

Relevanțe culturale și artistice în contextul spaniol postbelic al războiului civil

CORNELIA-NELI DODAN

Universitatea din Craiova
ROMÂNIA*

Rezumat: În contextul de față se expun o serie de ipostaze în ceea ce privește posibilitățile pe care le deține cultura spaniolă și modalitatea de (in)/(e)voluție a muzicienilor plasați într-un context istoric precar (1939–1945). Astfel, se descrie panoramarea culturală, ce include varietatea idealurilor, preocupărilor și crezurilor artistice ale oamenilor de cultură, aflați sub sentimentul dezolării și al disperării; drumul pe care aceștia îl preiau va fi anevoios. Adepții noilor concepții de transformare a muzicii admit preluarea unui limbaj și a unor ideologii destul de îndepărtate de cele tradiționale. Ei își arată interesul pentru realizările compozitorilor europeni și americani, ultimele descoperiri fiind, în acea perioadă, creațiile electronice și muzica electro-acustică, teatrul instrumental și opera contemporană. Itinerarul inițiat de aceștia îi condiționează către expatriere (fizică) sau autoexilare internă (psihologică). În ceea ce privește muzica, se asistă la o reîntoarcere a esteticii școlii naționale înaintea liberei expresii moderniste încercate de Generația din jurul anilor 1927, o generație într-un fel pierdută în tăcerea timpurilor, recent trecute. Drept urmare, Spania va suporta o colonizare puternică a simfonismului germano-rusesc, referitor la școlile muzicale naționale și creațiile romantice, încă nedescoperite în totalitate de către muzicienii spanioli, la această dată.

Cuvinte-cheie: muzică spaniolă, Generația 1927, *simfonie*, muzică de cameră.

1. Introducere

Războiul Civil Spaniol dintre anii 1936-1939 va produce o stare de chestionare a lucrurilor, care, după terminarea sa, odată cu izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, va iniția fenomenul de exilare a populației. Ceea ce face mai dureroasă situația pleacă de la faptul că exilul spaniol prezintă caracteristici de decadență, nu numai politică, economică, etnică sau religioasă, ci și culturală. Cauza cu pricina include abandonarea țării, în mod masiv, de către oamenii de știință, de artiști sau pur și simplu de populație, iubitori de cultură și adepți ai ideologiei politice republicane, democratice. Privirea Spaniei se îndreaptă către societățile europene și americane. Așadar, țările de adopție ale exilaților vor fi: Mexic, Argentina, Cuba, Chile, Republica Dominicană, U.R.S.S., Franța, Anglia, Belgia ș.a. Odată așezați pe noile teritorii, se va iniția procesul de integrare și simbioză culturală, mai cu seamă în țări ca Mexic și

* cornelia.dodan@edu.ucv.ro

Franța. Intelectualii exilați aduc obiceiuri și întreaga lor cultură de pe pământurile natale, lăsate în urmă cu nostalgie; totodată, ei contribuie la schimbarea imaginii diferite asupra societății spaniole în urma divizării populației. Genul literar specific îl reprezintă poezia, unde scriitorii spanioli își expuneau pesimismul, suferința cruntă a exilului, dezolarea spirituală și materială, nostalgia trecutului, senzația echivocității și imposibilitatea unei perspective imediate.

Intelectualii spanioli aflați în exil în țările mai sus precizate desfășoară diferite activități culturale, ca de exemplu cooperarea lor cu reviste și gazete, pe lângă munca depusă în calitate de creatori. Ei continuă drumul ideologic și spiritual, inițiat în Spania prin mișcarea avangardistă, ajungând până la punctul de a se influența și de a transmite valorile spirituale dintr-un loc în altul. Astfel, are loc fenomenul de mixtură culturală care va duce la înființarea a două instituții hispanice: Casa Culturii și Cercul Republican Spaniol, printre altele. În acest fel se accelerează procesul de revitalizare cultural-artistică. La aceasta, participă toate personalitățile intelectualității spaniole care demonstrează o manieră de conviețuire și îmbogățire a bagajului cultural, transmis de la o națiune la alta.

Pe de altă parte, panorama culturală, pentru cei rămași în Spania în anii postbelici conflictului intern, aflați sub povara celui de-al Doilea Război Mondial, nu prezintă doar aspectul dezolant al stării generale a conjuncturilor, ci și distructiv, de decădere morală și lipsă de spiritualitate.

2. Cultura și intelectualii spanioli în timpul și după Războiul Civil (1936-1945)

Distrugerea patrimoniului artistic spaniol aproape în totalitate, în urma circumstanțelor istorice de după cele două războaie (Civil Spaniol și Al Doilea Mondial), conduce la acte de persecuție și chiar amenințarea vieții în rândul oamenilor de cultură. Cazuri de acest tip revelează figuri precum cele ale lui: Federico García Lorca, Ramiro de Maeztu, Manuel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán, Antonio Machado, Miguel Hernández ș.a. O parte din ei au fost pur și simplu împușcați, alții au fost arestați politic fără prea multe raționamente, iar altă parte s-a pierdut în propria disperare a evenimentelor aflate sub conducere franchistă, versus fascistă. Spania aflată în represiune, izolată de întreaga Europă, din pricina acestei cenzuri dictatoriale, nu reușește să-și mențină capacitatea de rezistență înaintea tumultuoasei situații și de aceea cade într-o stare de depresie socială. Intelectualilor li se oprimă libertatea de expresie, și prin aceasta, se subînțelege contextul dramei culturale în perioada postbelică (1939-1945).

În domeniile artelor se vor accepta concepte artistice adecvate conjuncturii respective, fapt care, evident, nu implică just valorile ideologice ale artiștilor. Manifestările artistice vor purta pecetea falsității, pentru o perioadă, și o fizionomie inadecvată autenticității creative, apărând astfel expresii precum:

artă și cultură fascistă sau exprimări de tipul *naționalist-catolică*. Cu toate acestea, continuă să existe o parte din intelectualii rămași în Spania, care nu se lasă intimidată de noile conjuncturi dificile ale realității în care trăiesc. Drept urmare, ei refuză categoric manipularea valorilor artistice, istorice și culturale, puse sub semnul superficialității.

