PROJECTE FINAL

Schönberg i Pahissa

De les avantguardes al dodecafonisme i la intertonalitat

Estudiant: Júlia Carrasco Martínez

Àmbit/Modalitat: CiC Violoncel

Director/a: Marc Heilbron Ferrer

Curs: 2013/2014

Vistiplau del director/a:

Extracte, *extracto*, extract:

El dodecafonisme d'Arnold Schönberg i la intertonalitat de Jaume Pahissa, son corrents compositives que sorgeixen de les avantguardes musicals del segle XX, que van voler trencar amb l'estètica artística anterior. Els compositors van fer grans treballs innovadors per a l'època, però van estar condicionats, tant per les limitacions socials com per les guerres que van viure, que els van dur a l'exili a començar de nou. Jaume Pahissa l'han comparat amb Arnold Schönberg, ja que tots dos van inventar un mètode de composició propi. En aquest projecte Es compararan els mètodes i les condicions dels dos compositors per saber perquè un és molt més reconegut que l'altre.

El dodecafonismo de Arnold Schönberg y la intertonalidad de Jaime Pahissa, son corrientes compositivas que surgen de las vanguardias musicales del siglo XX, que quisieron romper con la estética artística anterior. Los compositores hicieron grandes trabajos innovadores para la época, pero estuvieron condicionados, tanto por las limitaciones sociales como por las guerras que vivieron, que les llevó a exiliarse y empezar de nuevo. A Jaime Pahissa lo han comparado con Arnold Schönberg, ya que ambos inventaron un método de composición propio. En este proyecto se compararan los métodos y las condiciones de ambos compositores para saber por qué uno es mucho más reconocido que el otro.

The twelve-tone system of Arnold Schönberg and the intertonality of Jaume Pahissa, are both compositive ways that came from the musical avant-gardes from the 20th century, who wanted to break with the old aesthetic of art. Both compositors made great innovating works for their time, but they were conditioned by the social limitations and also for the war they lived, which took them to go away from their country and start again in a new place. Jaume Pahissa has been compared with Arnold Schönberg, because both invented their own composition method. In this project the methods and the conditions of both composers are compared to know why one is much more recognised than the other.

Agraïments

Al meu tutor del projecte, Marc Heilbron, per facilitar-me l'execució i direcció del treball des del principi, i ajudar-me a trobar una bona bibliografia per a Arnold Schönberg i les avantguardes.
A Anna Costal, per introduir-me a Jaume Pahissa i donar-me idees per fer el treball.
A Jordi Gargallo, per mostrar-me les partitures de Jaume Pahissa i juntament amb Anna Costal, presentar-me a la filla del compositor, Maria Eulàlia Pahissa.
A Maria Eulàlia Pahissa, per donar-me accés a la bibliografia de el seu pare, pel seu bon tracte i interès en ajudar-me a fer aquest projecte.
A la meva amiga i violinista Núria Martín, que juntes vam descobrir, estudiar i interpretar en concerts la peça Coral iÀria, analitzada en aquest projecte, de la qual no en consta cap altre interpretació en programes de concert.
A la meva família, per al seu recolzament des del principi per tirar endavant aquest projecte.

<u>Pahissa i Schönberg: de les avantguardes a la intertonalitat i al dodecafonisme</u>

SUMARI

- **Introducció**.....pàgina 04
- **Capítol 1: Context Històric**.....pàgina 06
  - 1.1 Les avantguardes.....pàgina 07
  - 1.2 La música del segle XX a Espanya: precedents i conseqüències.....pàgina 11
  - 1.3 La música a Àustria.....pàgina 15
- **Capítol 2: La intertonalitat**.....pàgina 17
  - 2.2 Teoria.....pàgina 17
  - 2.3 Anàlisi intertonal: Coral i ària per a violí i violoncel.....pàgina 19
- **Capítol 3: El dodecafonisme**.....pàgina 23
  - 3.1 Teoria.....pàgina 23
  - 3.2 Anàlisi dodecafònic: Quartet número 4, op. 30. III: Largo...pàgina 27
- **Capítol 4: Comparació**.....pàgina 30
- **Capítol 5: La música entre guerres: el destí de dos compositors**.....pàgina 33
- **Conclusions**.....pàgina 35
- **Bibliografia.**.....pàgina 36
- **Annex 1**: Pahissa: *Coral i Ària*.....pàgina 40
- **Annex 2**: Schönberg: *Quartet número 4, op. 30. III: Largo*.....pàgina 42

Introducció

La inspiració d'aquest projecte va sorgir a través d'una lectura ràpida d'unes partitures de l'arxiu de música del centre Sant Pere Apòstol de Barcelona. Partitures que eren, la majoria, donacions, moltes de famílies de músics de Barcelona. Entre les partitures per a corda fregada, va aparèixer el nom de Jaume Pahissa. En obrir la partitura, va cridar-me la atenció el tipus d'escriptura de la música, el tractament dels acords i la melodia. De seguida que vaig arribar a casa vaig buscar les gravacions de les partitures que havia consultat, però per sorpresa no en vaig trobar cap. Llavors, vaig voler saber més sobre Jaume Pahissa, vaig dirigir-me a la biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya on vaig trobar algunes partitures, i vaig estudiar i interpretar una peça que em va interessar per la formació instrumental: Coral iÀria per a violí i violoncel, que està analitzada en aquest projecte. Després, a l'assignatura de Història de la música de Catalunya dels segles XIX i XX el van anomenar, vam estudiar la seva vida i obra, i em va cridar l'atenció sentir dir que se'l va comparar amb Schönberg; dos compositors que, de maneres molt diferents, van fer innovacions musicals importants. Quines tècniques va utilitzar per composar? Semblants o no a Schönberg? Van tenir relació els dos compositors? Perquè se'ls compara? I si se'ls compara, perquè un el coneixem molt els músics, i l'altre no el coneix gaire gent?

Amb l'ajuda dels professors de l'Escola Superior de Música de Catalunya vaig conèixer la filla del compositor, Maria Eulàlia Pahissa, i ella podria ajudar-me més que ningú, ja que em va facilitar l'accés a la bibliografia que va escriure Jaume Pahissa, avui dia descatalogada, i per explicar-me moltes vivències del seu pare i com era per ell l'època en que va viure a Barcelona. Per a consultar la teoria de Schönberg, vaig poder accedir amb facilitat a la seva bibliografia, molt abundant, tant llibres escrits per el propi Schönberg com de musicòlegs que defensen la seva obra, i d'altres que la critiquen, ja que la seva obra va causar molta polèmica.

A més de fer-me les preguntes sobre Jaume Pahissa, després d'interpretar música seva i escoltar algunes gravacions d'altres obres seves, no entenia perquè a l'escola no ens han parlat mai d'ell. La música que ens ha deixat escrita te més valor del que creiem, només per el fet que no es coneix el seu nom. El tòpic és "si no es coneix, per alguna raó serà". Vaig voler saber doncs, quina era la raó.

La música de Schönberg i Pahissa, son innovadores, i per tant es troben dins l'òrbita de les avantguardes musicals. En el moment que aquests dos compositors començaren a

escriure música, Europa estava vivint una època de canvi, polític, social i artístic, per conseqüència de la dissolució de la cultura tradicional, que va portar a voler fer un trencament d'aquesta, volent-la canviar radicalment, i per això sorgiren les corrents avantguardístiques: unes trencaren i innovaren més que d'altres, però estaven directa o indirectament connectades i unes influïdes per les altres, i poc a poc van anar sorgint més corrents, entre les quals, el Dodecafonisme i la Intertonalitat. Per això vaig pensar que era un bon punt de partida, estudiar l'impacte social que van provocar, i l'entorn social en el que es trobaven els compositors avantguardístics, que els va influir en la seva creativitat musical, en les seves noves idees.

La música avantguardista comença a expressar noves emocions, una nova gamma de colors que abans no hi eren, i això donà als compositors moltes més possibilitats d'expressió, realment volien transmetre molt més del que abans es podia, i tot i que a la primera meitat del segle XX hi havia repressió social en alguns indrets, la música era un llenguatge que als compositors els va permetre transmetre el que sentien en aquells temps de canvi, i realment amb la música van poder expressar coses que les paraules no podien dir. Va ser doncs, un moment en la història de la música molt important.

En l'època de canvi també van haver guerres. Van afectar als compositors, i també vaig voler investigar de quina manera, ja que a molts, els va marcar molt el seu destí, en especial a Jaume Pahissa i a Schönberg, però de maneres diferents.

Capítol 1: Context històric

Les Avantguardes

Les avantguardes artístiques, com molts teòrics han acordat, és una cultura de subversió, que busca generar a l'espectador un estat de provocació, controvèrsia i *shock*. Va sorgir a França a finals del segle XIX, on l'art era concebut per els grans pensadors com un element crucial del moviment per al progrés social. Aquesta idea es va intensificar molt al segle XX, on un gran número de moviments avantguardístics influenciats per aquesta idea, incloent el dadaisme, el futurisme, el surrealisme, i les avantguardes de Rússia i Alemanya, hi tenien una certa distància entre l'art i la vida, una posició de distància crítica, on es podia percebre un estat de rebel·lió contra el corrent artístic principal anterior, que deia que l'art servia per a compensar la vida, és a dir, cercaven transmetre la bellesa absoluta per a compensar els problemes quotidians, i les avantguardes en canvi tenien la concepció de l'art com un mitjà de progrés social, expressant amb l'art el que estava passant al moment per a que afectés anímicament als espectadors per a començar a canviar i millorar la societat[1].

Pel que fa a la música, alguns musicòlegs situen l'inici de la música avantguardística a l'anomenat "acord de Tristany". A la música de Wagner es poden intuir alguns dels principis que conduiran a la dissolució de l'harmonia tradicional que havia estat la base de la música occidental des de l'època de Rameau. El cromatisme, es comença a utilitzar (per Liszt, Wagner i Strauss) per a crear un ambient d'atmosfera turbulenta, una novetat per a l'època [2]. Fruit de tot això, a principis del segle XX, al igual que les altres avantguardes artístiques abans esmentades, neixen les avantguardes musicals, que trenquen amb la tonalitat, i canviarà la tensió exasperada amb la que es mou Wagner dins del llenguatge harmònic i de la forma tradicionals i el que faran serà buscar "en fred" un nou sistema que trencarà amb la tradició, com ja hem comentat que ho fan les avantguardes artístiques en general, i s'encarregaran conscientment de trencar amb les

---

1 ADGLINGTON, Robert (2009). *Sound Commitments. Avant-garde music and the sixties*. New York, Oxford University Press. ISBN 978-0-19-533665-8 (pbk). Pàgines 3-4

2 ROSS, Alex (2009) *El Ruido Eterno* . Primera Edició. Barcelona, editorial Seix Barral. ISBN: 978-84-332-0913-0. Pàgines 62-63

expectatives del gran públic, enfrontant-se quasi sempre amb la incomprensió o l'aïllament[3]. Això prové d'un estat caòtic de fermentació, que al final, l'ordre porta al desordre: la música fa un canvi que dissol críticament la idea de l'obra d'art rodona, es revela en contra d'una cultura organitzada i de la rutina[4].

Trobem varies corrents, per exemple, durant el període d'entre les dues guerres, la Primera i la Segona guerra mundial, cada regió europea té una música avantguardística molt diferenciada. Per una part tenim la música austríaca i alemanya, molt diferent a les músiques postimpressionistes i neoclàssiques de França, o de les folkloristes, sobre tot als països de l'Est[5], i també Espanya.

A finals del segle XIX i principis del segle XX, París és un centre artístic europeu molt important on una gran quantitat d'artistes hi viuen i hi van a passar un temps de la seva vida per a aprendre dels altres. Els grans músics francesos de la corrent de l'impressionisme foren Maurice Ravel, Claude Debussy i Erik Satie. L'impressionisme fou una corrent molt important de l'inici de les avantguardes, que veu el mon des de la contemplació: occident deixa de considerar-se el centre del món i admet, per primer cop, influències de les altres cultures immemorials de la Terra; El fet que els va inspirar va ser la Exposició Universal de 1890, celebrada a París, on van conèixer diferents cultures artístiques. Debussy i Ravel allà van escoltar per primer cop la música del "gamelan" que venia de la illa de Java, així com altres músiques no occidentals, que hi van influir molt a la seva música[6]: l'exotisme oriental i després la cultura negra (a través del jazz que ve d'Amèrica). A partir d'aquí, l'impressionisme, el que busca és la

---

3 SALVETTI, G. (1997). *Història de la música, tomo 10, el siglo XX, primera parte.* Traducció per Carlos Alonso. Madrid, Ediciones Turner. ISBN 84-7506-165-6 (O.C.)

4 ADORNO, Th. W. (2003) "Schönberg y el progreso" A: *Filosofía de la nueva música.* Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 84-460-1676-1. Pàgines 40-41

5 ADORNO, Th. W. (2006) "Viena" A: *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN-10: 84-460-1680-X. ISBN-13: 978-84-460-1680-9. Pàgines 35-36.

6 MORGAN, Robert P.(1994) *La música del siglo XX*, Segona edició (1999). Madrid: Akal Música. Pàgina 59

percepció oriental de la música, i estar lligat a la seva cultura amb tot el bagatge tècnic occidental. La música impressionista, reflecteix i descriu atmosferes de tots els àmbits sensorials: perfums, textures, temperatura, etc., i per això dona al timbre (al color en música) una importància primordial que mai abans havia tingut [7]. La música impressionista va ser molt important i va deixar molta petjada, i la amb la exposició universal de 1890 es va desenvolupar, perquè els compositors d'aquesta corrent van començar a introduir a la seva música els sons exòtics que allà hi van escoltar per primer cop. Però l'Exposició Universal, no només va ser important per a la música impressionista; allà, els compositors anomenats nacionalistes adornaven les seves obres amb els modes de la música popular indígena, i a partir d'aquesta inspiració, Satie i Ives inventaren una espècie de música pop art introduint en les seves peces els sons del seu entorn musical: cançons populars, cançons de cabaret, marxes, cançons patriòtiques, himnes, músiques de banda, etc.[8].

