAGONA | 45 AÑOS | HACIDO EN AMPOSTA



Antoni Ernest Sebastià también forma parte del Colectivo de Compositors de Tarragona. 'Como músico te estimula mucho, todos somos de distintas tendencias', explica.

# ‘Los músicos tenemos que pintar con los sonidos’

TEXTO PENE FRANCESC | FOTOGRAFÍA PENE TODA

La música. La composición. Las clases en el conservatorio. Los sueños de los alumnos. Ésta es la vida de este grany auténtico músico

### Lo que dicen de él...

#### Consigue afirmar la personalidad de cada alumno

Conoce a Antoni en el Conservatorio de Tarragona, era el profesor de armonía. Me incorporé a sus clases para finalizar mis estudios. Admiro su capacidad para conseguir que cada alumno imprima

en un estilo propio a sus trabajos, cuidando que las peculiaridades de cada personalidad no se diluyan, sino al contrario, potenciando la diversidad. El resultado son unas obras de gran calidad y riqueza creativa y de estética muy diversa. Gracias a su firme voluntad, las obras de

los alumnos son estrenadas en unos conciertos extraordinarios por sus resultados. Para un estudiante es un regalo que sus obras puedan ser estrenadas, un privilegio que no se da en todos los conservatorios.  
Rosalia Sumoy (evaluatora y amiga)

A comienzos de este mes recibió el premio de composición musical Andrés Gaos, fallado en la Diputación de A Coruña, con la obra *Ángels Novas*, basada en Paul Klee. ¿Cómo pudo basarse en un pintor? Mientras la búsqueda de las posibilidades instrumentales. Buscar al máximo los límites que se pueden hacer con un instrumento con sonidos no tan convencionales. Hay que canalizar todos los elementos para que surgen de una forma especial. Las pinturas te sugieren muchas cosas.

#### ¿Qué psicología?

Pero aquí no se trata de destruir melodías, sino de intentar crear otros tipos de música, donde no haya una melodía conductora.

#### ¿Cómo se pinta un mundo sonoro, como dijo usted recientemente?

[Sonríe]. Lo difícil es conseguirlo. A mis alumnos les explico que los pintores pintan con colores y nosotros con sonidos. Es una combinación de colores y sonidos. Colores más claros, por ejemplo, tendrían mayor profundidad, todo depende de los elementos que utilices, pero los básicos siempre están. Y a partir de aquí tienes que buscar todos los recursos para crear unos efectos distintos. Y eso es lo que he buscado yo en Paul Klee.

¿Cómo comienza el proceso de elaboración de una obra basada en un cuadro? Analizas el cuadro, tienes unos elementos y con los sonidos los asimilas. Es intentar aplicar la arquitectura en la que está basado el cuadro.

#### ¿Cómo ve musicalmente a la gente joven?

Hay gente con mucha proyección, pero faltan medidas. Normalmente les toca irse a estudiar fuera de Cataluña. Es necesario que la gente pueda quedarse a estudiar aquí.

#### ¿Qué consejos les da?

Siempre les digo que estudien, no sólo con el instrumento que han aprendido, ya que un músico tiene que estar preparado para todo. Deben estudiar música, idiomas, cultura general... Pero los que llegan son sobrados.

¿Nos estamos perdiendo en la comercial y musicalmente más fácil de digerir? Siempre ha sido así. Posiblemente la música que llamamos clásica contemporánea cueste más de entender y no sólo por el público, sino por los especialistas.

#### ¿La plenitud musical está en la música clásica o el jazz?

[Sonríe]. Depende de los gustos. A mí me encanta el jazz y todo tipo de música que esté bien hecha. Este tipo de música que hacemos con esta estética puedo que sea más

difícil de digerir, pero hay música con una gran calidad.

#### ¿Existe la música objetivamente buena?

Si. La calidad está en lo más sencillo. Hay música de Beethoven o Mozart muy sencilla, pero que merece la perfección.