Concomitent cu acestea, se simte o oarecare influență, venită din afara granițelor, în domeniul artelor, al științei, precum în tot sectorul culturii, fapt ce creează manifestări artistice preluate de la europeni. De pildă, Spania va admira o perioadă arhitecturile Germaniei naziste, columnele elevate, de care însuși marele nostru artist plastic Constantin Brâncuși era atras, ca idee artistică; tendințele geometrice unghiulare pe vertical vor fi acceptate de artiști ca: Albert Speer, Paul Ludwig Troost sau Arno Breker; același profil monumental al construcțiilor și al macro-formelor prezintă estetici ale unei arte sculpturale bine reprezentate de către rușii Vassily Kandinsky și Kazimir Malevitch. În muzică, fenomenul marilor dimensiuni se întâlnește în genul simfonic și concertant, adus de compozitori precum Dimitri Șostakovici, Aram Hacıaturian și Dimitri Kabalevsky, de pildă. Configurația stilurilor raportată la conceptul monumentalității, mai sus menționat, va avea succes și în Spania, prin creațiile arhitecților Luis Moya y Zabala și Gutiérrez Soto. Clădirile religioase în stil neogotic cu influențe romanice indică lipsa unei estetici ferme și clare, absența sensului sacru, ajungând, în consecință, un rezultat al actelor protocolare, ce afirmă încă o dată goliciunea unei esențe a spiritului catolic.

În ceea ce privește artele plastice, se observă o varietate de manifestări artistice, de căutări permanente ale mijloacelor de expresie, ce pleacă de la tendința de expresivitate tensională (ca nuanță) din picturile lui Diego Velázquez, parcurge estetica realismului din tablourile lui Fernando Alvarez de Sotomayor, descrie calmul peisajelor din picturile lui José María Santamarina și Pedro Bueno și atinge zona speculațiilor figurative ale lui José Aguiar.

Literatura, în special sectorul prozei, își arată interesul pentru frazările clare și concise, expuse în operele lui Angel María Pascual, Luys Santa Marina sau ale lui Antonio Montes. Rigoarea formală în poezie o transmit, prin lucrările lor, generația care s-a ocupat de genul sonetului: Dionisio Ridruejo, Fernando Gutiérrez, Miquel Peris i Segarra, Leopoldo Panero, Juan Eduardo Cirlot etc.

În orice caz, perioada cuprinsă între anii 1939-1945, ce include al Doilea Război Mondial, descrie o serie de calamități universale: 1 septembrie 1939 – Germania invadează Polonia, 10 iunie 1940 – Italia declară război Franței și Marii Britanii, 28 octombrie al aceluiași an – Italia invadează Grecia, pe 8 decembrie 1941 Statele Unite ale Americii împreună cu Anglia declară război Japoniei, 18 ianuarie 1942 – Alianța Militară intră în Germania, Italia și Japonia, iar la 6 august 1945 S.U.A. bombardează orașul japonez Hiroshima.

În Spania, la data de 1 aprilie 1939, Francisco Franco se declară general militar, odată cu terminarea conflictului intern, după care se instalează sistemul

dictatorial la data de 26 ianuarie 1940. Astfel, se creează sindicatele dependente de organizația *politică falangistă*, a cărei ideologie este fundamentată pe fascismul italian. Mai târziu, la 1 martie al aceluiași an, dictatorul spaniol Francisco Franco proclamă *Legea Represiunii* contra masoneriei și a comunismului; în 1946, O.N.U. condamnă regimul franchist spaniol la putere și întrerupe orice fel de relație de ajutor și cordialitate cu Spania.

În cele din urmă, guvernul dictatorial al lui Franco nu va reuși să impună o cultură totalitară cu particularități identice, după voia sa, și aceasta din pricina manifestărilor contrare aduse de cei ce urmau sistemul educativ, propus de Francisco Giner de los Rios (proiectul Instituției Libere a Învățământului, propus în anul 1876). Cu alte cuvinte, oamenii de cultură înțelegeau ca atare evoluția lucrurilor și nu îngăduiau, sub nici o altă formă de manipulare a maselor, pierderea acelor rezultate cu conținut pedagogic, deci de instrucție educativă a populației. Drept consecință, marii responsabili ai culturii spaniole își dau demisia din posturi importante, ca de pildă, Ramón Menéndez Pidal care demisionează din funcția de director al Departamentului de Limba Spaniolă din cadrul Academiei Spaniole. Instituția aceasta, împreună cu Reședința Studenților din Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios, Instituto Escuela, Corpul Superior de Investigații Științifice din Madrid și Institutul Ramiro de Maeztu vor fi preluate de entități religioase, ce își arată interesul pentru cenzură și abținerea creativă.

Odată cu inițierea persecuției intelectualilor, fiecare își va urma principiile sau interesele după cum le dictează propria moralitate. Tragicul evenimentelor îi duce pe unii dintre ei la adoptarea unei forme de exilare psihologică (tăcerea). Setea de cunoaștere și de comunicare va suporta durerea tăcerii obligate. Așa se prezintă cazurile dramatice ale unor scriitori ca: Vicente Aleixandre, Juan Gil Albert ori Rafael Cansinos Asséns, printre alții. O serie de artiști, oameni de știință și pedagogi iau drumul exilului. Jorge Guillén, Rafael Alberti, María Zambrano, Luis Cernuda, José Bergamín, Francisco Ayala ș.a. vor întreprinde cariere profesionale în țările adoptive, unde ajung să obțină premii Nobel în literatură – Juan Ramón Jiménez și Severo Ochoa în medicină. Unii dintre ei se vor întoarce în Spania, după 1939. Cu toate acestea, Spania va pierde pentru totdeauna mulți alți creatori care vor rămâne pe alte meleaguri, până la sfârșitul vieții lor. Drept recunoștință a poporului spaniol pentru toate valorile pierdute, începând cu anul 1945, se vor aduce multe omagii în amintirea acestora, iar manifestarea de acest fel va lua amploare începând cu „Generația anului 1951”¹ sau „Generație de Avangardă” (Marco, 1983, p. 208), odată cu inițierea autentică a mișcării avangardiste.

Astfel, noua ipostază în care e pusă muzica în perioada imediată de după terminarea Războiului Civil și izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial

¹ „1951” – an simbolic pentru declanșarea avangardei în Spania.

(ambele în 1939), nu se diferențiază prea mult de cea de dinaintea acestor evenimente. Creșterea interesului în favoarea culturii și a artelor în rândul maselor populației se manifestă sub aceeași formă de abandonare, din pricina altor probleme de tip social și economic, îndeosebi, dar și din pricina lipsei de informații ori a unora inadecvate, în comparație cu restul Occidentului. Chiar dacă declanșarea artei avangardiste, ajunsă la maturitate în celelalte țări ale Europei Occidentale, se va iniția în Spania în jurul decadei 1950-1960, aceasta suferă, în continuare, consecințele unei izolări impuse de regimul lui Francisco Franco, aflat la putere până la moartea sa în 1975. Fenomenul de izolare a Spaniei ia amploare, cu timpul, fapt care duce la deficiența culturii, mai departe, și dezorientarea intelectualilor spanioli.