Un altre músic important de les avantguardes fou Igor Stravinsky, influenciat per Debussy. Van començar una amistat de nou anys després de l'estrena de l'*Ocell de foc* al 1910, quan Debussy va sentir que Stravinsky componia d'una manera semblant a la seva, amb l'impressionisme. Però va quedar-se perplex per la rapidesa amb la que es desenvolupava l'estil de compondre d'Stravinsky, i la seva actitud amb la *Consagració de la Primavera* fou dubtosa, i aquí va sentir que el seu amic trencava amb l'impressionisme, i el va defraudar[9]. L'estrena de la consagració de la primavera, la nit del 28 de maig del 1913 a París va causar molt escàndol per part del públic. No obstant, a l'assaig general hi van assistir molts artistes, pintors, músics i gent de lletres i representants de la societat més culta, i es va respirar una atmosfera serena i tranquil·la.

---

[7] ALSINA, Pep ; SESÉ, Frederic (1994). *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones.* Barcelona: Editorial Graó. ISBN 10: 84-7827-110-4. Pàgines 89, 90 i 91

[8] NYMAN, Michael (2006). *Música experimental: de John Cage en adelante*, Girona: Edicions a Petició. ISBN 10: 84-96742-02-4. Pàgina 68

[9] GRIFFITHS, Paul (1979). *IGOR STRAVINSKY. His personality, Works and views.* Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 24590 7. Pàgina 34

D'aquesta manera, Stravinsky no s'esperava el que va passar a l'estrena[10]. A més de rebre aquest escàndol la *Consagració de la Primavera*, també la van rebre moltes de les seves òperes, ballets, i altres obres. Stravinsky és un dels compositors més importants del segle XX, perquè de tots els grans compositors que hi va haver i d'obres que van escriure, cap havia generat tanta polèmica[11]. Potser el fet que s'haguessin estrenat a París, el centre artístic d'Europa, va crear tota aquesta polèmica, major que la de Schönberg, que també en va crear molta i el mateix Stravinsky va criticar després d'escoltar la seva obra *Pierrot Lunaire* quan va anar a Berlin i es van conèixer: "L'esteticisme d'aquesta obra no em va entusiasmar especialment, em va semblar més bé un retorn a l'època antiquada del culte de Beardsley. Per altra part, l'encert instrumental de la partitura es, jo crec, indiscutible"[12]. Schönberg fou també molt important a les corrents de les avantguardes, el pare del dodecafonisme, que utilitzà l'escala dels dotze sons, i l'atonalisme, que suposà la ruptura radical i definitiva amb unes formes musicals heretades del segle XIX i de la expressivitat musical que hi havia des de principis del segle XVII, on les emocions expressives de drama i passió pretenien estar presents i reals en les obres. Arnold Schönberg, innova no només en les estructures formals sinó en la temàtica musical i l'expressivitat: canvia la funció de l'expressió musical: ja no es fingeixen passions, sinó que en el mig de la música es registren emocions indissimuladament corpòries de l'inconscient, *shocks* i traumes. La música ataca als tabús de la forma perquè aquests sotmeten tals emocions a la seva censura[13]. Schönberg va dir " la música no ha d'adornar, ha de ser verdadera" i "l'art no neix del

---

10 STRAVINSKY, Igor (1965). *Crónicas de mi vida*. Traducció d'Elena Vilallonga Serra (2005). Barcelona, Alba Editorial. ISBN: 84-8428-252-X. Pàgines 60-61.

11 BOUCOURECHLIEV, André (1984). *Igor Stravinsky*. Milano, Rusconi Libri., pàgina 2

12 STRAVINSKY, Igor (1965). *Crónicas de mi vida*. Traducció d'Elena Vilallonga Serra (2005). Barcelona, Alba Editorial. ISBN: 84-8428-252-X. Pàgina 57

13 ADORNO, Th. W. (2003) "Schönberg y el progreso" A: *Filosofía de la nueva música.* Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 84-460-1676-1. Pàgines 42-43

poder, sinó del deure"[14]. En quant als plantejaments operístics del segle anterior, Schönberg introdueix trames impensables en sales de concerts. El mateix passarà amb Berg, qui amb la seva òpera *Lulú* imprimeix un camí expressionista que reflexa fidelment els conflictes i tensions d'una etapa històrica que finalitzarà en dues guerres mundials[15].

El futurisme, una altre corrent de les avantguardes, va ser encara més trencador que el dodecafonisme. Els pares del futurisme Luigi Russolo i Francesco Balilla Pratella exploren el soroll més que l'harmonia com a centre de les noves músiques. Les seves obres connecten amb el gest dadaista i la seva estètica marcaria el treball de compositors posteriors com Edgar Varèse i John Cage[16]. El futurisme va aparèixer a Itàlia al principi del segle XX i s'escampà per altres països europeus. Es manifestà sobretot per les arts plàstiques i la poesia, representava l'exaltació de la novetat i el dinamisme de les innovacions tecnològiques en contraposició als conceptes artístics i ideològics del passat. Potser l'expressió més contundent dels principis d'aquest moviment és la que apareix en el manifest redactat pel poeta F.T. Marinetti i publicat el 1909, on hi ha la famosa frase "un cotxe a tota velocitat és més bell que la Victòria de Samotràcia". Al seu costat apareixen també idees que deixen veure afinitats amb el feixisme italià, com ara l'afirmació de "glorificarem la guerra, única higiene del món, el militarisme, el patriotisme". Entre els músics futuristes, el més dotat segons varis musicòlegs fou Francesco Balilla Pratella, el qual publicà el 1911 el seu propi *Manifest de la Música Futurista*. El pintor i compositor Luigi Russolo s'interessà també per la música i expressà les seves idees en *L'art dels Sorolls* (1916). Conseqüent amb el seu pensament, féu construir una sèrie d'aparells anomenats *Intonarumori* (entonadors de

---

14 SCHÖNBERG, Arnold (1909) *Probleme des Kunstunterrichts [Problemes de la institució artística]*, en "Musikalisches Taschenbuch [Manual Musical]". 2ª edició, 1991. Viena: S. Fischer. ISBN 3100699017. Pàgina 166.

15 MUÑOZ, Blanca (2000). *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas.* Madrid: Editorial Fundamentos. ISBN: 84-245-0862-9. Pàgina 295.

16 NYMAN, Michael (2006), *Música experimental: de John Cage en adelante*. Girona: Edicions a Petició. ISBN 10: 84-96742-02-4. Pàgina 68

sorolls). Aquests aparells, però, no s'han conservat i no es pot saber amb certesa quina mena de música havia concebut Russolo[17].

Les corrents avantguardístiques van anar evolucionant, apareixent-ne més fins l'art contemporani. Les corrents i els compositors que s'han explicat son els que, directa o indirectament van influir a la música de Schönberg i Pahissa, ja que van conviure els anys que els compositors van estar a Europa.

1.2 La música del segle XX a Espanya: precedents i conseqüències.

A Espanya, segons Jaume Pahissa[18], les arts han tingut sempre un generós floriment per totes les terres del país, excepte amb la música. En els seus escrits explica que a Espanya va haver una època on la música a brillar amb el mateix resplendor, intens i extens, de les demés arts. Va ser durant els segles XVI i XVII, que Espanya, Itàlia i Flandes varen ser els tres centres importants de cultura on es va desenvolupar el nou i transcendental moviment de la creació del veritable art de la música. Però en els segles posteriors, mentre Flandes i Itàlia van continuar desenvolupant i produint art, Espanya va quedar-se "seca i estèril", en paraules del propi Pahissa. La producció musical de la península fou cada dia menys valorada en el context internacional. Pahissa ho considerava així:

"Pèrdua de la tècnica, la fe en la capacitat d'un destí més elevat o superior, i es va perdre el contacte amb el moviment de la ràpida i sorprenent evolució de la vida musical europea. Quan la música universal creixia, Espanya anava caient. Els músics espanyols, llavors, es satisfeien amb petites imitacions de la música culta universal o es refugiaven en l'art de poc vol i a nivell del gran públic: la *tonadilla* i la sarsuela foren les creacions característiques de la decadència musical espanyola. I a finals del segle XIX la música espanyola es troba a una fatalitat que necessita mirar cap a Europa, i així doncs va sorgir el naixement del nacionalisme musical, i a partir d'aquí vingué el

---

17 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Futurisme", a: Gran Enciclopèdia de la Música, volum 3. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

18 PAHISSA, Jaume. Sendas y cumbres de la música española. Primera edició. Buenos Aires, Librería Hachette. Pàgines 11,14 i 15.

renaixement de la música culta a Espanya. Aquest fou predicat per Felip Pedrell, Isaac Albéniz i Enric Granados, tots tres fills de l'Espanya mediterrània: Catalunya. I al sud, per Turina i Falla. Així doncs, segons Pahissa, encara que semblés que Espanya no tenia producció musical, va tenir-ne fa uns segles, i avui té un brillant floriment. Però si la grandesa d'Espanya o el renaixement dels últims temps haguessin coincidit amb l'època de l'esplendor de la música universal, Espanya hauria donat, sens dubte figures tan altes com les de Beethoven o Wagner. "Al costat de Bach, Haendel Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Weber, Wagner, no podem posar-hi un espanyol. Ni entre les obres de l'extens i aclamat teatre líric, entre tantes i tan cèlebres òperes, no podem situar-ne una espanyola. No obstant, no ha succeït el mateix amb les altres arts a Espanya. I ens preguntem doncs, perquè amb la música no ha passat el mateix que amb les altres arts. I és que la raó d'aquest intrigant fenomen és el següent: l'home, des dels temps primitius ha creat obres artístiques del més alt valor, que també podem observar-les com obres d'art perfectes i definitives. Però això ho podem dir de l'arquitectura, la pintura, la escultura, i la poesia, que els homes van fer obres d'art que han quedat per admiració eterna dels homes. Però res varen fer en la més pura i ideal de totes les arts, en la música. Si la tradició i la història ens parlen de cants i músiques antigues, es tractaria només d'improvisacions del moment, de petites fórmules instrumentals que no valia la pena escriure-les.

[...]

Però va arribar un moment en el que a l'home se li va despertar el sentit de l'harmonia, i es va crear en pocs anys la obra més meravellosa d'art que la humanitat mai hagués somiat: les grans composicions musicals. Amb el despertar del sentit harmònic, comença el veritable art de la música"[19].

Pahissa, a principis del segle XX, sent que viu en una època de recuperació musical, en la qual ell té alguna cosa a aportar. A més, vivia a Barcelona, on també hi vivien molts artistes i hi ha molta vida musical: al segle XIX obren molts teatres i auditoris, en els quals hi hagué molta programació musical. Aquest fet ajudà a Pahissa a poder estrenar moltes de les seves obres, abans de l'arribada de la Guerra Civil Espanyola. Va conèixer a molts intèrprets, compositors i artistes d'altres àmbits residents a Barcelona, amb els

---

19 PAHISSA, Jaume. Sendas y cumbres de la música española. Primera edició. Buenos Aires, Librería Hachette. Pàgines 12-13.

quals mantenia una molt bona relació, cosa que van enriquir-li molt com a persona i com a artista. "No només parlava de música, sinó que era una persona molt curiosa, li interessava tot, la ciència, les matemàtiques... fins i tot va dissenyar un fre per al tramvia", explica la seva filla Eulàlia Pahissa. Tot això va fer que desenvolupés un sistema intertonal, i que el portessin a comparar amb Strauss, Stravinsky i més tard, amb Schönberg[20].

La vida musical que hi havia a Barcelona a principis del segle XX és gràcies a aquesta mirada que varen fer cap a Europa, segons Jaume Pahissa, en el moment de sequedat musical. No és cert que hi havia absoluta sequedat musical a Catalunya i Espanya, hi van haver músics i compositors, però quasi no se'ls coneix, ja que han deixat poques obres. Però si volem comparar l'Espanya de l'època del classicisme i romanticisme amb centre Europa, amb la música, és entenedor que Pahissa utilitzi el terme *sequedat* per fer aquesta comparació.

Va començar a haver canvi a principis del segle XX, quan molts artistes van viatjar per Europa i van fer una petita imitació la seva cultura. Fruit d'això, al 1900, a Espanya, cultura era igual a modernisme i generació del 98, és a dir, creació intel·lectual de persones, que interessen per la seva capacitat creadora[21]. Els compositors espanyols van intentar reivindicar la seva tradició nacional, utilitzant materials autòctons d'origen folklòric, que en el context de la crisi tonal de l'època servien com a font d'inspiració de sistemes tonals (o modals) allunyats de la tradició europea amb la finalitat d'atraure el públic del seu propi país i d'assegurar-se un lloc en el repertori internacional, associat a l'idea de "l'exòtic". Falla va desenvolupar un nacionalisme plural. Trobem obres que combinen elements específics nacionals amb l'enfoc neoclàssic, de moda després de la

---

20 NYDIA, *Jaume Pahissa: el més internacional dels compositors catalans de principis del segle XX*. Barcelona: Televisió de Catalunya, 21 gener 2006, [Consultat Febrer 2014] disponible a: http://www.tv3.cat/videos/3094110/Jaume-Pahissa-el-mesinternacional-dels-compositors-catalans-de-principis-del-segle-XX

21 FUSI, Juan Carlos; et al. (2007) *La España del siglo XX.* Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. ISBN: 978-84-96467-54-5. Pàgines 718-720.

primera guerra mundial, per a donar origen a una música nacionalista, moderna i de gran qualitat tècnica[22].

Pel que fa a Barcelona, a finals del segle XIX la ciutat va començar un moment de gran activitat musical: el 1886 fou fundada l'Escola Municipal de Música de Barcelona, que actualment és el conservatori del Bruc, i es va reestructurar la Banda Municipal de Música de Barcelona. Josep Anselm Clavé va iniciar el moviment coral català, seguint la seva preocupació social i pedagògica, va crear una sèrie de societats corals i va organitzar balls corejats i festivals i festivals multitudinaris. Al llarg del segle es van representar diverses òperes de compositors italians, francesos, alemanys i també barcelonins, com Baltasar Simó Saldoni i Marià Obiols. Al 1888 es va celebrar a Barcelona la Exposició Universal i va fer que la activitat musical s'intensifiqués: a l'Orfeó Barcelonès s'hi van sumar l'Orfeó de Sants, l'Orfeó Català i l'Orfeó Gracienc. Als principis del segle XX la vida musical continuà creixent: es va fundar la Associació Wagneriana, que va ocupar-se de interpretar, estudiar i difondre l'obra del compositor i fou una institució de gran pes dins la vida musical barcelonina. Va aparèixer al 1904 la primera publicació musical escrita en català i amb rigor científic, la *Revista Musical Catalana*, que el 1936, amb l'inici de la Guerra Civil Espanyola, va quedar interrompuda la seva publicació. A la ciutat hi havien tres promotors musicals molt notables: Antoni Nicolau, Joan Lamote de Grignon i Pau Casals. Nicolau va organitzar una sèrie de concerts simfònics de gran qualitat al Liceu i al Teatre Líric. Lamote de Grignon va fundar el 1911 l'Orquestra Simfònica de Barcelona, i amb la Banda Municipal, entitat ja separada de l'escola, va realitzar una labor educadora en l'àmbit ciutadà. Pau Casals, conscient que la ciutat encara no tenia un conjunt simfònic de nivell internacional, va fundar l'*Orquestra Pau Casals* al 1920, i al cap de sis anys, l'*Associació Obrera de Concerts*, que va servir de model similars a moltes altres orquestres d'Europa.