¿La música electrónica está destinada a sustituir a la música, digamos, convencional? He hecho obras con música electrónica y es un nuevo mundo que hay que utilizar. Estoy seguro de que si los compositores de hace 200 años hubieran podido utilizarla, lo hubieran hecho.

#### ¿Cómo definiría la música?

Es un modo de expresión. Todo tenemos algo que contar, y yo la mejor forma de hacerlo que tengo es a través de la música. Con ella expreso mis sentimientos, mis pasiones...

¿La música es capaz de transportarte a otra dimensión? Sí. Hace una semana hicimos la entrega de obras a los alumnos y vino la cantante Marta Mateu y se puso a cantar... Todo el mundo acabó llorando.

¿Es una persona de visión o de café? De café, pero yo conocí mucho el visón [sonríe].

## Entrevista a **AGUSTÍN CHARLES SOLER**

**"Cada combinació de dos sons és un so nou. La paleta de colors és infinita, sempre tot és una suma".**



**Agustín Charles Soler**, nascut a Manresa el 12 de juliol de 1960, inicia els estudis musicals ben aviat als Conservatoris de Manresa, Barcelona, Badalona i del Liceu. Posteriorment treballa interpretació pianística amb Àngel Soler, a més de realitzar estudis pedagògics per a nens i nenes, de piano-jazz, etc.

Les seves primeres obres s'inicien sota el consell de Miquel Roger i Albert Sardà, continuant amb Josep Soler. Posteriorment estudia a Itàlia amb Franco Donatoni (Academia Chigiano), Luigi Nono, i a l'Eastman School of Music amb Samuel Adler (Universitat de Rochester, New York). També ha treballat amb compositors i directors com Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, J. R. Encinar i Ros Marbà.

Les seves obres han estat premiades en més d'una quarantena de concursos nacionals i internacionals. També ha rebut encàrrecs de moltes institucions i dels intèrprets més importants del nostre país, sent la seva música interpretada arreu.

De la mateixa manera és autor de nombrosos treballs relacionats amb la composició i l'anàlisi musical, entre els quals destaquen els seus llibres *Análisis de la Música española del siglo XX* (2002), *Dodecafonismo y Serialismo en España* (2005) i *Instrumentación y Orquestación clásica y contemporánea, Vol II* (2005) i el respectiu *Llibre de treballs* (2005).

És Doctor en Història de l'Art i catedràtic de composició i instrumentació en el Conservatorio Superior de Música de Saragossa i també professor de composició a l'Escola Superior de Música de Catalunya.

El compositor Antoni Sebastià ha estat qui ens ha apropiat a la persona d'Agustín Charles. Vam tenir el plaer de conversar amb aquest compositor en una terrassa de la plaça de la Font de Tarragona, un diumenge al vespre, quan havia acomiadat els seus alumnes, just en acabar una de les darreres sessions del Curs Internacional de Composició que Agustín Charles imparteix a Tarragona dins la programació dels Cursos Internacionals d'Estiu organitzats, any rere any a la ciutat, per l'escola i conservatori de música de la Diputació de Tarragona.

**Agustí, he fet un repàs als seu impressionant currículum i em meravella el seu treball musical tan divers, conreant la composició, la docència, la crítica musical, la publicació de llibres i articles.... Com aconseguix un compositor del seu nivell compaginar tantes activitats i obtenir excel·lents resultats en cadascuna d'elles?**

- No en tinc cap secret. Vaig iniciar el meu doctorat de música als EEUU i el vaig acabar a la Universitat de Barcelona per poder dedicar-me a la composició en el meu propi entorn, en el meu propi país i això és el que faig. Em sento obligat com a persona a defensar i protegir la meva cultura i vull contribuir amb la meva tasca musical a enriquir des de totes les vessants que em són possibles la música d'avui, la música contemporània.

**Vostè que s'ha dedicat a la pedagogia orientada a l'educació infantil, com valora l'actual educació musical a les nostres escoles?**

- Des de la meva llarga experiència pedagògica et puc dir que avui segueixo creient que val la pena partir d'experiències tangibles.