Ca o consecință, muzica spaniolă suferă un proces de încetinire a activității creative, ca de altfel în orice domeniu, deși promovată de către „*Generația 27*” (Gallardo *et al.*, 2010, pp. 20-22) (*a Republicii*), dar curmată de episodul conflictului și al repercusiunilor de mai apoi. Se amintește faptul că în anul 1936 majoritatea muzicienilor se afla în plină maturitate creativă, cu alte cuvinte, își consolidase deja propria postură estetică și stil personal. Exemplele sunt multe, căci includ întreaga *Generație a Republicii*, însă se pot menționa câteva nume de figuri reprezentative ale mișcării muzicale cuprinsă între anii 20-50 ai secolului al XX-lea, cu răsunete ulterioare. Joaquín Homs prezintă în anul 1934 *Cântece pentru soprană și pian* și *Duo pentru flaut și clarinet* în anul 1936; Matilde Salvador compune în anul 1933 *Com es la lluna pentru cor mixt*; Xavier Montsalvatge se află pe drumul spre concretizarea propriei estetici – cea care se va defini ca *antillanistă*² de pe ținuturile Cubei – în momentul în care compune *Trei Impromptu-uri* în anul 1934 și *Petites peces burlesques* în anul 1936; Gerardo Gombau își arată interesul pentru aspectele modal și formal, al armonizării melodiei după modelul lui Felipe Pedrell, urmat de Manuel de Falla, și este printre primii compozitori care se îndreaptă spre investigarea dodecafonișmului.

3. Gerardo Gombau – un compozitor de excepție al perioadei postbelice

Acest muzician, Gerardo Gombau, ce aparține *Generației 27* reprezintă unul dintre puținii compozitori, dacă nu chiar unicul, care nu-și încetează activitatea creativă, nici în anii belici, nici în cei postbelici. Din contră, în perioada 1940–1945 el va participa activ la tot felul de mișcări muzicale în calitate de compozitor, dirijor, muzicolog, conferențiar și pedagog. Mai mult, Gerardo Gombau, arată un interes deosebit pentru prezentarea repertoriului clasic, de la renașcențiști, până la cel contemporani. Prin munca depusă de

² Estetica „antillanistă”: tehnică de compoziție ce combină elemente extrase din cântecele, ritmurile și dansurile catalane, spaniole-castiliene și autohtone cubaneze, proprii Insulelor Antillas (Gorina, 1962, pp. 201-209).

către această personalitate a muzicii spaniole din secolul trecut, unele orașe de provincie, precum Salamanca, devin centre muzicale importante, ce-și vor susține calitatea artistică până în prezent. O particularitate a lui Gerardo Gombau constă în anticiparea noilor sisteme de sintaxă muzicală, până la o anumită atitudine de comprehensiune; lui îi vor urma alți câțiva compozitori ca Roberto Gerhard, Ernesto Halffter, Joaquín Homs, Carlos Suriñach.

Ca o paranteză, venită în favoarea analizei unei partituri de referință din creația compozitorului Gerardo Gombau, este caracterizată de orientarea neoclasică, din care nu dispar elementele caracteristice școlii naționale, o mixtură reușită de componente estetice, și anume *Don Quijote velando las armas* („Don Quijote veghează armele”). Poemul simfonic compus în anul 1945 face aluzie la al treilea capitol cervantesesc *Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero* („Unde se povestește maniera nostimă a lui Don Quijote de a se armă în cavaler”). Evoluția tehnicii de compoziție ia amplitudini considerabile, astfel încât se remarcă și organizarea riguroasă a structurilor formale și a instrumentației. Astfel, drept urmare, această lucrare se afirmă ca fiind prima sa compoziție pentru orchestră, de mari dimensiuni, ce prezintă o temă de interes comun pentru mulți alți compozitori, nu numai spanioli; fiecare imită personajul și cadrul episoadelor, după imagini programatice și aspecte muzicale, diferit concepute.

Însă, individualitatea stilului lui Gerardo Gombau în descrierea muzicală a episodului „Don Quijote veghează armele” face referire la structura formală prin înseși alegerea formei de sonată, formă pe care o tratează diferit de semnificația ei clasică. Deși schema formală este alcătuită din aceleași patru secțiuni: introducere, expoziție, dezvoltare și repriză, natura focalizării acesteia implică viziunea pe episoade, pe secțiuni, pe fragmente ale expunerii tematice.

Din analiză, se observă îndepărtarea de la forma clasică a sonatei (*Allegro*). Tot așa, se remarcă structurarea formală gândită în dimensiuni mici, sub forma unor intervenții muzicale scurte; inversarea situației se întâmplă în secțiunile introducere și dezvoltare, mai largite ca întindere temporală. La nivelul tempo-ului (ca pulsație metrică) se petrece același lucru: părțile lungi sunt mai lente, iar cele scurte sunt mai rapide. În ceea ce privește tratarea materialului muzical în sine, compozitorul, aflat la debutul maturității sale artistice, preconizează drumul evoluției sale stilistice prin: controlul tehnicii de compoziție, alegerea arsenalului orchestral cu includerea harpei ca efect coloristic (instrument utilizat în majoritatea lucrărilor sale dedicate orchestrei), impunerea disonanțelor și elaborarea specifică a orchestrației.

Poemul spaniol *Don Quijote veghează armele* reprezintă creația lui Gerardo Gombau în care se regăsesc laolaltă elementele postromantice

straussiene și wagneriene cu cele ale școlii naționale spaniole, de tip regional (castilian/ Castilia de la Mancha). Altă caracteristică a particularității sale stilistice se referă la aceea că Gerardo Gombau nu recurge la procedeele clasice de prezentare a texturilor instrumentale odată cu reiterările tematice, ci propune un proces dezvoltător continuu și variațional. Acest mod de concepere a materialului muzical se datorează faptului de a nu descrie personaje și acțiuni, ci de a prezenta contrastul a două teme-personaje, una activă, cealaltă pasivă, ce întruchipează figurile Dulcineei și a lui Don Quijote.



Fig. 1 Gerardo Gombau, „Don Quijote veghează armele”, tema Dulcineei, ms. 48-49

În plan tonal, lucrarea prezintă o mare ambiguitate, din cauza complexității melodice, fiind încărcată de note disonante. Disonanțele, la rândul lor, creează o mare instabilitate melodică. Tensiunile timbrale provin din modulații enarmonice, care se îndepărtează de la centrul tonalității inițiale, la major. Se observă amalgamarea de alterații pe seama notelor ce alcătuiesc intervale de secunde, cvarte, cvinte, sexte și septime (cu preponderență cele disonante), cu includerea celor caracteristice (mărite și micșorate). Astfel, nu au loc nici pregătiri, nici rezolvări armonice, ci discursul muzical pare să meargă concomitent. În mai multe sau mai puține direcții, creația încearcă să-și deschidă noi orizonturi, lăsând în urmă o mulțime de căutări armonice și timbrale. (Fig. 2)

De remarcat faptul că tonalitatea *La major* apare la începutul lucrării și la sfârșitul ei, prin triade acordice clar expuse sau game ascendente. (Fig. 3)

Din analiză, se constată faptul că tema este concepută sub forma unor imitații contrapunctice, în registrul grav instrumental (efect voit echivoc) (Fig. 4); dezvoltarea nu se întocmește după modelul înrudirilor tonale; reexpoziția nu concludă în tonalitatea de bază (din contră, dispare și armura, la un moment dat, fără a se referi la scări nealterate).