Van crear-se més centres educatius musicals, com ara l'*Acadèmia Marshall* al 1920, que més tard va ser l'*Acadèmia Granados*. També van crear-se al llarg del segle nombroses associacions musicals, que les més importants van ser l'*Associació de*

---

22 BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.J; PALISCA, C.V. (2008). *Història de la música occidental.* Setena edició. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-9145-9. Pàgina 917.

Música de Càmera, dedicada a aquesta modalitat, l'*Associació Amics de la Música* de Barcelona i l'*Associació Íntima de Concerts*. Els anys trenta la ciutat fou escenari d'activitats de ressonància internacional. Arnold Schönberg va residir els anys 1931-32 a Barcelona, on va escriure gran part de la seva òpera *Moses und Aaron*. El 1932 es fundà *Amics de l'Art Nou (ADLAN),* que va influir en la vida musical, gràcies a Robert Gerhard (deixeble d'Arnold Schönberg).

L'any 1936, abans de la guerra, Barcelona va ser la capital de la música amb la celebració del *XIV Festival de la Societat Internacional per la Música Contemporània (SIMC)* i del *III Congrés Internacional de Musicologia*.

La Guerra Civil va representar un greu trasbals en la vida cultural del país. En acabar, la situació musical de Barcelona era crítica: van exiliar-se diversos músics, va desaparèixer la Orquestra Pau Casals i el públic es va veure mancat d'un conjunt instrumental estable[23].

1.3 La música a Àustria

Als països de parla alemanya, els compositors s'enfrontaven a un desafiament singular, ja que la seva tradició nacional era ja la tradició medul·lar dins del repertori. Gustav Mahler i Richard Strauss van trobar formes diferents de profunditzar en els elements heretats i de crear una música alhora familiar i radicalment nova. Mahler en plena època del naixement de la psicoanàlisi busca en l'experiència personal, el record infantil, el dolor existencial una font d'inspiració que es superposa a les formes musicals tradicionals. Strauss, sobretot a l'època de *Salomé* y *Elektra* navega dels territoris de frontera tonal com la bitonalitat. Dins del marc centreeuropeu, Mahler, Strauss i Debussy van ser els que van començar a compondre amb un estil personal que assimilava allò útil del passat i que fos fidel a la seva identitat nacional[24].

---

23 ALBET I VILA, Montserrat (1999). "Barcelona" A: *Gran enciclopèdia de la Música. Volum 1.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

24 BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. (2008). Història de la música occidental. Setena edició. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-9145-9. Pàgina 927

Viena, la capital d'Àustria i la ciutat de Schönberg, va ser una ciutat on la gent tenia un caràcter conservador. Stravinsky ho deixa clar al seu llibre autobiogràfic on explica que quan va anar a dirigir la seva obra *Petrushka* va viure una mala experiència, i mai li havia passat alguna cosa semblant a cap altre país. La seva música era difícil tècnicament, i més per una orquestra tan conservadora, però mai va pensar que l'odi dels membres de l'orquestra els portessin a cridar durant els assajos injúries grosseres[25]. La orquestra que dirigia era la *Wiener Conzert-Vereinorchester*, que es creà al 1900 i al 1932 va canviar el nom a *Wiener Philharmoniker*. A més, la ciutat tenia molta cultura musical, i durant el segle XX van fundar-se moltes entitats i editorials musicals per a que els habitants gaudissin de la música. Sobretot van gaudir de l'òpera de Viena (fundada el 1869), que va viure un dels seus millors moments gràcies a Gustav Mahler, que va portar a l'escena de forma brillant òperes de Mozart, Wagner i Strauss. El 1907, però, va dimitir el càrrec de director de l'orquestra per les pressions del públic més conservador. En aquell temps, la ciutat es debatia entre el conservadorisme extrem i les tendències més innovadores, en les quals s'inscrivia la Segona Escola de Viena d'on Schönberg, deixeble d'Alexander von Zemlinsky, i els seus alumnes Berg i Webern, n'eren els estrictes integrants, però entre els nombrosos compositors d'avantguarda cal incloure-hi també autors com E. Wellesz, E.Stein, E. Steuermann, R.Kolish, H.E Apostel o H. Jelinek. Però el nazisme i la guerra portaren la major part d'aquesta generació de músics a l'exili. Malgrat això, Viena continua essent un centre musical de primera magnitud[26].

---

25 STRAVINSKY, Igor (1965). *Crónicas de mi vida*. Traducció d'Elena Vilallonga Serra (2005). Barcelona, Alba Editorial. ISBN: 84-8428-252-X. Pàgina 57

26 MARTÍ I JUFRESA, Antoni: "Viena" a: Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 4. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X. (sense pàgina)

Capítol 2: La intertonalitat

2.1 Teoria

En el context de modernitat i d'avantguarda, la intertonalitat és un nou sistema inventat per Jaume Pahissa que consistia en portar la harmonia al límit, l'harmonia de la dissonància pura, amb acords formats per dos elements dissonants entre si, però sempre respectant la melodia per sobre de tot. El procés de creació de la intertonalitat va tenir els seus precedents:

Pahissa va estudiar música i composició a Barcelona amb el mestre Enric Morera [27], que malgrat ser un dels grans compositors catalans de l'època, en el seu tractat d'harmonia es mou en paràmetres encara tradicionals. En el seu tractat de 1901 indicava: "consonància és aquell interval que produeix un sentiment de repòs; mentre que la *dissonància*, inversament, demana una resolució a l'esperit", i dividia els acords entre els consonants, que existien per ells mateixos i no tenien relació amb altres acords, i els dissonants, que necessitaven una resolució amb un acord consonant. Així doncs, amb Enric Morera, Pahissa va aprendre que un interval dissonant necessitava resolució[28]. Malgrat que el seu sistema seria molt progressista, no va perdre mai el referent de la tonalitat. Pahissa va estudiar tractats d'harmonia però deia que per inèrcia rutinària aquests tractats mantenien la classificació antiquíssima de les consonàncies, dividides en perfectes (8a, 4a i 5a Justes) i imperfectes (3es i 6es Majors i menors). Ell creia que les consonàncies perfectes les van classificar amb aquest nom perquè a l'home no li produïen sensació d'impressió, més o menys molesta, d'una cosa inesperada o novedosa. Per Pahissa, l'interval de 5a Justa és buit harmònicament[29].

---

27 AVIÑOA, Xosé (1969). *Jaume Pahissa, vint-i-cinquè any de la seva mort.* Cultura música. Pàgina 13

28 RABASEDA I MATAS, Joaquim (2006). *Jaume Pahissa, un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art. ISBN 9788469060407. Pàgines 345-349.

29 PAHISSA, Jaime (1954). *Los grandes problemas de la música.* 1a Edició. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., pàgina118

Sobre la teoria de la intertonalitat tenim molt pocs escrits. Per saber la opinió de aquells qui la van escoltar a Barcelona mentre hi va estar Jaume Pahissa, tenim un escrit de Maria Carratalà, una pianista, docent, i crítica de les revistes *Art Novell*, *La Nova revista*, i del diari *El matí*. Com a pianista, va interpretar i estrenar obres de Jaume Pahissa, com ara la versió per a piano de la *Suite Intertonal*, i també va preocupar-se per explicar i estendre el pensament i la teoria de Jaume Pahissa, de les quals en va mostrar molt interès, i Jaume Pahissa li va estar molt agraït[30]. Maria Carratalà parla de la intertonalitat, en una de les seves crítiques, d'una forma molt poètica, després d'escoltar una orquestra interpretant el l'obra *Preludi Intertonal* (estrenada al 1921): " Està escrit a base d'uns acords compostos de sons que no tenen entre ells una natural relació, i la simultaneïtat dels quals crea unes dissonàncies d'una sonoritat dolcíssima per a l'oïda [...] L'efecte per a l'oïda és el d'una successió lenta de sonoritats complexes, en la qual tota la plasticitat lineal melòdica ha estat esborrada per a deixar flotar tan sols la substància sonora, les vibracions de la qual han estat sotmeses a composicions finíssimes; és una mena de miracle com el de l'aire quan el toca la llum del ponent. L'or, el porpra i el violeta creixien i minven incessantment sobre l'argent pàl·lid del cel". Jaume Pahissa va explicar en el article publicat arran de l'estrena, en *La Publicidad* que no era el primer cop que feia servir aquesta harmonia, que ja a la *Presó de Lleida*, estrenada al 1906, va fer servir la intertonalitat al final de l'obra, en uns acords que expressen el so i la vibració de les campanes[31]. Maria Carratalà utilitza la descripció dels acords com que "no tenen una natural relació", és a dir que realment, per a l'època, devia de ser una gran novetat: Jaume Pahissa estava llavors començant a introduir la teoria, en alguns dels passatges de la seves obres, i amb la descripció que fa Maria Carratalà, devien de captar força l'atenció del públic, però de manera positiva, segons ella, per la dolça sensació que provoca a l'oïda.

La teoria de la intertonalitat està explicada per el propi Jaume Pahissa a *Grandes problemas de la música*, on diu que la harmonia intertonal és la harmonia moderna

---

30 AVIÑOA, Xosé (1996) *Jaume Pahissa: un estudi biogràfic i crític.* Barcelona: Biblioteca de Catalunya. ISBN-8478451277, pàgina 248

31 CARRATALÀ, Maria (març del 1928) "A propòsit d'un estudi i d'un concert" a *La Nova Revista*, vol. IV, n.15, Barcelona

portada al límit, l'harmonia de la dissonància pura. El seu element és l'acord format per sons dissonants entre sí: dos semitons i un to sencer. "Però sempre respectarem el criteri melòdic, és a dir, que adoptarem el signe d'alteració que doni més la impressió d'interval propi de la melodia" sent capaç de fer que sobresortís clarament la melodia tot i que l'acord harmonitzat tingués intervals dissonants i no tingués una fonamental: "La harmonia intertonal no és la ressonància d'un so bàsic, és la relació de sons sense relació de dissonància entre sí. No hi ha doncs, en els seus acords, un so fonamental . No havent-hi fonamental no podrà haver-hi, en conseqüència, inversions"[32]. Pahissa vol dir que fa acords composats d'intervals de to i alguns altres de semitò: estem acostumats a sentir acords amb terceres majors i menors en els intervals que els componen, i és el que ens fa diferenciar un acord si es major o menor, augmentat o disminuït. Però Pahissa escriu uns acords que per la època seva foren nous, només estaven acostumats a sentir, dins dels acords que tenen un to, els acords de sèptima de dominant. Ell escriu uns acords que no es poden posar noms, com Re M, re disminuït, augmentat, etc., els acords intertonals no es poden invertir perquè no tenen nota fonamental, i creen una sonoritat especial. També els utilitza per fer la funció de tensió (acord intertonal) i distensió (acord modal, major o menor).

Jaume Pahissa, al igual que va fer Gerhard, dissenyà un nou model de músic més intel·lectual i obert, superador del ruralisme, el coralisme i el sardanisme per encarar la composició a partir dels substrats nacionalistes[33].

2.2 Anàlisi intertonal: Coral i Ària per a violí i violoncel

Pahissa va compondre aquesta peça al 1956, quan ja es trobava a Argentina. Aquesta peça és un bon exemple on utilitza acords intertonals, a més d'una melodia folklòrica

---

32 PAHISSA, Jaime (1954). *Los grandes problemas de la música.* 1a Edició. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., p. 122

33 AVIÑOA, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear. IV: Del modernisme a la Guerra Civil.* Barcelona, edicions 62. ISBN 84-297-4488-6. Pàgines 225-226

catalana al mig de la peça. Els seus acords creen estats de tensió i distensió, com els clàssics, però aquests estan escrits en un llenguatge que ningú més ha utilitzat.

La forma a gran escala de la peça és A B A. El tema A és un coral format per acords intertonals, i el tema B és la melodia catalana (Ària). Després, a l'acabar l'Ària, torna a repetir tot el Coral, i al final escriu una coda repetint els tres últims compassos.

El tipus d'escriptura per als instrument és complex. Podria haver estat escrit per a quartet de corda, ja que durant el coral tots dos instruments fan doble corda alhora, per a reproduir un acord intertonal de 3 o 4 notes.

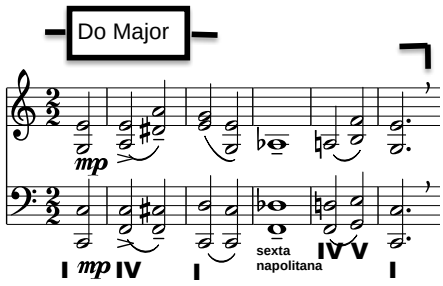
Com a intèrprets, abans de interpretar aquesta peça la vam haver d'analitzar, ja que és d'afinació molt complexa. Sense saber res sobre la teoria de la intertonalitat, vam tocar els acords al piano, investigant quines eren les notes més importants, i a partir d'aquí vam veure clarament quins eren els acords de tensió i els de distensió, així com els colors que volia aconseguir amb la corda que no es poden aconseguir amb el piano. D'aquesta manera vam veure un fraseig que es podia fer, ja que si es veu la partitura per primera vegada, només es veuen els acords d'un coral amb ritmes de blanques i rodones, sense cap motiu musical rítmic, però interpretant les indicacions d'accents, articulacions i dinàmiques, s'acaba per entendre tot el fraseig.