Fa poc vaig fer una obra per als alumnes de l'escola Oriol Martorell, *La creació de l'univers* i segueixo constatant que els alumnes han de participar directament de la música per poder gaudi-ne. Avui, per la mena de grafismes que s'empren en les composicions musicals i el desenvolupament de la música en la nostra societat, penso que un jove que estudia en un institut d'educació secundària, sense ser un músic pot arribar a interpretar música sense problemes.

Em van demanar que fes un curs sobre grafismes musicals amb alumnes de secundària ; eren uns quaranta nois i noies. Primer vaig explicar la partitura i tot el que treballaríem durant la jornada (matí i tarda) a través d'un *PowerPoint* que vaig elaborar. Seguidament vam començar a fer amb els alumnes assajos parcials sobre la partitura. Dividíem els alumnes en dos grups, em quedava amb un grup de nois i noies i després treballava amb l'altre grup. Vam aconseguir interpretar la partitura, els alumnes estaven molt motivats, entenien el joc de sons, de sonoritats.

Quan tu li dones a un noi o a una noia una botzina, l'alumne/a se n'adona que no és una tonteria fer-la sonar, que cobreix tot un món... és una manera més fàcil d'anar endarrere i veure, mostrar, com això mateix s'ha vist amb músics al llarg de la història, com el cas de Mahler amb el collage, o bé en una obra en què Mahler fa aparèixer tocant una banda de música jueva mentre sona una música molt dolça. No veig clar que un alumne/a arribi a copsar la història de la música a nivell teòric començant pels clàssics, prenent apunts i fent exercicis teòrics. Crec que la possibilitat de participació, d'interacció és molt important.

El segle XX té moltes possibilitats al seu favor que la pedagogia ha desaprofitat. Utilitzar aquests mitjans ajuda els alumnes a entrar a un món de sensibilització que no els és tan llunyà com el de la música clàssica. Hem de treballar noves estratègies pedagògiques.

Els països nòrdics les tenen molt desenvolupades. Quan un alumne/a participa i assumeix allò que fa s'aconsegueixen resultats. Parlo de viure la música, del què hauria de ser la música a les classes, a les aules.

### **Com definiria la música contemporània d'avui?**

- Avui coexisteixen una barreja d'estils i tendències. La meua visió és que no es pot separar fàcilment la música contemporània actual del món popular contemporani. La connexió de Xenaquis amb el món del rock, del heavy metal, és total. La connexió del minimalisme amb molts moviments és molt alta. Per exemple, Frank Zappa va fer també molta música contemporània. El pop rock també té a veure amb la música contemporània...

### **Quina música o estil musical l'ha influenciat a llarg de la seva creació artística?**

- Tinc influències del flamenc, del cante jondo. També del heavy metal, el concepte del soroll, dels límits. La percussió no s'entén sense la influència de la música popular (de la bateria, del rock simfònic). No hem de negar la influència de la música popular en la música contemporània. No hem de confondre la música comercial actual amb la música que vol innovar, que té esperit de recerca, que és popular i culta a la vegada.

### **Rep influències d'altres avantguardes artístiques (pintura, literatura...) que es manifestin a través de la seva obra ?**

- Sí. Per exemple, hi ha una obra meua, *Primary Colors*, que la vaig compondre inspirant-me en l'obra de Malevich, l'any passat. L'obra és per a tres veus de dona i quatre percussionistes. Me la va encarregar la Fundació "Caixa Catalunya" per ser estrenada al saló d'actes de la Pedrera el dia de la inauguració de l'exposició sobre Malevich. Va ser una estrena mundial.

Són set números musicals basats en set quadres diferents de Malevich, contemporani de Kandinski. El primer és el quadrat, després el cercle (vermell). Del mínim detall al màxim, dos extrems que s'acaben tocant. El títol de la meua obra és *Primary Colors*, perquè són els colors primaris, basats en el Suprematisme. Si t'interessa, tinc l'enregistrament de l'obra.