45

3 Allegro noble ♩ = 96

Fl.
Flt. y Fl. III
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Cl. bajo
Fg.
Cfg.
Hr.
Hr.
Trp.
Trb.
Trb. II y Tuba
Timb.
Caja
Pand.
B-o
Piano
Allegro noble ♩ = 96
V1
V2
Vla.
Vlc.
Cb.

Fig. 3 Gerardo Gombau: „Don Quijote veghează armele”: apariția tonalității *La major* la începutul și sfârșitul lucrării, de la măsura 61, apoi de la măsura 190 până la final.
a) început.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Flute and Piccolo (Flt. y Fl. III), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. bajo), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cfg.). The second system includes Horn I (Hr.), Horn II (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Trombone II and Tuba (Trb. II y Tuba), Timpani (Timb.), Cymbals (Caja), and Snare Drum (Pand.). The third system includes Piano, Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

b) final (ms. 190-192).

The musical score is for Gerardo Gombau's "Don Quijote veghează armele" (Don Quixote watches the arms), measures 44-47. The score is for a large orchestra and includes various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Flt. y Fl. III (Flute and Flute III), Ob. I (Oboe I), Ob. II (Oboe II), Cl. (Clarinet), Cl. bajo (Bass Clarinet), Fg. (Fagot/Bassoon), Cfg. (Contrabajo/Double Bass), Hr. (Corni), Hr. (Corni), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Trb. y Tuba (Trombone and Tuba), Timb. (Timpani), Caja (Caja), Pand. (Panderilla), B-o (Bombo), Piano, V I (Violin I), V II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo/Double Bass). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "casi rit." (almost ritardando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "ma sonoro" (more sonorous). The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 44. The score is written for a large orchestra and includes various instruments and vocal parts.

Fig. 4 Gerardo Gombau: „Don Quijote veghează armele”: expoziția – imitații contrapunctice ale temei lui Don Quijote în registrul grav cu efect de echivocitate, ms. 44-47

O particularitate a stilului lui Gerardo Gombau este aceea de confirmare a cadenței, nu după principiul armoniei clasice, ci cu plecare de la tonalitatea principală, după care cadența se face pe dominantă. Așadar, în loc de succesiunea cadențială dominantă-tonică, compozitorul o realizează în sens invers, tonică-dominantă, amintind de semicadențele tipice melodiilor folclorice.

Fig. 5 Gerardo Gombau: „Don Quijote veghează armele”: confirmarea cadenței cu pornire de la tonalitatea principală și așezarea ei pe dominantă, ms. 203-205.

În ceea ce privește aspectele dinamicii și agogicii, și acestea sunt afectate destul de mult prin: alternanțe fugitive lent-rapid, *piano-forte* (în *crescendo* orchestral) sau texturi omofonice-texturi polifonice (expoziție-dezvoltare). Diferențele timbrale (Fig. 6), suave la început, aproape imperceptibile, ajung mereu la un *tutti* orchestral atunci când prezintă tema sau temele principale (aceasta fiind o altă particularitate a compozitorului).

După compunerea lucrării *Don Quijote velando las armas* [*Don Quijote veghează armele*], Gerardo Gombau va iniția o perioadă de tranziție; anii 1950-1958 vor fi marca o perioadă de căutări estetice și definire a unui stil pe deplin personal. Începând cu anul 1954, Gerardo Gombau se îndepărtează progresiv de limbajul tonal, concentrându-se tot mai mult pe afirmarea politonalității.

124

Tempo I (Andante)

Fl.

Fl. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

C.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Tempo I (Andante)

un.

arco

pp

Fig. 6 Gerardo Gombau: „Don Quijote veghează armele”: alternanțe lento-rapid, *piano-forte*, omofonie-polifonie, diferențe timbrale până la *tutti* orchestral, ms. 124-128

4. Ernesto Halffter – definirea unui stil personal pe drumul neoclasicismului

Pe drumul neoclasicismului se reflectă și o altă lucrare a altui compozitor, Ernesto Halffter (înainte de plecarea sa din țară). Iată câteva pagini din lucrarea sa culminantă sub acest aspect, *Sinfonietta* (1930 în forma sa definitivă, deși scrisă între 1923–1925), creație cu tendințe neoclasice, la care însuși titlul, dar și structura formală, fac aluzie la tipul simfoniei clasice. Așadar, compozitorul prelucrează forma barocă a *concerto*-ului *grosso*, după modelul căruia se alternează părțile solistice cu cele de tutti. Originalitatea lui Ernesto Halffter constă în aceea de a include grupul de soliști în componența orchestrei propriu-zise, ca și când ar fi fost vorba de două orchestre, în care cea mare include pe cea mică. Grupul instrumental cameristic se compune din: flaut, oboi, clarinet, fagot, două trompete (inițial una), percuție (timpane și tobele mare și mică, pe care le introduce mai târziu), iar ceea ce fusese la început trio-ul vioară, violoncel și contrabas se va amplia ca și cantitate numerică, ulterior, prin adăugarea întregii orchestre de coarde. Acest model al orchestrei nu coincide nici cu concepția clasică a componenței numărului de instrumente din secolului al XVIII-lea, nici cu cea din epoca romantică.

Muzicologul Adolfo Salazar îl numește pe Ernesto Halffter „un Scarlatti del siglo XX”³, deoarece *Sinfonietta* conține elemente scarlattiene și nuanțe orchestrale ce amintesc, pe alocuri, de stilul lui Domenico Scarlatti, bineînțeles, totul învăluit sub concepția modernă *halffteriană* a elaborării materialului muzical. Limbajul utilizat de Ernesto Halffter este cel tonal, în care disonanțele armonice sunt tratate ca și culoare ambientală. În anumite momente, juxtapunerea de mase acordice conduce la ideea bitonalității (Fig. 7).

Existența motivelor scarlattiene este ambiguă, din cauza melodiilor halffteriene care se desfășoară sub același mod de prezentare polifonică (Fig. 8).

Pulsația ritmică, accentuările marcate, precum și diferitele moduri de atac prezintă metamorfozări continue ale conținutului muzical, în care uneori se ascultă cu exactitate partea ritmică, alteori se creează un fel de iz vocal (impresie auditivă).

Aceasta se întâmplă, nu numai datorită pulsației ritmice, ci și datorită construcției și organizării intervalice, puse pe seama legato-urilor expresive și a simetriei frazărilor.

³ „Un Scarlatti al secolului al XX-lea”, citat A. Salazar în „La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter”, citat și în descrierea completă la paginile 55-61.