La partitura, que com s'ha comentat abans està dividida en A B A, la part A correspon al Coral i la part B a l'Ària. La Coral comença amb la tonalitat de do Major. Els acords, com s'ha recollit al fragment de la partitura present a continuació[34] (compassos 1-5), queden reduïts a I-IV-V-I, però els afegeix notes que creen que sigui un acord intertonal, com el tercer acord, que al quart grau li ha afegit re sostingut i do sostingut, i al quart acord la nota re, com a nota de la dominant. Aquestes notes afegides marquen una harmonia molt diferent al que estem acostumats a escoltar, però com deia Maria Carratalà, molt agradables d'escoltar. Realment podem diferenciar els acords per la veu del baix:

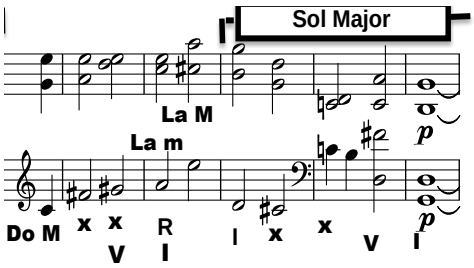
---

[34] Per analitzar els fragments de la partitura s'han utilitzat les següents abreviacions:

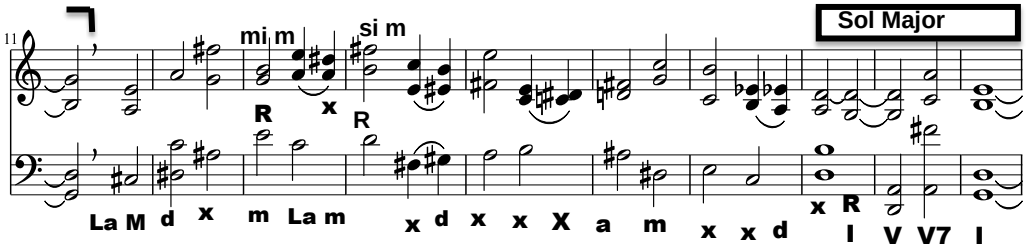
x= acord intertonal
d= acord disminuit
a= acord augmentat
R= resolució de l'acord intertonal
M= acord Major
m= acord menor
I, IV, V = funcions harmòniques dels acords (tònica, subdominant o dominant) encara que tinguin notes afegides.



Als següents compassos (6-10), utilitza en el primer compàs (després de l'anacrusa) els acords intertonals que fan funció de tensió-distensió, com s'ha explicat a la teoria. Reduint-los seria V-I, perquè tal com diu Jaume Pahissa, tria les notes en funció de la direcció de la melodia, i ha buscat crear aquest efecte. Modula, a través d'acords intertonals, a la tonalitat de Sol Major:

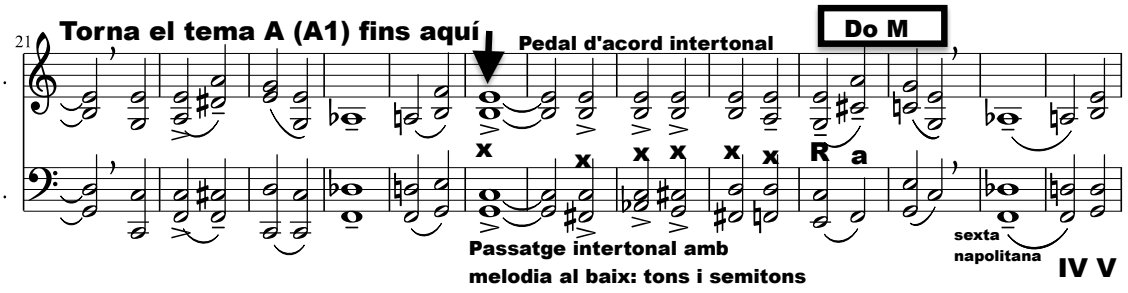


La secció que ve a continuació és més llarga que les anteriors (compassos 11-20) perquè triga més en fer la resolució, escriu més acords intertonals intercalant també acords augmentats i disminuïts, que provoquen a l'oient anar a buscar la resolució, que no l'escriu fins al compàs 18, tornant a Sol Major. Les altres resolucions són per a un sol acord (mi menor, al compàs 13, i si menor, al compàs 14):



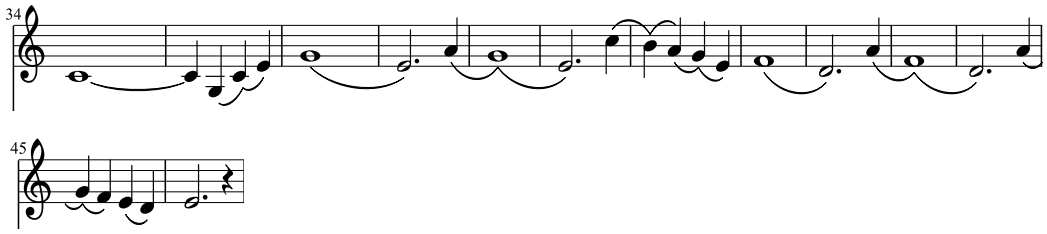
Després de la gran resolució, torna la frase A, la frase del principi. Aquest cop, en comptes d'acabar la frase A amb la tònica, ho fa amb la tònica amb una nota de semitò afegida, que fa que sigui acord intertonal, i aquest serà un acord de pedal durant quatre compassos, com podem veure a la partitura. Pahissa marca el pedal amb accents cada cop que es repeteix la nota. No ho fa només a la veu del baix que és la única que varia, i crea a la oïda insistència. La resolució d'aquests acords la fa tornant a la tònica, do

Major, la mateixa que al principi, per a anar cap a la Ària, que estarà en aquesta tonalitat.



L'Ària comença amb la melodia que la fa el violí i l'acompanyament el violoncel. La textura canvia de sobte: el tempo puja i a més deixa d'haver acords placats, l'acompanyament són notes soltes que en el seu conjunt formen l'acord de do Major i es van movent sobre aquesta tonalitat.

La melodia és, segons Eulàlia Pahissa en una conversa privada, una melodia popular catalana, tot i que no ens consta quina és. Jaume Pahissa feia servir aquest recurs força sovint a la seva música, i també harmonitzava les melodies amb acords intertonals en algunes de les seves peces. En aquesta, però, els acords que acompanyen la melodia són tonals en tota la part de l'Ària. La melodia és la següent:



Després els instruments es canvien el rol, el violí passa a fer el mateix tipus d'acompanyament que feia el violoncel, en una tessitura mitjana per al violí, i el violoncel fa la melodia, en una tessitura molt greu. No és habitual que un violoncel faci una melodia en aquest registre, doncs la primera vegada que es veu es pot pensar que el violoncel fa el paper de baix. La melodia s'ha de tocar molt expressiva doncs, per a que es noti que és melodia i no és baix, i el violí ha de baixar el volum per a que s'escolti bé el violoncel.

Quan acaba l'Ària, torna a repetir-se tot el tema del Coral, i fa una coda on repeteix els últims quatre compassos (igual que els compassos 32-34).

Capítol 3: El dodecafonisme

3.1 Teoria

Una escala, per a completar-se de Do a Do, passa per dotze semitons, dotze sons, i obtenim la escala cromàtica. Durant el segle XIX, alguns compositors van començar a utilitzar aquesta escala cromàtica per a crear una atmosfera turbulenta. La trobem, per exemple, a la *Simfonia Faust* de Liszt, al principi de la simfonia utilitza motius que combinen acords augmentats i l'interval de 7a menor i el de semitò. Aquest turbulent també el crea Wagner a tota la partitura de *Tristany i Isolda*. Més tard, Strauss utilitza un tema dodecafònic a *Also sprach Zarathustra* com una burla del funcionament d'una ment científica. I a *Salomé i Elektra* hi han alguns episodis també de saturació cromàtica. Igualment, les primeres obres atonals de Schönberg i els seus alumnes tendeixen a recórrer la sèrie de dotze en uns pocs compassos.[35]

Molts musicòlegs han definit de diferents maneres què és el dodecafonisme. Per exemple " La teoria de Schönberg consisteix en dissoldre tota la idea de realització dels dotze sons entre si, que no es presenten mai ni en vertical ni horitzontalment com 'intervals de consonància', sinó com a 'intervals de dissonància' [...] més que atonal, aquesta música és antitonal, o millor dit, anti-harmònica, evadeix no només tot el centre tonal, tot el focus d'atracció harmònica, sinó que fa d'aquesta absència el seu principi bàsic"[36] Arnold Schönberg no l'anomena dodecafonisme quan parla del seu sistema, sinó *Música Nova*, i segons ell, el dodecafonisme té els seus precedents en la història de la música occidental amb Johann Sebastian Bach, que Schönberg diu que va ser el primer compositor que va ampliar les regles fins al punt que hi fossin els dotze sons de la escala cromàtica. Schönberg compara la música de Johann Sebastian Bach amb els seus contemporanis: Händel, Keyser, Telemann, o Carl Philipp Emmanuel Bach, que, comparat amb el seu contrapunt, "els d'aquests eren plans i senzills, i les seves veus

---

35 ROSS, Alex (2009) *El Ruido Eterno* . Primera Edició. Barcelona, editorial Seix Barral. ISBN: 978-84-332-0913-0. Pàgines 248-249

36 SALAZAR, Adolfo (1940) *Conceptos fundamentales en la historia de la música.* Alianza Editorial. ISBN 9788420685359. Pàgina 232.

subordinades indubtablement inferiors, només utilitzaven les set notes de l'escala diatònica, però els cinc sons restants no s'incloïen en aquestes regles"[37]. Parla com si Bach hagués fet un gran progrés i els compositors posteriors haguessin fet un pas enrere al que la seva música podria haver seguit evolucionant. "Doncs és curiós que ells diguessin que la música de Johann Sebastian Bach era antiquada, fins i tot el seu propi fill, [...] quan, avui dia, la música dels que la consideraven antiquada, és antiquada, i en canvi, la de Johann Sebastian Bach s'ha convertit en eterna.". I sobre el dodecafonisme de la seva època, diu "jo crec que la composició amb dotze sons i la que molts anomenen erròniament *música atonal* no és el final d'un vell període, sinó el començament d'un de nou. Una vegada més, com fa segles, torna a anomenar-se a alguna cosa *antiquada*, [...] i torna a donar-se la denominació de *Música Nova*, i aquest cop, són més els països que hi participen." Per que, Schönberg i les seves teories, segons Adorno, van tenir molt reconeixement al exiliar-se durant la Segona Guerra Mundial a Los Angeles, fins i tot més que a Àustria quan hi va viure. Va trencar molt radicalment amb el sistema tradicional, i aquest va ser un altre motiu d'exili. Reconeixia que les regles de la Nova música eren altament estrictes: "Haurem d'evitar, en la nova música, el cromatisme, les melodies expressives, les harmonies wagnerianes, el romanticisme, les insinuacions particularment biogràfiques, la subjectivitat, les progressions harmòniques, les il·lustracions, *leitmotiven*, la concordança amb el sentit o acció de l'escena i la declamació característica del text en òpera cançons o corals. En altres paraules: tot el que era bo per al període precedent, no deu de realitzar-se ara."[38].
En aquest context anti-romàntic desenvolupa mitjans expressius com l'*Sprechgesang*.
Al seu llibre de *Funcions Estructurals de l'Harmonia* explica que a la seva escola, la Segona Escola de Viena, incloent a Alban Berg, Anton Webern i altres, no hi ha establiment de la tonalitat, però tampoc l'han exclòs totalment. Els tons cada cop anaven disminuint més la seva tornada cap al to fonamental, però son familiars a l'oïda que hi està habituada a sentir aquest tipus de relació harmònica, al igual que estem acostumats i ens és molt familiar sentir les consonàncies, ja que ve de la nostra cultura. El mètode de composició dodecafònica està basada en l'ús de la sèrie (*Reihe*). Aquesta

---

37 SCHÖNBERG, Arnold (2005). *El Estilo y la Idea*. Primera edició en castellà. Cornellà de Llobregat: Idea Books S.A. ISBN: 84-8236-323-9. Pàgina 53

38 *Ídem*

consisteix en la ordenació precompositiva de les dotze notes del total cromàtic (sense cap repetició) la qual cosa és utilitzada com a referencia per a la creació de temes, melodies, acords, etc. La sèrie dodecatònica, única per a cada obra, pot utilitzar-se en la seva forma inicial o sotmesa a diverses transformacions tres derivacions:[39] el moviment contrari (la inversió), la retrogradació, i la retrogradació de la inversió. Són com els motius en les peces de música clàssica: obligatoris en tota la obra.

El moviment contrari o inversió es dona quan escriu una sèrie de notes, que entre elles tenen uns intervals, i després torna a escriure la frase a partir de la mateixa nota inicial, però invertint els intervals: si el primer cop hi havia una tercera menor ascendent, a la inversió escriurà una tercera menor descendent respecte a la primera nota, i així fins a completar la sèrie de notes.

La retrogradació és dóna quan escriu una sèrie de notes, i després les torna a escriure començant des de la última nota de la sèrie, com si la llegíssim del reves, cap a enrere.

La retrogradació de la inversió és un conjunt de les dues últimes: a la sèrie original li inverteix els acords però comença per l'última nota del resultat de la inversió d'acords.

Els exemples es veuran a l'anàlisi del tercer moviment del quart quartet de corda, al següent apartat.

En les sèries, la desviació de l'ordre dels tons normalment no hauria d'ocórrer, excepte si hi han masses repeticions, llavors es pot escriure una petita variació del conjunt de tons en alguna de les fases. El grup de tons en l'ordre correcte han d'aparèixer successivament en una melodia, tema o veu independent, o com un acompanyament que els tons facin de baix harmònic[40]. Per tant, són combinacions que utilitzen la lògica.

No existeix cap definició dels conceptes melodia i melòdic. Conseqüentment, la composició de melodies depèn de la inspiració, la lògica, la sensibilitat de la forma i de la cultura musical. Un compositor en el període contrapuntístic estava en una situació

---

39 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

40 SCHÖNBERG, Arnold (1954) *Structural Functions of Harmony.* Edició revisada. Editat per Leonard Stein. Nova York: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-00478-3. Pàgines 193-195.

similar en relació a la harmonia. Com diu Schönberg, les regles només donen aspectes negatius, el que un no ha de fer, quan abans havia après el que es podia fer a través de la inspiració[41].