També en la pintura m'agrada l'hiperrealisme, la gran capacitat d'observació, que em fascina. Poder mirar qualsevol cosa en detall, com es veu en el microscopi. En música seria l'observació del so. En una cèl·lula de dues notes i una relació, està tota la peça. Això ja ho deia Stravinski. Aquesta relació m'interessa i em fascina; pretenc portar-ho a la pràctica amb *Primary Colors*. Els pintors tenen els colors primaris, nosaltres tenim els sons. Cada combinació de dos sons és un so nou. La paleta de colors és infinita, sempre tot és una suma. Crec que podries escollir *Primary Colors* pel teu treball amb els alumnes perquè té una relació directa amb la pintura de Malevich.

### **Quines escoles de música contemporània podem trobar actualment?**

- Hi ha escoles a França, Alemanya, amb Helmut Lachenmann (el corrent de més influència en aquest moment) i a Itàlia, amb Sciarrino...A Espanya hi va haver una escola molt forta que era la de Francisco Guerrero. Un compositor actual que també està creant escola és José Maria Sánchez -Verdú.

### **Vostè ha rebut la influència molt directa d'algun compositor?**

- Sí. De Franco Donatoni, que va morir fa dos anys. És el compositor que més m'ha influït.

### **I Luigi Nono?**

- Nono té una idea del color molt especial que m'ha fet reflexionar, ell deia "la qualità in suono". La idea de que un so ja té un univers. Si agafes un so i el vas modulant, ja és un univers, és una obra. Aquesta és per a mi la gran aportació de Luigi Nono. No m'han atret tant les seves obres representatives (algunes amb connotacions polítiques, com ara *Como una ola de fuerza y de luz*, basada en poemes de Machado), com la seva forma de reflectir la noció del color i del so.

### **Com valora la influència de la música electrònica en la música contemporània?**

- La música electrocústica que sorgeix a partir dels anys cinquanta no s'entén sense la música electrònica. No es pot entendre Ligeti, ni Xenakis, ni Stockhausen sense la influència d'aquesta música. És el descobriment del so. El tractament del timbre és com descobrir un nou món. Per avançar a nivell musical al llarg de la història s'ha anat negant cada fet anterior. Bach, l'últim barroc, Mozart, l'últim clàssic. És una obligació artística la negació de l'altre; igual que Helmut Lachenmann parla de la "no música", la que talla el discurs. A mi m'agrada sumar i cercar noves possibilitats. El descobriment es menja l'expressivitat. L'obra aïllada dels compositors per a mi, no és res: el serialisme integral d'estructures de Pierre Boulez, no és res, la "no música" de Lachenmann sola no és res... però tot junt, fent una síntesi global, és el nou món que ens envolta: és l'hora de sumar. Per mi tot és possible

### **3. DOCUMENTS SOBRE EL TREBALL DE CAMP DE 2007**

Treball de Camp mostra: *PowerPoint* elaborat per a la praxi educativa a les diferents aules, *PowerPoint* sobre una audició musical elaborat per una alumna durant el treball de camp realitzat, a tall de mostra.

Informes del professorat en referència al Treball de Camp realitzat en diversos contextos educatius i documents gràfics sobre el mateix.



## **INFORMES DEL PROFESSORAT QUE HA PARTICIPAT EN EL TREBALL DE CAMP I DOCUMENTS GRÀFICS SOBRE LA PRAXI EDUCATIVA PROPOSADA A LES AULES.**

En aquest Annex s'han agrupat uns documents sorgits del Treball de Camp dissenyat i realitzat amb el doble objectiu de posar a prova el material didàctic que conté aquest estudi i contrastar amb unes pràctiques les idees que s'han anat desenvolupant. Es tracta d'un material complementari que no modifica ni afegeix més continguts al treball, però testimonia la manera de procedir en la realització d'aquest estudi.

Malgrat no haver promogut els escrits que aquí es mostren, un cop finalitzada la recerca crec oportuna la seva presentació dins la memòria, en aquest Annex, per una raó fonamental: considero que permeten observar que he contrastat la validesa i els límits concrets del contingut d'aquest estudi en els diferents nivells educatius.