The image displays a musical score for Ernesto Halffter's "Sinfonietta". The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Violin (V.), Viola (Vla.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cb.), Trumpet I (T. I.), Trumpet II (T. II.), Trombone (Tb.), Euphonium (Eup.), Tuba (Tub.), Percussion (Perc.), Harp (Arp.), Piano (P.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "f" (forte), "p" (piano), "dolciss. espress." (dolcissimo, espressivo), "p dolce" (piano dolce), "pizz." (pizzicato), and "arco espress." (arco, espressivo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The final measure of the score is marked with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 7 Ernesto Halffter, „Sinfonietta”: neoclasicismul pus sub semnul disonanțelor coloristice ambientale și juxtapunerea acordurilor ce conduc uneori la bitonalitate, reper K, final.

The image displays a musical score for Ernesto Halffter's "Sinfonietta". It consists of multiple staves, with a section labeled 'H' at the top. The notation includes various melodic lines, some with dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp sub.*, and *p*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is complex, with many overlapping lines and dynamic markings, indicating a dense and varied musical texture.

Fig. 8 Ernesto Halffter, „Sinfonietta”: linii melodice suprapuse, litera H din partea a IV-a

Toată amalgamarea de combinații melodice, ritmice, armonice și chiar formale (din acest punct de vedere există foarte mare varietate a secțiunilor din interiorul schemei formale clasice) conferă lucrării ineditul limbajului stilistic al lui Ernesto Halffter. Unul dintre obiectivele compozitorului, expus în toată

creația lui, este acela de a compune după principiul simplității, al degajării artistice și de a reda lucrării un caracter cât mai comunicativ și deschis.

Fig. 9 Ernesto Halffter, „Sinfonietta”: dialoguri vocale construite pe o pulsație ritmică de suprafață continuă, însă care ascunde multe schimbări ritmice din interiorul duratelor; lit. F-G

Sinfonietta de Ernesto Halffter este compusă în tonalitatea re major și cuprinde patru părți, denumite astfel: I. *Pastorella* (Allegro, formă de sonată clasică); II. *Adagio* (formă de lied); III. *Minuet* (Allegretto vivace, ternar ABA); IV. *Allegro giocoso* (formă de sonată monotematică). După cum se observă, structura generală a lucrării se menține pe schema clasică a formei. De la început,

Ernesto Halffter aduce o temă scarlattiană, în *Pastorella*, prima parte – formă de sonată:



Fig. 10 Ernesto Halffter, *Sinfonietta*: I. Pastorella: tema scarlattiană (ms. 1-2)

Expoziția se derulează conform formei de sonată, bazată pe teme care cadențază după regulile cadenței clasice (I-V-I).

Fig. 11 Ernesto Halffter, „*infonietta*”: I. Pastorella: tema întâi (ms. 1-4)

Aici sunt prezente ornamente de tip baroc, mordente, triluri și formule ritmice tipice epocii. Tot așa, partea întâi se caracterizează prin aducerea melodiilor folclorice spaniole și cadențarea pe modul frigid. Interesant este faptul că Ernesto Halffter, pentru a introduce elemente de noutate în *Sinfonietta*, va prelucra acele melodii din secțiunea a doua a dezvoltării (litera Q) în reexpoziție.



Fig. 12 Ernesto Halffter, *Sinfonietta*: I. Pastorella: reexpoziția, reluarea temei spaniole din a doua secțiune dezvoltătoare, (lit. Q)

Alături de aceste exemple, există și altă fațetă a unor compozitori aflați în stare de confuzie profesională și care caută drumul școlii muzicale tradiționale. Excepția care confirmă regula se găsește în cazul compozitorului Joaquín Rodrigo, care urmează aceeași cale a esteticii școlii naționale. Cu toate acestea, *Concierto de Aranjuez*, compus în 1939, își păstrează valoarea indubitabilă a unei creații artistice pe deplin realizate. Postura lui Joaquín Rodrigo nu face

altceva decât să susțină procesul de involuție a limbajului muzical, proiectat de celălalt caz al lui Gerardo Gombau, adică cel evolutiv pe linia compoziției avangardiste a muzicii occidentale de la acea dată.

5. Generația de la 1927: de la tendințe ale școlii naționale la crearea muzicii spaniole de avangardă

Ca o particularitate a grupului, membrii *Generației 27* își arată dezinteresul pentru întărirea relațiilor dintre ei, confruntându-se cu fenomenul de separare a oricărei intersecții estetice, capabile să contribuie la definirea unui comportament unitar. Este bine cunoscut faptul că apartenența la un grup exponențial deține o importanță decisivă asupra modului de apreciere valorică a figurilor ce îl reprezintă, deci și asupra operelor create. Odată atins stilul personal, caracterul dominant al esteticii propriu-zise se conturează de la sine. Doar astfel valorizarea ierarhică a fiecărui component, dependent de gruparea din care face parte, se realizează în funcție de contribuțiile aduse de artiști, prin creația fiecăruia. După observațiile istoricilor, cazul generației compozitorilor spanioli ajunși la maturitate profesională în momentul izbucnirii celor două conflicte, unul național și altul internațional, afirmă un deficit acut de consensuri colective și direcții estetice comune; într-un cuvânt, se remarcă absența spiritului de grup, a cărui însemnătate are mult de văzut cu mișcările și tendințele artiștilor de mai apoi. Tragedia acestei situații suferită de muzicienii din Spania, în anii postbelici, acuză, deci, starea de claritate și de omogenitate a ideilor, căreia i se adaugă imposibilitatea bizuirii pe o realitate istorică imediată a trecutului.

În schimb, cursul vieții muzicale a compozitorilor emigrați se desfășoară în mod diferit de cel al celor rămași în Spania, în perioada anilor 1936–1945. Cei dintâi asimilează procesele și condițiile date în țara de adopție, fiecare după traiectoria profesională pe care o vor desfășura. Carlos Surinach, emigrat în Statele Unite ale Americii, își va susține cariera profesională în calitate de dirijor și compozitor. Limbajul muzical folosit de acest compozitor spaniol, integrat în totalitate în cultura americană, conține componente caracteristice muzicii andaluze, dar și influențe ale simfonismului german. Similar cazului precedent, Luis Benejam va scrie foarte multe creații camerale, pline de influențe americane, venite în contact cu esența melodiilor și ritmul muzicii spaniole. Maria Teresa Prieto va rezida în Mexic, unde își continuă cariera muzicală, pe filială hispanică a esteticii muzicii sale. În Franța, la Paris își dau întâlnirea Vicente Garcés și Mauricio Ohana. Roberto Gerhard, după diverse voiaje efectuate la Viena, Berlin, S.U.A. se stabilește în Anglia, însă niciodată nu va pierde contactul cu Spania. Adolfo Salazar și Rodolfo Halffter vor pleca în Mexic unde își vor petrece tot restul vieții. Manuel de Falla și Julián Bautista luaseră deja drumul exilului spre Argentina. După cum se observă, unii compozitori spanioli vor rămâne pentru totdeauna pe meleagurile adoptive, iar alții se vor întoarce în țara natală abia după marea criză economică mondială

apărută în S.U.A. (1929–1940) sau după reunirea celor două Germanii (1989) ori, mult mai târziu, după căderea Uniunii Sovietice (1991).