El *Walzer* opus 23, num 5, de Schönberg, sovint citat com a primera manifestació de la tècnica, en representa només una possibilitat molt limitada: basar una composició en una sola variant de la sèrie, els dotze sons de la qual van tornant una vegada i una altra en el mateix ordre (malgrat que en la part d'acompanyament, per a evitar coincidències simultànies, es comenci directament amb els sons 6, 7 i 8). Més freqüentment, els compositors de la Segona Escola de Viena utilitzaren diverses versions de la sèrie en una mateixa obra.
En la millor música dodecafònica, les característiques intervàl·liques de la sèrie i les conseqüències estructurals de les seves transformacions es troben íntimament lligades a la forma global i a la forma de cada secció. En paraules d'A. Webern, la sèrie neix "com una primera idea en relació amb una intuïció del conjunt de l'obra plantejada".

Inicialment el dodecafonisme fou una tècnica rebutjada pels diversos sectors del món musical que ja havien mostrat la seva hostilitat envers la música atonal del cercle de Schönberg. La tècnica, malgrat haver estat acusada de ser purament cerebral i d'estar en contra dels principis naturals de l'harmonia, es pot entendre com una derivació de diversos trets essencials de la música del segle XIX: la transformació temàtica de F. Liszt o R. Wagner, l'escriptura ultra temàtica de J. Brahms i la tendència a l'ús del total cromàtic en la tonalitat ampliada d'aquests compositors o d'altres com M. Reger, A. Skrabin, R. Strauss o C. Debussy. Schönberg estava convençut d'haver trobat amb el dodecafonisme una resposta a la seva recerca d'un substitut de les funcions estructurals de l'abandonada tonalitat tradicional i una manera d'assegurar la coherència harmònica i motívica en la composició. Els seus deixebles, com ara Webern o Berg, adoptaren immediatament el dodecafonisme, i potser diu més en favor del mètode que cap a altra

---

41 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

cosa el fet que cadascun dels tres compositors l'utilitzés de manera molt personal i diferent, però amb el mateix èxit artístic.[42]

3.2 Anàlisi dodecafònic: Quartet número 4, op. 30. Tercer moviment: Largo

Schönberg, després d'escriure el seu primer quartet, va rebre molt bona crítica. Llavors, componia utilitzant el mètode tonal tradicional. El segon quartet, una mica més arriscat, no va ser tan ben rebut. A partir del tercer va començar a introduir el dodecafonisme a la seva música,[43] per tant, els quartets de corda van ser molt significatius per a interpretar l'evolució de l'obra de Schönberg i el seu estil. Als següents quartets que va compondre, tant el tercer com el quart, ja va utilitzar la tècnica dodecafònica. Com s'ha comentat abans, en la teoria, el compositor utilitza les sèries de tons i fa la inversió, la retrogradació i la retrogradació de la inversió. No ho està utilitzant tota la estona, però és un recurs que crea una marca molt particular en les harmonies de la seva música. Més endavant ho veurem als exemples.

El tercer moviment, Largo, Schönberg no ha trencat amb la melodia tot i que sigui una melodia atonal dodecafònica, però hi ha un discurs molt clar i expressiu, ja que deixa molt clar el que vol exactament, amb les dinàmiques i els accents.

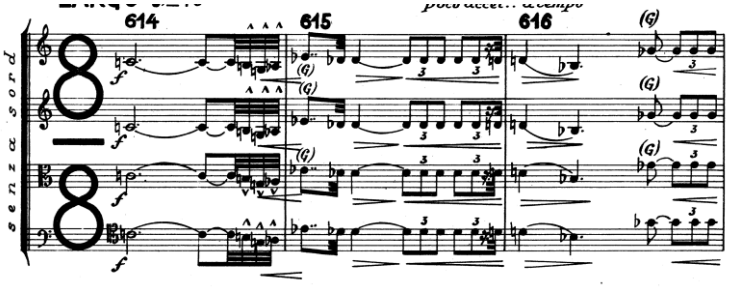
La forma del moviment és A-B-A-B, amb una secció afegida abans de la represa del tema B.

Comença amb una melodia tocada pels quatre instruments a uníson a la mateixa octava. Crea un efecte sonor molt diferent al que estem acostumats a sentir en altres quartets quan toquen a uníson, perquè normalment ho toquen a diferent octava, en canvi Schönberg utilitza aquest recurs i fa captar l'atenció de l'oient des del principi del moviment. Fa servir molts semitons ascendents i descendents, i notes que es repeteixen, poden tenir un efecte d'insistència o angoixa.

---

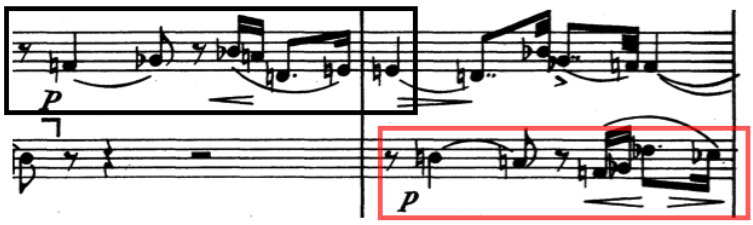
42 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

43 BUCH, Esteban (2006). Le Cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale. Lonrai, França: editorial Gallimard. ISBN: 2-07-077924-6, pàgines 16-17

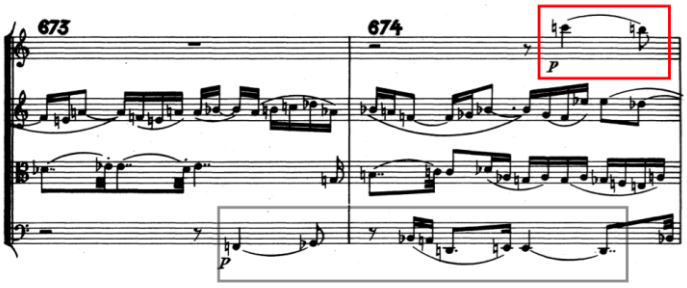


Quan acaba la melodia, el violoncel fa una cadència autèntica (V-I), i sembla que estigui en mode menor, perquè la última nota de la melodia seria el VI grau de l'escala menor (un semitò de diferència amb el V) però de seguida se sent que és dodecafònic, i crea, igual que es va fer al principi de l'ús dels dotze tons, una atmosfera turbulenta i misteriosa, per l'acompanyament de tresets amb semitons i notes que es repeteixen, igual que al principi, però aquest cop en dinàmica piano i una cèl·lula rítmica diferent, per a contrastar amb la introducció a uníson. El violí primer té el protagonisme, ell fa una veu molt més aguda que la resta, i té escrit *ad libitum*. Després, comença a utilitzar el contrapunt, on començarem a escoltar casos d'inversió, retrogradació i retrogradació de la inversió:

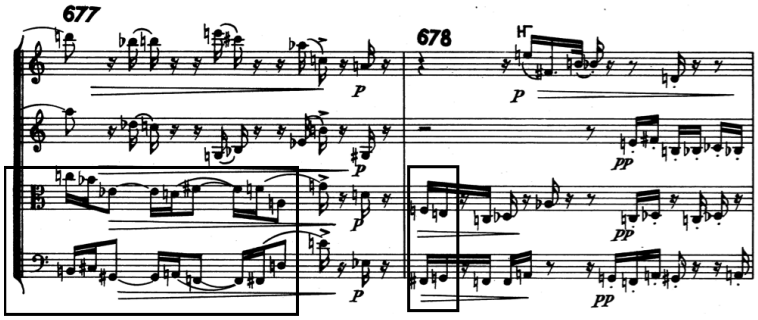
Trobem el cas d'inversió d'una sèrie en els compassos 671-672. La veu superior és el violí II i la veu inferior, la viola, que fa la mateixa melodia amb els intervals invertits i començant-la una quinta més avall:



després, als compassos 673-674, el violoncel imita la veu del violí II, i el violí I imita a la veu de la viola, continuant al compàs 675.



Trobem molts més casos d'inversió, i per exemple aquí estan sonant alhora entre la viola i el violoncel, però començant la melodia amb dues octaves i un semitò de diferència:

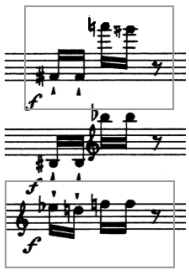


Hi ha un cas de retrogradació de la inversió: al compàs 625, el violoncel i el violí segon fan les notes de l'acompanyament.

Fa#, Fa#, (3a menor ascendent) La, (2a menor descendent) Sol#. (veu violí II) Inversió[44]:

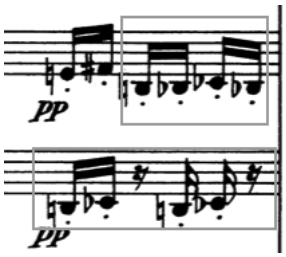
Fa, Fa, (3a menor descendent) Re, (2a menor ascendent) Mi b.

Retrogradació de la inversió: Mi b, Re, Fa, Fa. (veu violoncel)



La veu del violí II és la superior, i la del violoncel la inferior.

I el cas de retrogradació:



és molt subtil, amb l'ús de semitons, la veu superior és el violí II i la veu inferior la de la viola (compàs 678, també visible a l'últim exemple del cas d'inversió).

Schönberg no utilitza la retrogradació i la retrogradació de la inversió amb tanta freqüència com la inversió en aquest quartet de corda. Els estava desenvolupant encara.

---

44 La inversió correspon als intervals, els mateixos però quan ascendeixen, en la inversió descendeixen.

Capítol 4: Comparació

Pahissa va començar a introduir la seva teoria de la intertonalitat l'any 1906 després de compondre uns acords a la seva obra *La Presó de Lleida* i va anar desenvolupant el seu sistema al llarg de la seva estada a Barcelona, fins a l'any de l'exili, al 1937. Va seguir desenvolupant la intertonalitat, però mai va arribar a escriure una obra que fos completament intertonal, ja que a Argentina, el país on es va exiliar, no hi va trobar prou recursos econòmics per a estrenar les seves obres de gran format. Va seguir escrivint obres per a pocs instruments, amb alguns passatges intertonals. Però l'explicació de la teoria no apareix fins a 1954 al seu llibre *Grandes problemas de la música*, 38 anys més tard des de que va començar a compondre amb el mètode intertonal. El dodecafonisme de Schönberg començà a introduir-se uns anys més tard que la intertonalitat de Pahissa: Schönberg comença els primers exemples de dodecafonisme a algunes de les seves obres dels anys vint, la primera on ho introdueix és al *Walzer* opus 23, núm. 5, composat l'any 1923[45], i la seva teoria apareix publicada per primera vegada al seu llibre "*Funcions estructurals i harmòniques*"[46], l'any 1954, però abans ja l'havia explicat als seus alumnes de Berlin, el llibre és un recull dels apunts que va donar a classe d'harmonia.

Jaume Pahissa deixa molt clar a *Grandes problemas de la música* que la intertonalitat no té res a veure amb el dodecafonisme: "Perquè hem de deixar clar que l'intertonalisme no és ni contrari ni oposat, ni pretén destruir el sistema tonal que ha estat la base, l'origen, i el poderós element de tot el desenvolupament del gran art de la música, ni podem ni volem renegar d'ell, com han fet amb un trist i pobre criteri els que van crear, i intenten seguir, el sistema ingenu i antimusical i antiestètic i antinatural del dodecafonisme, o dels dotze sons. La intertonalitat no és, doncs, la atonalitat, ni la

---

45 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

46 SCHÖNBERG, Arnold (1954) *Structural Functions of Harmony.* Edició revisada. Editat per Leonard Stein. Nova York: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-00478-3. Pàgines 57-58.

politonalitat, sinó la continuació, l'evolució, la superació de la tonalitat: seria la "post-tonalitat"

Schönberg, també pensa que el dodecafonisme és una superació de la tonalitat: " Jo crec que la composició de dotze sons i la que molts anomenen erròniament 'música atonal' no és el final d'un vell període, sinó el principi d'un altre de nou". Vol trencar totes les normes de la tonalitat: "I un altre cop es dona la circumstància de que els principis en que es basa la *Música Nova* s'ofereixen de manera encara més negativa que aquelles regles tan estrictes de l'antic contrapunt. Haurem d'evitar, segons això, el cromatisme, les melodies expressives, les harmonies wagnerianes, el romanticisme, les insinuacions particularment biogràfiques, la subjectivitat, les progressions harmòniques, il·lustracions leitmotiven, la concordança amb el sentit o acció a l'escena i la declaració característica del text en l'òpera, cançons o corals. En altres paraules; tot el que era bo per al període precedent, no ha de realitzar-se ara"[47]. Doncs Schönberg va eliminar la essència de la melodia, però per Pahissa, la melodia segui sent allò més important, així com el sentit del text en l'òpera, cançons o corals. "L'home parla i canta [...] per a expressar amb les veus el seu món interior [...] i la més fina essència dels seus sentiments"[48] anant lligat el cant i el text com a element d'expressivitat. Encara anava més enllà: ell comparava la veu amb els instruments musicals, es va fixar molt en les vocals i les consonants que emetem, que els instruments musicals poden imitar. " Una mateixa nota pot ser cantada amb totes les vocals, així com també una mateixa nota pot ser tocada per diferents instruments [...] la e recorda el timbre de la trompeta, la i del violí, la u de la flauta. El soroll de les consonants es produeix, com en els instruments musicals, de dues maneres: per producció instantània i per producció continua. Els de producció continua son els de fricció o frotació (vent i arc) (que son les consonants *c, j, gu, j, rr,* i *s.*) I els de producció instantània els de percussió (*b, d, p, qu, t*) i de pulsació

---

47 SCHÖNBERG, Arnold (2005). *El Estilo y la Idea*. Primera edició en castellà. Cornellà de Llobregat: Idea Books S.A. ISBN: 84-8236-323-9. Pàgines 55-57

48 PAHISSA, Jaime (1954). *Los grandes problemas de la música.* 1a Edició. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., pàgina 149

(*l, n, r*)"[49] i aquesta comparació, que avui dia la fem servir molts intèrprets per a donar expressivitat, la tenia ell en compte a l'hora de compondre.