He dut a terme el Treball de Camp en primer lloc, a l'educació secundària (objectiu central del treball), a les aules de centres on la formació musical és prioritària amb pràctiques envers la metodologia proposada en hores de classe en una Escola i Conservatori de Música i també dins l'àmbit de la formació de futurs mestres docents de música, gràcies a que se m'han obert les portes de la Facultat de Psicologia i Pedagogia de la URV per poder actuar amb alumnes que cursen Magisteri, especialitat mestre en educació musical.

He contrastat a la vegada l'experiència en un àmbit que actualment queda fora dels ensenyaments reglats, formant part de l'educació permanent dels ciutadans. He obtingut l'opinió representativa de moltes de les persones que formen part de les diverses Aules d'Extensió Universitària per a la Gent Gran de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Copsar aquest punt de vista i opinió de la Gent Gran sobre una mostra de la recerca ajuda a enriquir considerablement el treball perquè una de les premisses que hem apuntat i hem volgut comprovar és que la metodologia que comporta aquesta mirada artística es pot aplicar a molts dels camps educatius i d'aprenentatge. Aquests escrits no suposen un únic element de valoració; d'altra banda he efectuat enquestes als alumnes i he mantingut també algunes converses amb els mateixos. Les imatges que es mostren en l'Annex 6 d'aquest Treball de Camp en les diferents aules testimonien la implicació de l'alumnat i professorat durant la praxi de la recerca. Mostrem en primer lloc el treball d'una alumna de tercer curs de Magisteri, Griselda Novillo Gris, que ha enriquit la recerca amb la seva manera d'explicar i presentar una composició musical que ella mateixa va

escollir per treballar amb els alumnes d'educació primària tenint present la imatge com a punt de partida

## Peer Gynt



*En Peer Gynt era un noi trapella que somniava a fer-se ric i famós.*

*Els seus veïns no paraven de queixar-se de les entremaliadures que arribava a fer.*

*La seva mare, Ase, ja no sabia què fer amb ell!*

*Un dia en un casament*



*va veure una noia molt bonica, la Solveig, i se n'enamorà,*

*ella, però, el va defugir.*



*Això va fer enfadar molt en Peer i segrestà la núvia, la Ingrid.*

*Se la va endur a la muntanya i quan se'n va cansar d'ella la va abandonar enmig d'aquelles muntanyes tan altes del Nord d'Europa.*



*Més tard en Peer va seduir la filla del rei de les muntanyes i els trolls el van amenaçar en menjar-se'l si no es casava amb ella.*



*Això de fer-se rei de les muntanyes l'atreia molt,*

*però per altra banda pensava que això de conviure amb trolls no l'entusiasmava gaire, així que decidí fugir.*

*Durant la fugida es va trobar la filla del rei de les muntanyes que li mostrà el fill monstruós que havia tingut fruit de la seva unió amb ell.*



*Després d'assabentar-se de la mort de la seva mare,*

*en Peer va decidir fer un viatge a l'Àfrica on es va convertir en venedor d'esclaus i mercader.*

*Allà va conèixer un cap o xeic africà que el va confondre amb un profeta*

*i el convidà a viure amb ells.*



*Un bon dia, per no perdre la tradició, es va endur la filla del xeic, l'Anitra, i la va deixar abandonada enmig del desert.*

*Poc després tornà al seu un país carregat d'un munt de riqueses, però una terrible turmenta va enfonsar el seu vaixell i la seva tornada es va fer més llarga.*

*Passats vint anys es va trobar amb un personatge estrany, l'Hombra. L'Hombra li va dir que el seu destí estava en els braços d'una bella enamorada que l'estava esperant des de feia molts anys, la Solveig. Quan finalment va aconseguir arribar al seu país la Solveig el va rebre amb una gran abraçada i li va cantar una cançó de bressol que li deia que a partir d'aquell moment sempre estarien junts*