La scurt timp de la terminarea celui de-al Doilea Război Mondial (1945) are loc un fenomen muzical neașteptat, acela de renaștere a școlii naționale, inițiată la sfârșitul secolului al XIX-lea. Această orientare fusese abandonată, nu cu mult timp în urmă, în favoarea celei neoclasice, preluată de membrii *Generației 27*, în decada corespunzătoare. Așadar, recuperarea esteticii prevăzute de școala națională spaniolă, conduce la imitarea unui concept denumit *casticism*, concept ce se referă la atitudinea specifică împrejurărilor literare ce aparțin secolului al XVIII-lea, și care își trag seva artisticității întocmai din realitatea contextului social, politic și cultural a momentului respectiv. Trăsăturile dominante ale esteticii *casticiste* aparțin universului goyesc, care zugrăvește ambianțe regale și aristocratice, propagă arta taurină și anturajul petrecerilor nocturne denumite *fieste*, acompaniate de chitare și castaniete, precum sunt evidente și prestații vocale denumite *tonadilla(s)*, adică niște *compoziții poetico-muzicale, cu caracter spaniol*. Stilul *casticist* se caracterizează prin acuratețea limbajului literar autohton, învăluit în formele arhitectonice ale neoclasicismului și marcarea profundă a sentimentului patriotic închistat în tradiții locale.

Muzicienii, în special creatorii, sunt cei care adoptă în estetica limbajului lor muzical, pentru o perioadă, sentimentul exacerbat al patriotismului, care reiterează limbaje cu o valoare proprie, dar expirate. Se scriu, în consecință, lucrări ce au efect rezultate similare, imitative în oricare din creațiile compozitorilor. De pildă: *Concierto de Aranjuez* (1938-1939) de Joaquín Rodrigo; poemele simfonice *Don Quijote velando las armas* (1945) și *Campocerrado* (1947), dar și *Variaciones poemáticas sobre un tema de carácter popular español* (1949) scrise de Gerardo Gombau; *Sonata española* nr. 2 op. 82 (compusă între anii 1933-1934, reluată în 1942), *Variaciones clásicas* op. 72 (1936) și *Las musas de Andalucía* op. 93 (1942) de Joaquín Turina. Acestea sunt creații ce redau imaginea unei Spanii trecute, la data respectivă, unde se simte nostalgia vremurilor apuse.

Totodată, în această perioadă renasc genurile de tip *zarzuela*, muzica de varietăți, *tonadilla*, precum și alte compoziții lejere (*paso-doble*, *cuple* spaniole, *habanera*, *tango-uri*, dansuri regionale etc.), provenite direct din folclorul hispano-american. După cum se remarcă, situația se prezenta destul de precară în toate domeniile artistice. Muzicienii erau puși în situația de a solicita, neconținut, material informativ din afara granițelor (partituri, tratate, scrieri muzicologice, articole etc.). Contextul sub care se aflau muzicienii spanioli coincide cu noua schimbare a esteticii lui Igor Stravinsky, după cum spunea el, a întoarcerii la Bach, adică la neoclasicism, concomitent cu alte direcții precum pledoaria bartókiană, noul limbaj al lui Messiaen, dodecafonismul, serialismul și inițierea serialismului integral.

O figură de maximă importanță în procesul evolutiv al muzicii contemporane, exponent al *Generației 27*, dar care se aseamănă în gândire cu avangardiștii din a doua jumătate a secolului al XX-lea, este compozitorul Gerardo Gombau. Trecerea de la *naționalismul casticist* la sistemul serial-dodecafonic se bazează pe o manieră particulară de a conferi noi forme structurale și conținut muzical. În același timp, calitatea autenticității este prezentă în fiecare creație a sa, în sensul de căutare permanentă a ineditului, a originalității. Gerardo Gombau este unul dintre primii compozitori care ating sfera muzicii electronice, prin lucrarea *Alea 68*, compusă în anul 1968.

Iată, o altă lucrare de referință a acestui compozitor, drept dovada unei permanente căutări a unui limbaj modern, în ton cu realitatea muzicală europeană. Altă creație în care Gerardo Gombau prezintă interes în cercetarea cât mai completă a posibilităților de transmitere sonoră a grupului instrumental (sub aspectele tehnicii și al expresivității) se găsește în *Cuarteto de cuerdas 3+1* („Cvartet de coarde 3+1”), compus în anul 1967. Compozitorul utilizează procedee variaționale, ce scot în evidență momentele soliste și de cele *ripieni* (tutti). Deplasările sonore se creează sub forma compactă de realizare acustică de tip serialist, unde cele trei instrumente: vioara întâi, viola și violoncelul reușesc să aibă controlul organizatoric al liniei melodice, uneori, dar și sub forma intermitentă ideatei sonore, expuse alteori de vioara secundă. În acest mod, intenția lui Gerardo Gombau este pe deplin reușită, în sensul în care discursul muzical evidențiază claritate, iar arhitectura formală denotă echilibru.

The image shows a page of a musical score for a string quartet, titled "Cuarteto de cuerdas 3+1". The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *p*. There are also performance instructions like "sin vibrar", "gliss", "sin sordina", and "pizz". A tempo marking "Velocidad minima" is present. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The page number 58 is at the bottom.

(1) La + es el signo tradicional para indicar pizz m. izda.

Fig. 13 Gerardo Gombau: *Cvartet de coarde 3+1*: exemple de deplasări sonore sub formă compactă (vioara I, II, viola, cello) sau intermitențe ale liniei sonore (vioara II), ms. 83-93

Efectul sonor se obține prin elaborarea tehnicii pointiliste, după modelul lui Anton Webern. Și în această lucrare se remarcă, din analiză, că temele sau motivele, care se repetă cu o constanță aproape simetrică, conferă modificări în funcție de configurațiile timbrale. La rândul lui, timbrului i se oferă o diversitate de nuanțe expresive, ce aparțin stilului compozitorului spaniol, fără a se omite remarcarea unor ușoare influențe bartókiene, în ceea ce privește articulația și frazarea, după cum se vede în contextul muzical exemplificat:

p (scherzando)

Fig. 14 Gerardo Gombau: *Cvartet de coarde 3+1*: tehnica pointilistă, model webernian și articulații bartókiene; ms. 20-25

Pe lângă aceste individualități proprii limbajului lui Gerardo Gombau, se explorează, în mod special, registrele extreme ale instrumentelor (aceasta fiind o caracteristică specifică compozitorilor spanioli de avangardă). În plus, atenția se oprește asupra realizării unor efecte timbrale cu totul speciale, inedite, ce duc până la aplicarea surdinei, în momentele cele mai calme ale cvartetului. Gerardo Gombau nu omite a face contrastul între aceste episoade și cele ce reliefează variații timbrale foarte condensate ca sonoritate.