Tots dos compositors van innovar molt i d'alguna manera encara que no en consta una relació directa, van viure una Catalunya en plena efervescència renovadora en l'època que Schönberg es va instal·lar a Barcelona. Robert Gerhard, l'altre gran innovador del panorama català, havia estat deixeble de Schönberg a Viena. Segons Xosé Aviñoa[50], són els dos compositors més representatius de principis de segle al nostre país. No hi han escrits ni documents que diguin si Jaume Pahissa i Arnold Schönberg es van conèixer en el moment que ell estigués a Barcelona. Probablement es van conèixer però potser no van arribar a compartir els seus mètodes. És possible si s'haguessin conegut, Schönberg el podria haver animat a seguir desenvolupant la intertonalitat, tant com ell mateix va arribar a desenvolupar el dodecafonisme.

---

49 PAHISSA I JÒ, Jaime (1935). *Cultura general y estética musical, Tomo I.* Conservatorio del Liceo. Barcelona, Imprenta Galve. Pàgines 15-18.

50 AVIÑOA, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear. IV: Del modernisme a la Guerra Civil.* Barcelona, edicions 62. ISBN 84-297-4488-6. Pàgines 225-226

Capítol 5: La música entre guerres: el destí de dos compositors

Els dos compositors, Jaume Pahissa i Arnold Schönberg varen viure una guerra. Pahissa va viure la Guerra Civil, la qual el va dur a exiliar-se a Argentina. Arnold Schönberg, per la seva banda va viure l'exili en la seva condició de jueu i la Segona Guerra Mundial, com a refugiat als Estats Units.

Jaume Pahissa va compondre musica per una pel·lícula anarquista, *Aurora de Esperanza* (estrenada el 1937) la qual cosa el marcava molt políticament. Va aprofitar la oportunitat que li va sorgir de dirigir uns concerts a Argentina el mateix any de l'estrena de la pel·lícula per a exiliar-se. Oficialment, la seva família l'acompanyava a dirigir els concerts, però després van quedar-s'hi allà. La seva música quedà prohibida a Barcelona a partir de 1939.

Arnold Schönberg va exiliar-se al 1933, després de l'ascensió de Hitler al poder, als Estats Units d'Amèrica perquè era jueu, deixant el seu lloc de treball a la Acadèmia Prussiana de les Arts de Berlín, a la qual hi havia estat treballant des de 1925. Als Estats Units aviat es va convertir en una icona de les avantguardes. A Los Angeles després de 1945 es van crear escoles de composició i crítica que treballaven amb mètodes de Schönberg d'anàlisi i composició, la seva forma d'estructura, i les seves lectures de Mozart i Brahms[51]. A més, diversos compositors joves començaren a manifestar un gran interès per les seves possibilitats, encara que l'avantguarda tendí a relegar l'obra de Schönberg i Berg i a fer una interpretació molt determinada de la de Webern, en la qual trobarem les arrels del serialisme de l'Escola de Darmstadt.

La difusió del dodecafonisme i la seva fama (positiva o negativa) com a símbol d'allò modern o avançat en la música generaren l'aparició de llibres de text de la composició dodecafònica. Aquests presenten sovint idees sobre la tècnica que tenen poc a veure amb la seva utilització real per part dels compositors de la Segona Escola de Viena. Sortosament, altres estudis, entre els quals destaquen la breu monografia *Arnold Schönberg*, de Charles Rosen (1975) *Introduction a la musique de douze sons*, de René

---

51 BOTSTEIN, Leo (1999) "Schoenberg and the Audience: Modernism, Musics, and Politics in the Twentieth Ceuntry" A: *Schoenberg and his world*. Editat per Walter Frisch. Princeton, New Jersey: Princenton University Press. ISBN 0-691-04860-6. Pàgines 20-21.

Leibowitz (1949) o *Serial Composition and Atonality*, de George Perle (1962), han ajudat a veure la irrellevància de moltes de les idees que encara circulen sobre la composició dodecafònica i quin ús se'n fa de les obres concretes dels seus grans representants (cal esmentar especialment el cas d'A. Berg, el dodecafonisme del qual té poc a veure amb el que solen considerar com a tal els manuals). Això és decisiu en el cas d'una tècnica que, malgrat reivindicar una relació legítima amb la música del passat, no sembla tenir una justificació en la seva suposada necessitat històrica, sinó en les grans obres mestres a què ha donat lloc en els casos de Schönberg, Berg o Webern, i en el d'alguns compositors més, entre els quals destaca amb llum pròpia I. Stravinsky, dels anys posteriors a la mort de Schönberg[52]. Potser la influència de Schönberg ha resultat més important als Estats Units que a la pròpia ciutat de Viena, on la seva música va estar molts anys prohibida[53]. Pahissa, des de Argentina, no va aconseguir connectar amb els corrents avantguardístics nord-americans i europeus de després de la Segona Guerra Mundial. Precisament per això, tot i el reconeixement que va tenir a Argentina i molt parcialment a Catalunya, on encara avui és difícil escoltar obres seves programades amb regularitat, queda molt més aïllat en el context de la música del seu temps. Tots dos compositors van desenvolupar la seva teoria allà on van néixer i van créixer. Però és evident que el reconeixement de Schönberg és molt més gran. Pahissa en canvi, allà on es va exiliar va seguir fent música, però a petita escala, ja que no hi va trobar prou pressupost per a estrenar les seves obres. Realment el gran progrés del sistema intertonal el va poder fer a Barcelona, en els anys de gran efervescència artística de la Catalunya del primer terç del segle XX. Mai va tornar a compondre igual, i aquest fet va fer que no desenvolupés del tot la seva teoria de la intertonalitat, és a dir que no compongués una obra completament intertonal. La dictadura també va durar molts anys a Espanya, i al estar prohibida la seva música, d'alguna manera la seva obra va quedar

---

52 ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X (sense pàgina)

53 ADORNO, Th. W. (2006) "Viena" A: *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN-10: 84-460-1680-X. ISBN-13: 978-84-460-1680-9. Pàgines 441 - 442

desarrelada del seu context natural. La seva filla, Maria Eulàlia, va tornar a Barcelona després de la mort del seu pare, però ja gairebé ningú el recordava. No obstant, Jaume Pahissa fou el gran compositor català capaç d'aportar solucions molt personals als anys de canvi i innovació artística que van girar entorn a la crisi de la tonalitat a Europa.

Capítol 6: Conclusions

Les avantguardes artístiques van fer un canvi al significat de l'obra d'art. Abans de l'aparició de les avantguardes, l'obra d'art era per a evadir-se de la realitat, i a partir del moment de l'aparició de les avantguardes, l'art reproduïa la realitat, cada corrent el reproduïa d'una manera diferent, cada una amb uns recursos que es diferenciaven de l'altre, els colors, la distorsió, el tipus de sonoritat, etc. Però totes buscaven trencar amb l'època i l'estètica anterior, innovar i crear una marca artística molt personalitzada que l'espectador pogués reconèixer.

La teoria de la intertonalitat es va començar a desenvolupar molt aviat però no va acabar de desenvolupar-la del tot, i es troba en alguns passatges de les seves obres. És la sonoritat el que és important, igual que en l'impressionisme, son adjectius els que descriuen la música, més que una teoria que expliqui la manera de composar, com és el cas del dodecafonisme. Per tant, per una part, el Jaume Pahissa es pot comparar amb Schönberg des del punt de vista innovador, però no pas amb la corrent avantguardística, que, com s'ha dit, totes tenien la finalitat d'innovar.

La Segona Escola de Viena, va ser molt coneguda i potent, amb tres compositors, Schönberg, el pare, i Berg i Webern, que van desenvolupar el dodecafonisme, cada un d'una manera diferent però seguint estrictament les normes del mètode compositiu que va publicar Schönberg. A través del mètode desenvolupat i amb tres persones que el desenvoluparen, es va desenvolupar molt més que la intertonalitat, que només Jaume Pahissa va utilitzar. Tenia els seus alumnes particulars, però no va arribar a fer escola. Probablement, si s'hagués quedat al Conservatori del Liceu, allà podria haver ensenyat la intertonalitat i començar a fer escola, com va començar a fer Schönberg a Berlín.

Per tant, no només la guerra va ser el que els va condicionar, sinó el treball que van deixar fet abans de la guerra.

Bibliografia

- ADLINGTON, Robert (2009). *Sound Commitments. Avant-garde music and the sixties*. New York, Oxford University Press. ISBN 978-0-19-533665-8 (pbk)

- ADORNO, Th. W. (2003) "Schönberg y el progreso" A: *Filosofía de la nueva música.* Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 84-460-1676-1. Pàgines: 35-121

- ADORNO, Th. W. (2006) "Viena" A: *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN-10: 84-460-1680-X. ISBN-13: 978-84-460-1680-9. Pàgines 441-462

- ALBET I VILA, Montserrat (1999). "Barcelona" A: *Gran enciclopèdia de la Música. Volum 1.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X
- ALSINA, Pep; SESÉ, Frederic (1994). *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Editorial Graó. ISBN 10: 84-7827-110-4
- AVIÑOA, Xosé (1969). *Jaume Pahissa, vint-i-cinquè any de la seva mort*. Cultura música

- AVIÑOA, Xosé (1966) *Jaume Pahissa, un estudi biogràfic i crític*. Biblioteca de Catalunya

- AVIÑOA, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear. IV: Del modernisme a la Guerra Civil.* Barcelona, edicions 62. ISBN 84-297-4488-6. Pàgines 225-226
- BAIGORRI BAILARÍN, Laura (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas.* Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. ISBN: 84-89829-55-1

- BOTSTEIN, Leo (1999) "Schoenberg and the Audience: Modernism, Musics, and Politics in the Twentieth Ceuntry" A: *Schoenberg and his world*. Editat per Walter Frisch. Princeton, New Jersey: Princenton University Press. ISBN 0-691-04860-6

- BOUCOURECHLIEV, André (1984). *Igor Stravinsky*. Milano, Rusconi Libri.

- BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.J; PALISCA, C.V. (2008). Història de la música occidental. Setena edició. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-9145-9

- CARRATALÀ, MARIA (març del 1928) "A propòsit d'un estudi i d'un concert" a *La Nova Revista*, vol. IV, n.15, Barcelona

- ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Dodecatonisme" a: *Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 2.* Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X

- ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor. "Futurisme", a: Gran Enciclopèdia de la Música, volum 3. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X

- FUSI, Juan Carlos; et al. (2007) *La España del siglo XX.* Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. ISBN: 978-84-96467-54-5.

- GRIFFITHS, Paul (1979). *IGOR STRAVINSKY. His personality, Works and views*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 24590 7. Pàgina 34
- MARTÍ I JUFRESA, Antoni: "Viena" a: Gran Enciclopèdia de la Música. Volum 4. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana. ISBN: 84-412-0232-X.

- MORGAN, Robert P.(1994) *La música del siglo XX*, Segona edició (1999). Madrid: Akal Música.

- MUÑOZ, Blanca (2000). *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas.* Madrid: Editorial Fundamentos. ISBN: 84-245-0862-9

- NYDIA, *Jaume Pahissa: el més internacional dels compositors catalans de principis del segle XX*. Barcelona: Televisió de Catalunya, 21 gener 2006, [Consultat Febrer 2014] disponible a: http://www.tv3.cat/videos/3094110/Jaume-Pahissa-el-mesinternacional-dels-compositors-catalans-de-principis-del-segle-XX

- NYMAN, Michael (2006). *Música experimental: de John Cage en adelante*, Girona: Edicions a Petició. ISBN 10: 84-96742-02-4

- PAHISSA I JÒ, Jaime (1935). *Cultura general y estética musical, Tomo I.* Conservatorio del Liceo. Barcelona, Imprenta Galve.

- PAHISSA, Jaime (1954). *Los grandes problemas de la música.* 1a Edició. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C.

- PAHISSA, Jaume (1955) . *Sendas y Cumbres de la Música Española.* 1a Edició. Buenos Aires, Librería Hachette

- RABASEDA I MATAS, Joaquim (2006). *Jaume Pahissa, un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art. ISBN 9788469060407

- ROSS, Alex (2009) *El Ruido Eterno* . Primera Edició. Barcelona, editorial Seix Barral. ISBN: 978-84-332-0913-0

- SALVETTI, G. (1997). *Història de la música, tomo 10, el siglo XX, primera parte.* Traducció per Carlos Alonso. Madrid, Ediciones Turner. ISBN 84-7506-165-6 (O.C.)

- SALZAR, Adolfo (1940) *Conceptos fundamentales en la historia de la música.* Alianza Editorial. ISBN 9788420685359

- SCHÖNBERG, Arnold (2005). *El Estilo y la Idea*. Primera edició en castellà. Cornellà de Llobregat: Idea Books S.A. ISBN: 84-8236-323-9

- SCHÖNBERG, Arnold (1909) *Probleme des Kunstunterrichts [Problemes de la institució artística]*, en "Musikalisches Taschenbuch [Manual Musical]". 2ª edició, 1991. Viena: S. Fischer. ISBN 3100699017

- SCHÖNBERG, Arnold (1954) *Structural Functions of Harmony.* Edició revisada. Editat per Leonard Stein. Nova York: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-00478-3.

- STRAVINSKY, Igor (1965). *Crónicas de mi vida*. Traducció d'Elena Vilallonga Serra (2005). Barcelona, Alba Editorial. ISBN: 84-8428-252-X.

Coral i Aria

per a violí i violoncel

Jaume Pahissa i Jo (1880-1969)

Violí

Violoncel

Adagio espressivo sempre tenuto ten. accel... rit...

mp ten. cresc... f dim...