## **Història de la peça**

- *Ibsen va escriure un conte de caire mitològic i li va demanar a Grieg que composés la música pels canvis de decorat. Tant Ibsen com Grieg tenien una gran admiració un per l'altre. Ibsen va reconèixer que l'obra es va fer famosa, en part, per la seva música.*
- *Davant l'entusiasme del públic, Grieg va decidir agafar les peces més significatives de l'obra, o les que ell més li agradaven, i en va fer dues suites de quatre cançons cada una. La part on cantaven el cor o els solistes ho fan els instruments de l'orquestra. Aquestes dues suites s'han convertit en un dels patrimonis culturals més famosos de Noruega.*
- *La majoria de gent, però, ignora que aquestes dues suites van ser fruit d'aquest conte que va escriure Ibsen.*

## Suite Número 1

### El matí

Núm 13  
Preludi acte III



John Constable (Romanticisme)

Error de Grieg > aquest acte és preludi  
de l'estada a Àfrica de Peer Gynt...  
hauria de tenir un aire africà

## La mort d'Ase

Acte III

↪ Diàleg intens entre en Peer i la seva  
mare que està preocupada

↪ Aquest fragment s'ha convertit en  
forces bandes sonores de  
documentals de guerra.



Miquel Àngel "La pietat"

## Dansa d'Anitra



## A la cova del rei de les muntanyes



## Suite Número 2

### Lament d'Ingrid



### Dansa àrab

Dansa àrab > Grieg + Dança àrab > Tchaikovski (Cascanueces)

Dances àrabs més famoses de la música. Tot i que tan un com l'altre no estaven familiaritzats amb aquest folklore.

Demostra l'obsessió per l'exotisme que es va viure a Europa a meitat s. XIX

Percussió    Vent    Orquestra



Melodia de la mezzosoprano  
(en la partitura original)



## La tornada de Peer Gynt

Núm 21  
Preludi acte V

La nau de Peer naufraga  
Davant les costes del seu  
país

=

Odisseo abans  
d'arribar a Ítaca



Grècia s. V a.C.

Odisseo a la seva nau

Fusta

Família d'instruments

Corda

Ràfegues de vent

Percussió

Trompes

Ones de la mar  
gegants

## Canción de Solveig

Solveig



Dona fidel que ha estat esperant 20 anys  
=  
La Penèlope d'Homer



Penèlope s. V a.C.

Llàstima que Grieg no introduís a la Suite  
la cançó de bressol que canta Solveig

Núm. 19 i 23



Generalitat de Catalunya  
Departament d'Educació  
Institut d'Educació Secundària Torredembarra  
Av. Sant Jordi, 62-64; 43830 TORREDEMBARRA  
Telèfon 977640312  
Fax 977644969

En Lluís Català Massot, professor d'Història de l'Art a l'IES Torredembarra, certifica que M. Carme Domingo, professora de música, va presentar i aplicar la seva experiència sobre com explicar i ensenyar conjuntament les assignatures d'Història de la Música i de la Història de l'Art.

Va explicar una classe d'Història de l'art relacionant alguna obra i autor musicals amb obres i autors de l'art de la pintura dels estils abstracció lírica, surrealista i cubista.

Encara que l'experiència va ser molt breu, crec que és interessant continuar i experimentar en aquest camp. L'alumnat es va mostrar interessat i la seva formació pot esdevenir més completa emprant aquest tipus d'explicació.

Torredembarra a 10 de maig de 2008.

Signat,

Lluís Català Massot





**FACULTAT DE CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ PSICOLOGIA**  
Ensenyament de Mestre, Especialista en Educació Musical  
Curs acadèmic: 2006-07

El Projecte d'investigació pedagògica que la professora M.Carme Domingo està desenvolupant durant el present curs acadèmic esdevé una eina molt interessant per aplicar a l'aula i poder treballar la música a través de la història, paral·lelament a altres manifestacions artístiques, en aquest cas la pintura i les arts plàstiques.

Amb la idea prèvia de contrastar aquesta proposta amb els alumnes que es preparen com a futurs mestres d'educació musical i que ja posseeixen coneixements pràctics de les possibilitats de les noves tecnologies, la professora M.Carme Domingo ha dirigit unes pràctiques que s'han desenvolupat en quatre sessions amb la participació dels alumnes de tercer curs i dues sessions amb els alumnes de primer curs.