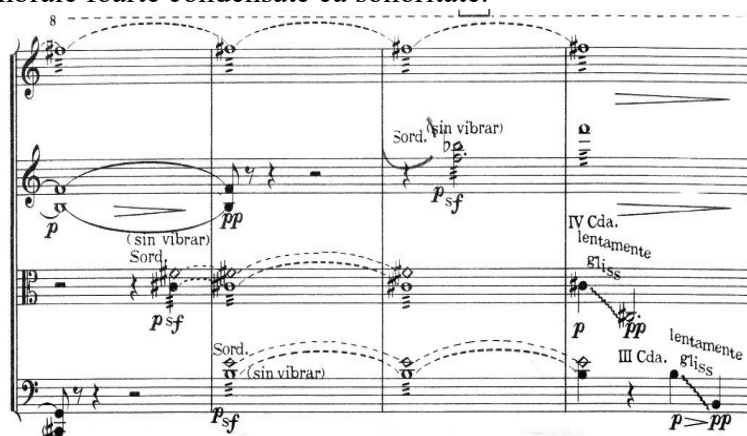


Fig. 15 Gerardo Gombau: *Cvartet de coarde 3+1*: exemplu de surdină adusă ca nou efect timbric, ms. 73 și 76

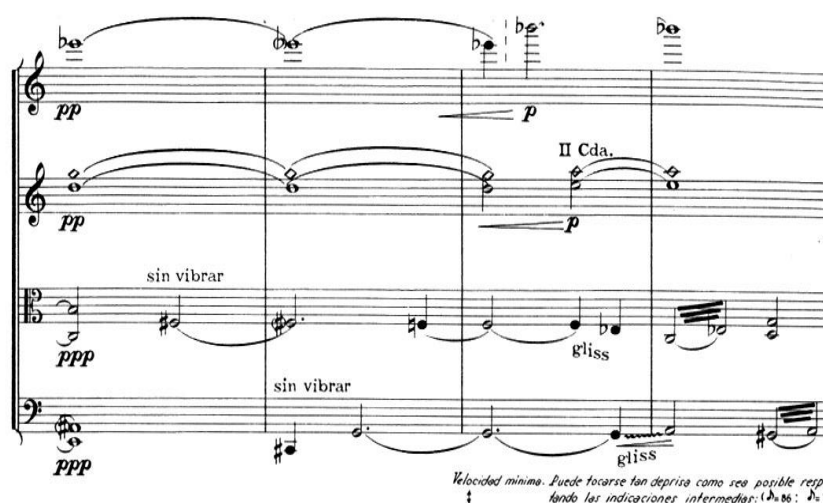


Fig. 16 Gerardo Gombau: *Cvartet de coarde 3+1*: timbre condensate și explorare a registrelor extreme ale instrumentelor, ms. 83-86

Ritmul constituie un parametru de o importanță aparte în *Música 3 + 1*, pentru cvartet de coarde; el se atașează variațiilor aduse cu frecvență, în care predomină sincopile și contratimprii, alături de diversitatea accentelor,

modificarea metricii și a unităților de timp, precum și metamorfozări continue de tempo, dinamică și agogică muzicală.

Toate aceste elemente conferă pulsației generale a lucrării varietate, complexitate, culori sonore concepute sub diverse nuanțe, bazate pe o tehnică compozițională atent gândită și bine valorificată.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 64 through 72 of Gerardo Gombau's *Cvariet de coarde 3+1*. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, with measure numbers 65, 70, and 72 indicated. The notation includes various dynamic markings (mf, sf, p, f, pp, mp, ff) and articulation instructions (pizz, arco, pontic, strisciato, legno, sordi). The score shows complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and frequent changes in dynamics and articulation, reflecting the 'variații ritmice' and 'modificări ale accentelor' mentioned in the caption.

Fig. 17 Gerardo Gombau: *Cvariet de coarde 3+1*: variații ritmice, modificări ale accentelor, ale unităților de timp și măsură, ale dinamicii (ms. 64-72)

Chiar și indicațiile de scriitură din partitura cvartetului conțin enunțări clare și concise. Aceasta nu face decât să înlesnească citirea interpreților, în interesul de a fi capabili să capteze mesajului artistic transmis de creator.

Trăsătura esențială a compoziției o alcătuiește configurația disonantă a desenului melodico-armonic, și nu consonanța. Astfel, structura serială este concepută din intervale caracteristice ca: secunda mică, septima mare, cvinta și cvarta mărite, intervale care duc la existența multor disonanțe în plan armonic.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I part begins with a tempo marking of '♩ = 86 (circa)' and includes instructions for 'pizz (vibrato)' and 'arco (pontico)'. The Violin II part starts with a dynamic marking of 'p'. The Viola part also begins with 'p'. The Violoncello part starts with 'p' and includes a 'pizz' instruction. The score is divided into measures, with a section marked with a box containing the number '5'. Various performance techniques are indicated, such as 'vibrato', 'arco', 'pizz', 'legno (battuto)', and 'gliss sobre IV Cda.'. Dynamic markings like 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte) are used throughout the score.

Fig. 18 Gerardo Gombau: *Música 3 + 1, pentru cvartet de coarde*: configurație disonantă a structurii serială (ms. 1-6)

Limbajul compozițional al lui Gerardo Gombau nu mai are legătură cu disonanța după ideea de disonanță propusă de Felipe Pedrell (armonizarea melodică). În consecință, sistemul folosit de către Gerardo Gombau este cel serial și tehnica de bază se susține pe conceptul pointilistic webernian, din care cauză nu este compatibil cu ideea pedrelliană.

6. Concluzii

În orice caz, repercusiunile lacunei culturale sunt evidente în această perioadă dintre anii 1939–1945, unde se face simțită dezorientarea la orice nivel artistic, științific, cultural, social și etic, atât în Spania cât și în Europa. Totuși, tulburările interne suferite de poporul spaniol, pierderea controlului situației zguduie din temelii conștiința și sensul vieții întregii omeniri, situația războaielor

mondiale stă ca mărturie veritabilă. Secolul al XX-lea are un aspect perturbator, cu amprente profunde după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial. Chiar dacă puterea artiștilor creatori se va recupera în mod progresiv, prin intermediul consacrării spirituale și culturale depline, lucrările din perioadele respective lasă o urmă gravă, de neuitat în istoria omenirii și a naturii umane.