10 a tempo

p

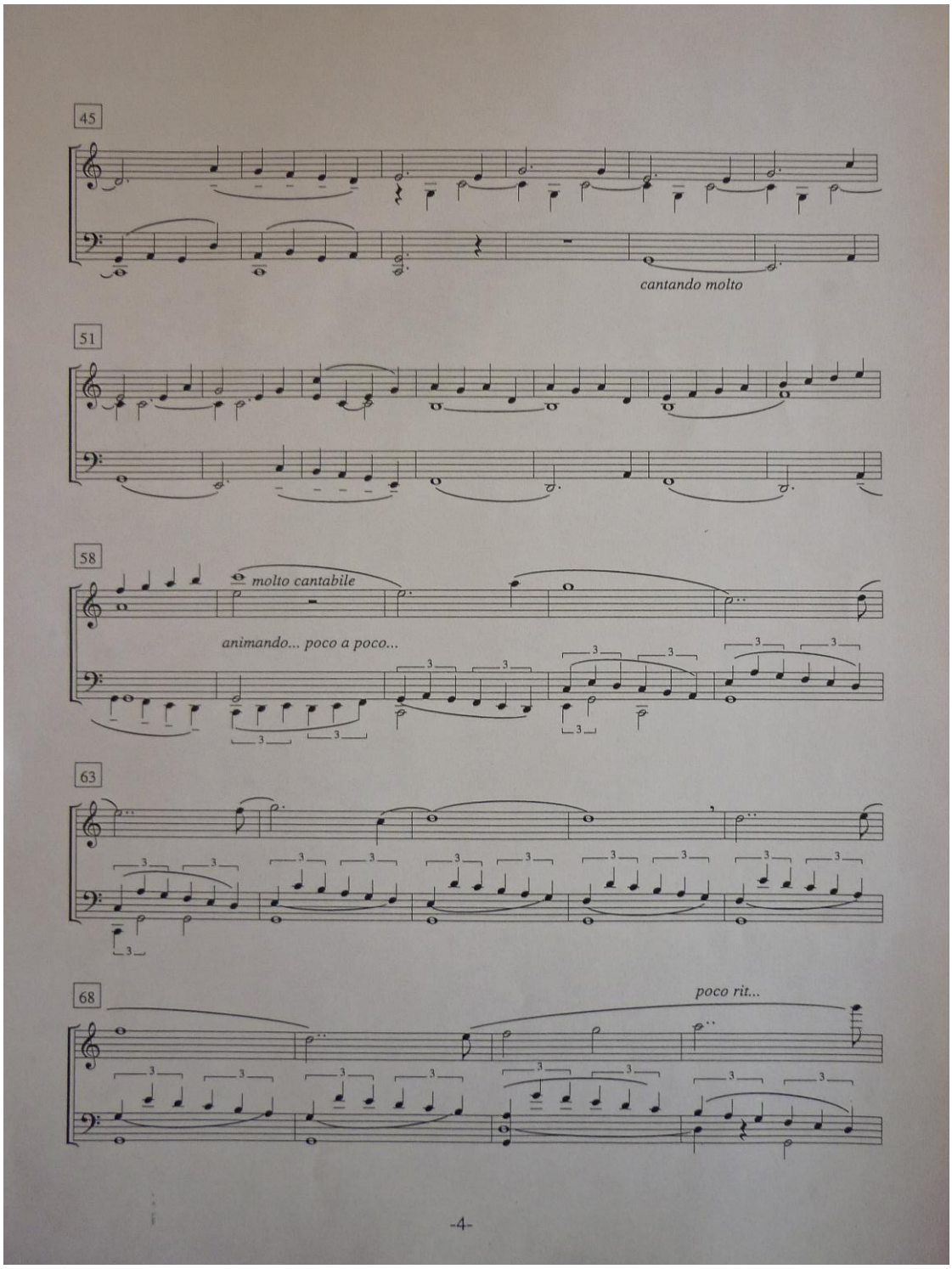
19 ten. a tempo

28 accel... rit... Piu mosso

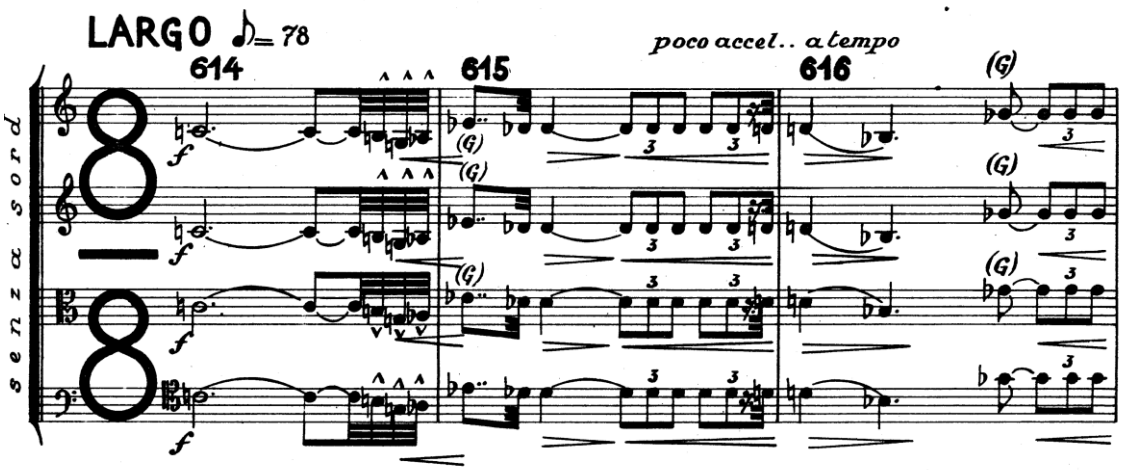
cresc... dim...

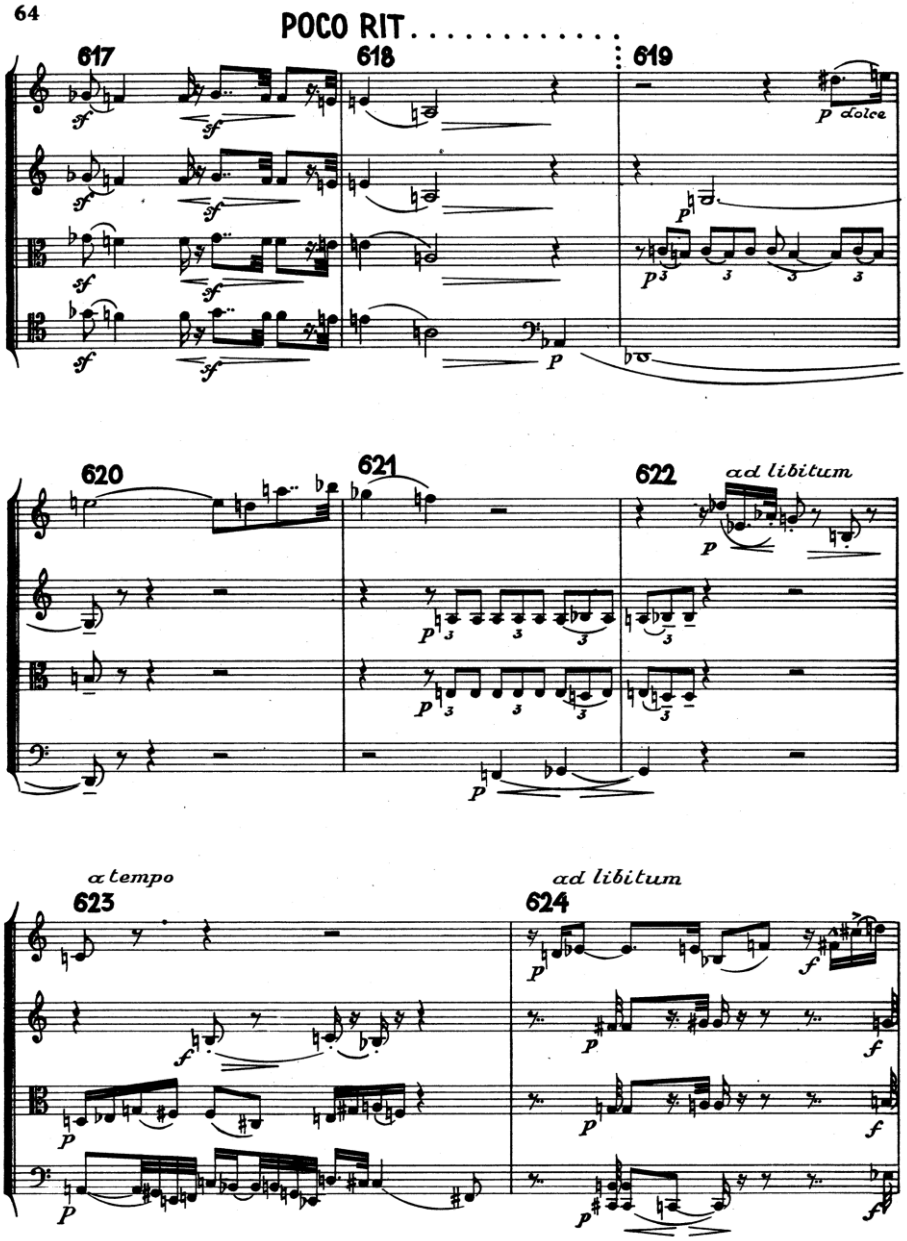
37 molto cantabile

© Copyright 1997 Hereus de Jaume Pahissa i Jo. Edició autoritzada en exclusiva a Edicions La Mà de Guido. Sabadell

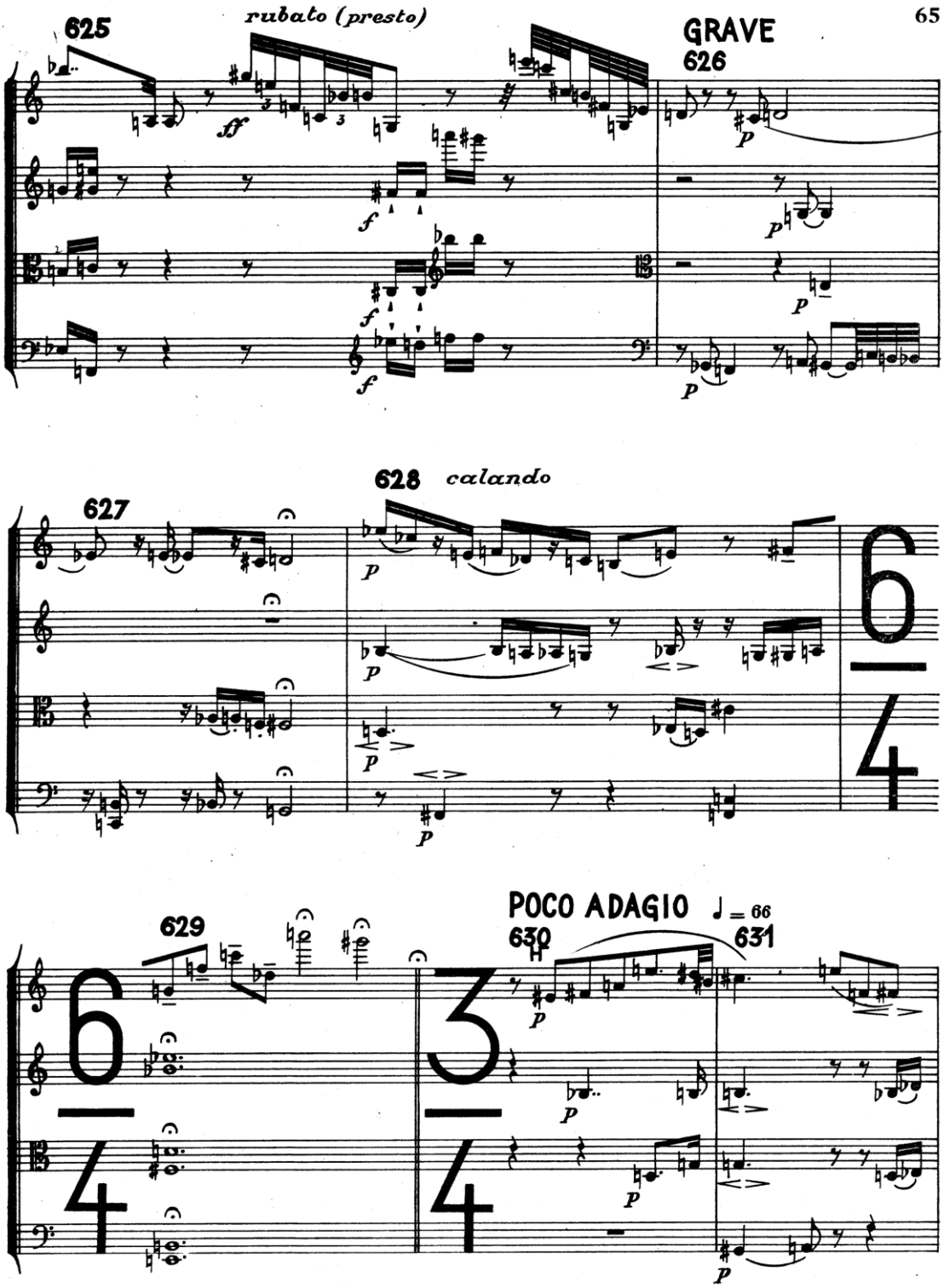

45
cantando molto
51
58
molto cantabile
animando... poco a poco...
63
68
poco rit...
-4-