Aquest treball, elaborat per l'esmentada professora, aporta abundant material audio visual i enllaços a internet, i va ser presentat als alumnes en format Power Point, per tal de donar una visió de la música més extensa i profunda en relació a la resta de les arts, des del neoclassicisme a les avantguardes musicals del segle XX.

La originalitat d'aquest material va desvetllar encara més l'interès dels alumnes en l'aplicació d'aquest mètode global en la presentació del fet musical a través de les noves tecnologies. Fet que ens permet pensar que aquests estudiants aplicaran eficaçment aquesta suggerent metodologia i recursos didàctics, vistos els beneficis que poden aportar per a una millor comprensió d'un llenguatge tan abstracte com és el musical.

Sens dubte ha estat una experiència positiva i enriquidora que forma part de la innovació educativa a les nostres aules.

Tarragona a 11 de juny de 2007

Joaquim Icart Garcia  
Catedràtic de Música a l'Ensenyament de Mestre.  
Universitat Rovira i Virgili.



Generalitat de Catalunya  
Departament d'Ensenyament  
IES Antoni de Martí i Franquès  
Tarragona

C/Enric d'Ossó, 3  
43005 Tarragona  
e-mail: e3003641@centres.xtec.es  
Tel: 977 24 02 14 / 22 45 54  
Fax: 977 22 83 53

La professora Carme Domingo dins el desenvolupament del seu treball d'investigació pedagògica ens ha presentat a l'aula el seu treball sobre:

- *Neoclassicisme pictòric al romanticisme musical*
- *De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX.*

Ens ho ha fet en quatre sessions dins del marc de l'optativa d'Art de 1er de Batxillerat: *Comentari d'una Obra d'Art*, en alumnes en que en majoria són estudiants del Batxillerat artístic.

Aquesta experiència ens ha servit per reforçar l'objectiu de la nostra matèria, ja que hem pogut comentar una obra d'art plàstica conjuntament amb una de musical. Això ha permès als alumnes a aprendre a no acotar els coneixements i reflexionar sobre la relació que hi ha dins d'una mateix període històric en les diferents arts. També ens ha aportat una nova visió a l'hora de comentar una obra d'art i un nou vocabulari artístic.

Les audicions realitzades han anat acompanyades d'un Power Point la qual cosa ha permès introduir a l'aula de manera natural i fluïda les TIC a l'aula i arribar així de manera molt directa als alumnes.

L'experiència ha estat molt positiva i pot ajudar a fer que els alumnes aprenguin a gaudir de la música dins d'un esperit crític i reflexionant sobre en quin context històric i cultural es van compondre les diferents obres. Per últim podem destacar que ha estat molt enriquidor veure com es pot treballar a l'aula utilitzant una metodologia i uns recursos didàctics d'una manera innovadora.

Tarragona 30 de maig de 2007

Eva Marrugat Mas  
Professora Comentari Obres d'Art de l'IES Martí i Franquès



DIPUTACIÓ DE  
TARRAGONA

ESCOLA DE MÚSICA I CONSERVATORI  
DE GRAU MITJÀ DE TARRAGONA

Carrer Cavallers, 10 (Casa Montoliu)  
43003 Tarragona  
Tel. 977 235 830  
Fax 977 235 109

La professora M. Carme Domingo ha presentat a les nostres aules, concretament les de 5è i 6è de Grau Mig, l'aplicació pràctica del projecte en curs que sota el títol de *Partitura oberta: l'art en la recerca* està treballant dins un projecte d'investigació, una llicència d'estudis retribuïda, del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

L'objectiu declarat del projecte és treballar la música paral·lelament a altres manifestacions artístiques, en concret la pintura i les arts plàstiques, cosa que pot donar una visió més extensa i a la vegada més profunda del fet musical. Tot període estètic permet l'apropament simultani a les diverses especialitats artístiques, que participen de comuns similituds que un cop detectades permeten unes anàlisis més entenedores i profundes.