III

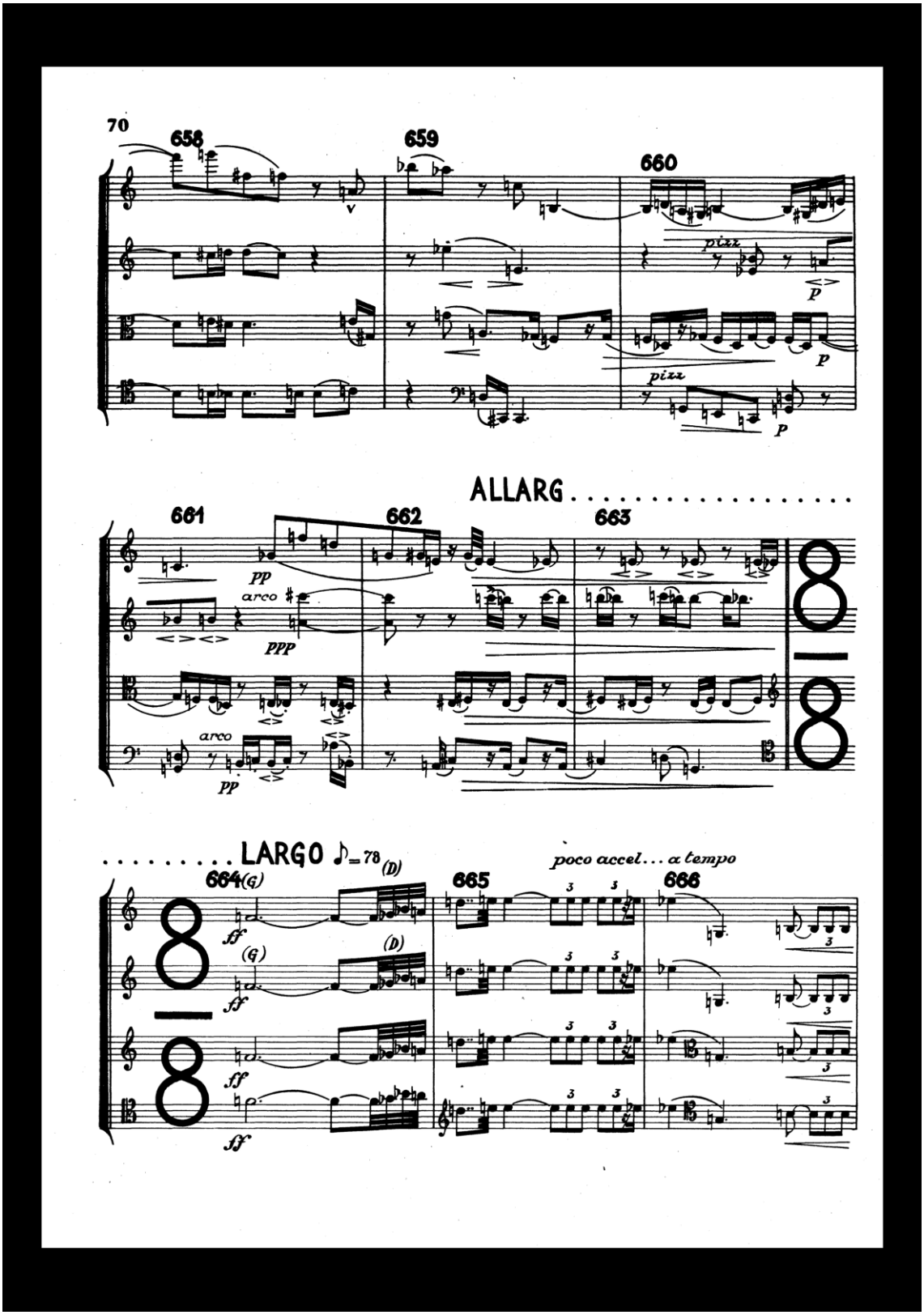


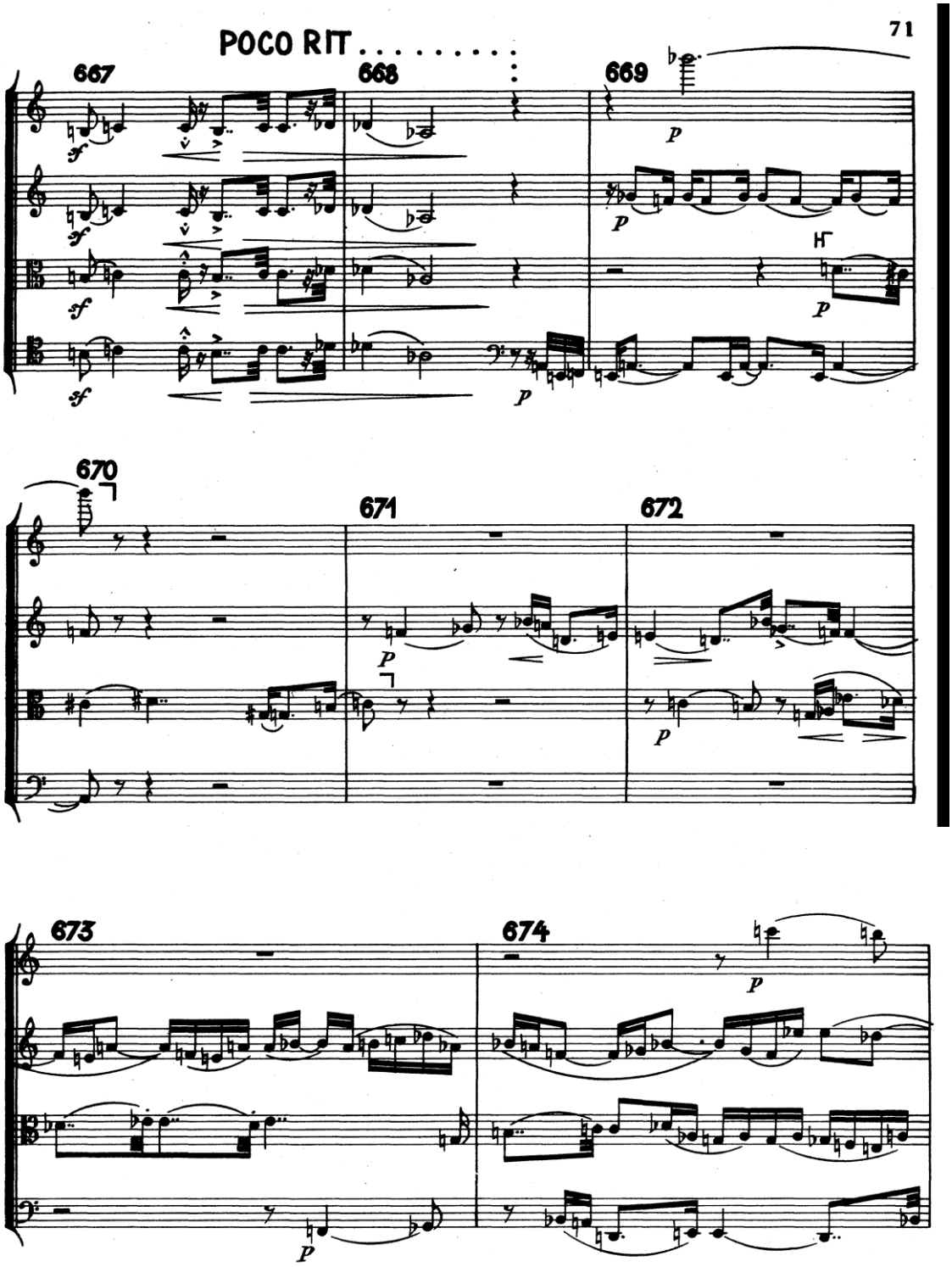

64
POCO RIT.
617
618
619
p dolce
620
621
622
ad libitum
a tempo
623
624
ad libitum

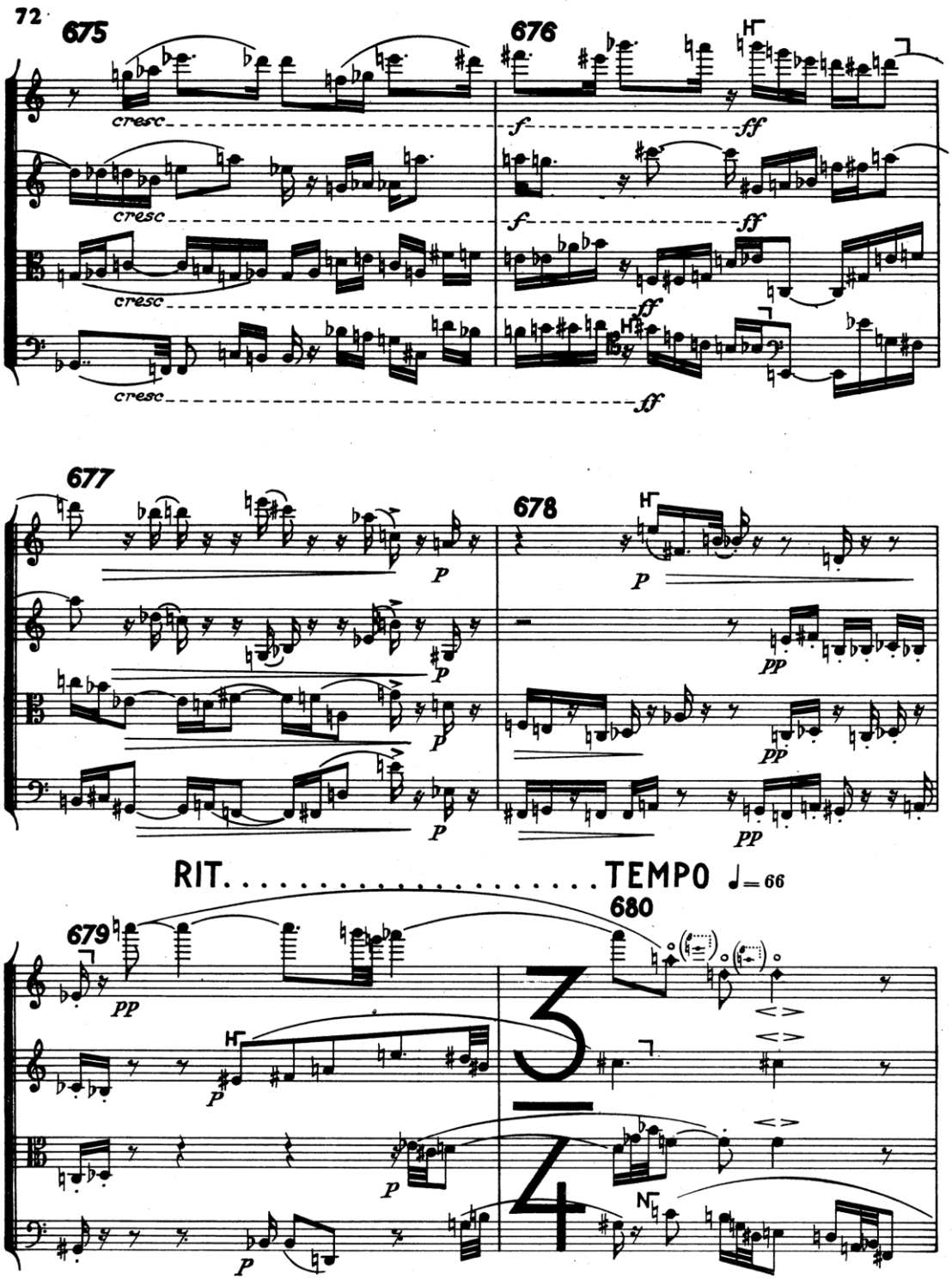
[...]

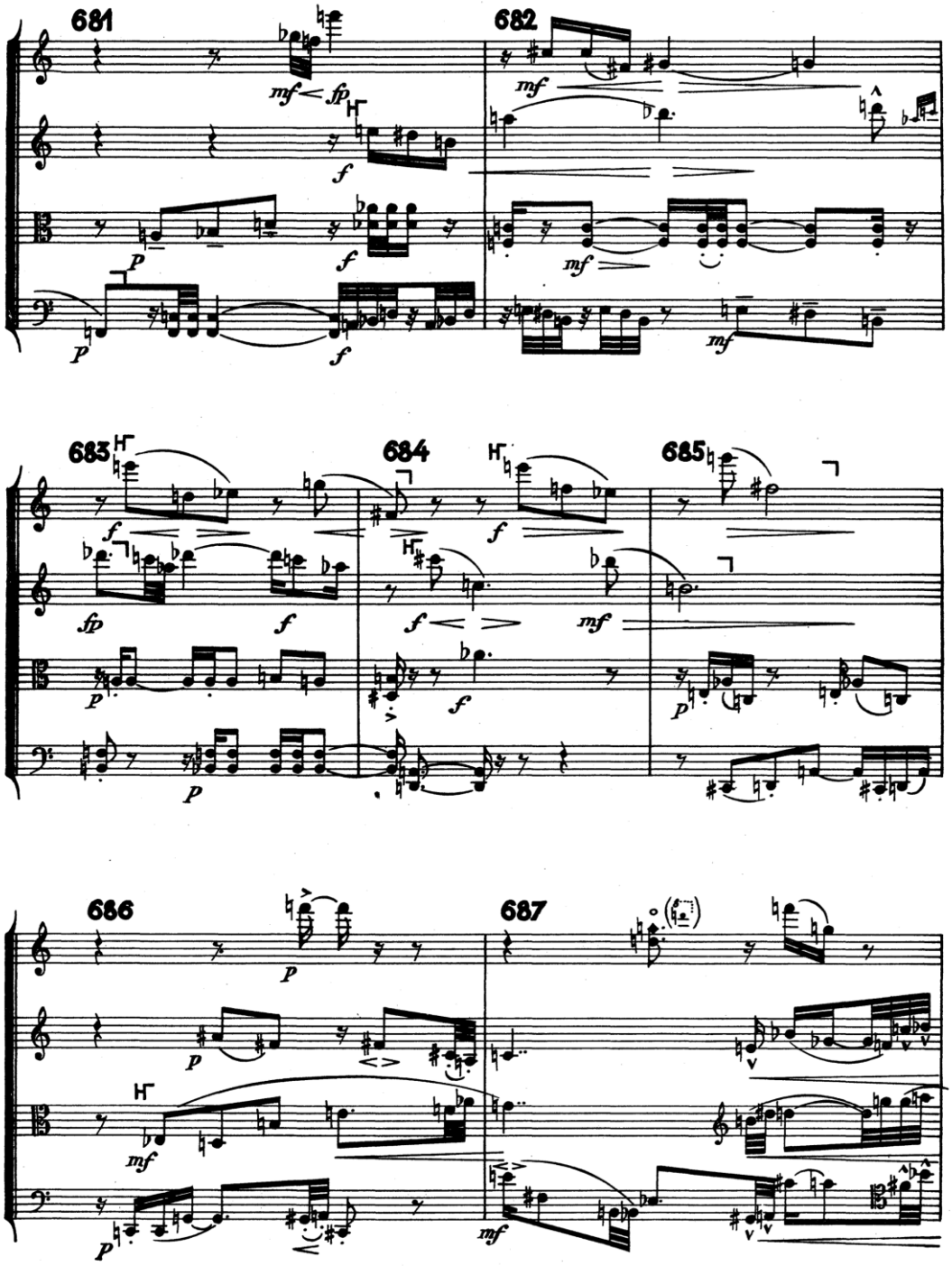

65
625
rubato (presto)
GRAVE
626
627
628
calando
629
POCO ADAGIO
♩ = 66
630
631

[...]


70
658
659
660
pizz
p
pizz
p
ALLARG
661
662
663
pp
arco
ppp
arco
pp
LARGO ♪=78
(D)
664(G)
(G)
(D)
ff
ff
ff
ff
665
poco accel... a tempo
666


71
POCO RIT.....
667
668
669
670
671
672
673
674


72
675
676
677
678
679
680
cresc
f
ff
p
pp
RIT.
TEMPO ♩= 66


681
682
683
684
685
686
687