Concretament les pràctiques consistiren en dues sessions a càrrec de M. Carme Domingo. Ambdues classes comptaren amb el suport material en forma de PowerPoint, confeïts per M. Carme Domingo sota els següents títols:

- Del neoclassicisme pictòric al romanticisme musical.
- De l'impressionisme pictòric a les avantguardes musicals del segle XX.

Aquesta proposta que combina les explicacions i l'audició a l'aula amb el suport documental a partir d'un audiovisual, que empra de forma conjunta la imatge i el so, ha obtingut una recepció òptima per part dels alumnes. Els nous mitjans utilitzats generen d'entrada i com diem una actitud positiva i receptiva per part dels alumnes.

A més, a cadascuna de les audicions analitzades hi podem trobar diverses informacions que són assimilades amb més facilitat que si aquestes fossin trameses en el format tradicional d'audició com a classe magistral. Aquestes informacions abasten des del visionat de partitures amb l'enllaç corresponent a internet amb les biografies dels compositors fins a l'audició de les mateixes afegint-hi, si cal, el comentari sobre alguna situació anecdòtica a l'entorn de la composició comentada.

És positiu l'interès que els alumnes han demostrat en valorar l'experiència individualment quan se'ls ha lliurat per part de la professora un qüestionari de valoració després de cada sessió.

Considerem que el projecte presenta elements originals i permet que s'emperi amb eficàcia enriquidora dins l'aula. És una eina, un recurs més de treball que tindrem present en la nostra metodologia.



DIPUTACIÓ DE  
TARRAGONA

**ESCOLA DE MÚSICA I CONSERVATORI  
DE GRAU MITJÀ DE TARRAGONA**

Carrer Cavallers, 10 (Casa Mantolú)  
43003 Tarragona  
Tel. 977 235 830  
Fax 977 235 109

Vista l'efectivitat d'aquestes sessions i la possibilitat d'adaptar-ho a tots els cursos de Grau Mitjà, s'ha fet una proposta a la Direcció del Centre per afegirla a les diferents activitats de la Setmana Cultural pel curs 2007-2008

*Tu pabel Bazzalló*  
prof. Història de la Música

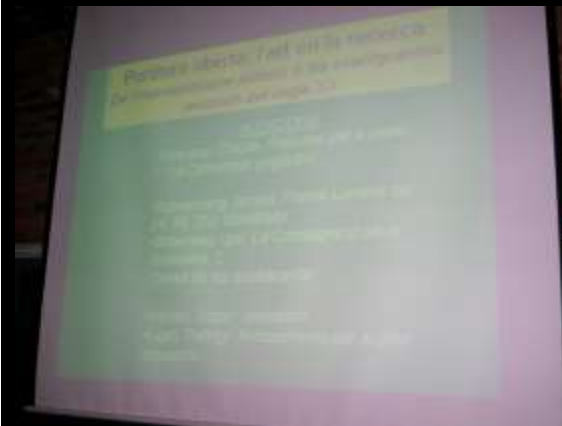
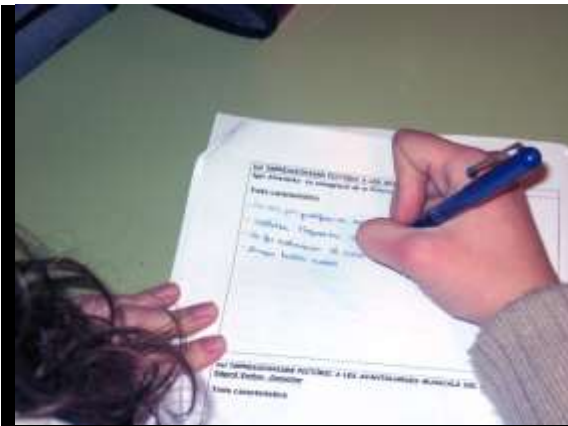


## Aules Instituts d'Educació Secundària









## Aula alumnat Magisteri Educació Infantil i Primària (Música) URV





## Aula Escola i Conservatori de Música (Tarragona)



## Aules Extensió Universitària Gent Gran (URV)