Într-o altă ordine de idei, în ceea ce privește muzica, esteticile provenite din limbaje muzicale inovatoare, în ceea ce privește parametrii armoniei (Aleksandr Skriabin), ritmului (Igor Stravinsky), structurării sunetelor (Arnold Schönberg), creării unei lumi sonore sub alte forme de prezentare artistică (Claude Debussy, Olivier Messiaen), practicarea unor tehnici de scriitură modernă, prelucrarea instrumentelor muzicale și ineditul unor teorii de orchestrație valabile noului limbaj (Manuel de Falla, Bela Bartók), nu erau lesne de înțeles la momentul respectiv în Spania. Prin urmare, există poziții opuse, de preluare sau de respingere a oricărui sistem care depășea extremitățile tonale, de înșiși unii dintre compozitorii spanioli. Din cauza menționată, compozitorii rămași în țară își autocreează stări de preocupări permanente. Drept consecință, ei se simt pierduți în propria disperare a căutărilor unor valori deja consacrate și care nu se mai susțin în actualitatea în care trăiesc. Abia după anul 1945, încep să se întrevadă primele simptome ale restaurării culturii spaniole, deci și a artelor. Datorită justificării fenomenului de fragmentare estetică și ideatică, *Generația 27* reprezintă pe acei muzicieni și intelectuali din orice domeniu, care vor rămâne în istoria muzicii ca generație de tranziție, aflați între tradiție și avangardă.

În toți acești ani, se pierd multe creații ale compozitorilor *Generației Republicii*, cea din 1927. O parte din partituri și scrieri muzicologice se vor recupera pe parcurs, cealaltă parte se pare, din nefericire, că nu s-a regăsit vreodată, cel puțin până la momentul actual.

În urma debutului mișcării avangardiste, propuse de grupul generațional (1927), se vor remarca două tendințe ale praxeii creative: una redă stilul neoclasic cu elemente derivate din folclorul spaniol, și abia mai târziu va accepta noutatea sistemului dodecafonic; cealaltă orientare revelează o atracție spre estetica școlii naționale, cu caracteristici specific regionale, dar și influențe romantice. Drept consecință, arta muzicală spaniolă, puțin mai înainte de jumătatea secolului (mai precis anii 1945-1950) se divide în două lumi artistice conceptuale. Cert este faptul că toți muzicienii se îndepărtează, pentru o perioadă, de la concepțiile armonice și limbajul modal, propuse de Manuel de Falla, în sensul căutării calității valorilor muzicale universaliste. Ei revin așadar, la sistemul tonal clasic și la utilizarea propriului folclor sub forma cea mai simplă de expunere artistică.

În mod progresiv, de la această dată, dintre anii 1945-1950, situația de tensiune social-economică a Spaniei începe să se destindă. Faptul acesta ajută la crearea altui alt fenomen muzical, acela de mixtură estetică. La jumătatea secolului al XX-lea, compozitorii spanioli, pe de o parte, cultivă ideea renovării

limbajului muzical, iar pe de alta, persistă pe linia conservatoare a formulelor artistice selectate. Procesul acesta se dovedește a fi cât se poate de firesc, având în vedere circumstanțele istorice ale Spaniei de până acum.

În concluzie, orientarea către modernizarea culturală are loc sub forma unei mișcări eclectice, ce va avea drept țință mișcarea avangardistă de mai apoi (în Spania, căci în Europa debutase cu mult înainte). Compozitorii aparțin grupului generațional (de la 1927) sunt cei care vor urma drumuri artistice personale, foarte variate, din care vor rezulta stiluri particulare, derivate din amestecul de culturi uneori, una a poporului de origine, iar alta a celei de adopție (pentru cei plecați).

Începând cu *Generația anilor 1951* se vor remarca stiluri componistice, pe cât de variate între ele, pe atât de particulare ca unitate etnică din care își trag seva și, bineînțeles, pline de evidente caracteristici personale, pecete a fiecărui compozitor, dar și a fiecărei creații în parte.

Referințe

Fernando-Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX* [Muzica spaniolă din secolul XX]. Madrid: Publicațiile Fundación Juan March (Colecția Compendios).

Garcia Gallardo C. L. & Martinez Gonzalez, F. & Ruiz Hilillo, M. *et. al.* (2010). *Los músicos del 27* [Muzicienii de la 27], Granada: Colección Patrimonio Musical, Universidad.

Garcia Manzano, J.E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* [Gerardo Gombau. Un muzician salmantin]. Salamanca: Departamentul Culturii (serie de publicații generale, nr.45) al Edițiilor Diputación de Salamanca.

Gombau, G. (2006). *Don Quijote velando las armas* [Don Quijote veghează armele]. ICCMU/ Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Ed.), Madrid: Biblioteca RCSM (nr. ref. S/17907P).

Halffter, E. (1928). *Sinfonietta*. Max Eschig (Ed.), Madrid: Biblioteca RCSM (nr. ref. S/806).

Gombau, G. (1996). *Don Quijote velando las armas* [Don Quijote veghează armele]. Orquesta Sinfónica, dirijor Isidoro García Polo, Madrid: Biblioteca Fundației Juan March (nr. ref. MC-291).

Gombau, G. (1972). *Cuarteto de cuerdas 3+1* [Cvartet de coarde 3+1]. EMEC, D. L. (Ed.), Madrid: Biblioteca Fundației Juan March Madrid (nr. ref. M-218-B).

Halffter, E. (1990). *Sinfonietta*. Barcelona (Ed.); musicaparaorquesta; duración: 37'47"; intérpretes: English Chamber Orchestra; director, Enrique García Asensio, Madrid: Biblioteca Fundației Juan March (nr. ref. MC-1436, Ensayo, D. L.; 1 disco compacto: DDD; 12 cm + 1 folleto; depósito Legal: B-34596-1990)

Iglesias, A. (1994). *Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, I. Albéniz - C. Halffter, Isaac Albéniz, Joaquín Turina (sus obras para piano y orquesta)* [lucrările lor pentru pian și orchestră]. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.

Jay Grout, D. (1984). *Historia de la música occidental 2* [Istoria muzicii occidentale 2; titlu original „A History of Western Music-Third Edition”, publication by W.W.Norton & Company, Inc., 1960, 1973, 1980; versiunea în spaniolă de León Mames]. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Marco, T., sub îndrumarea lui Pablo López de Osaba (1983). *Historia de la música española nr. 6: Siglo XX* [Istoria muzicii spaniole nr.6: Secolul XX]. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Moore, D. (1982). *Guía de los estilos musicales* [Ghidul stilurilor muzicale; titlu original „A Guide to Musical Styles”, publication by W.W.Norton Co, Inc., New York, 1962; versiunea în spaniolă de José María Martín Triana]. Madrid: Ediciones Taurus, S.A.

Nagore, M. & Sanchez de Andres & L., Torres, E. et al. (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939* [Muzica și cultura în Epoca de Argint 1915-1939]. Madrid: Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios.

Ossa Martinez, M.A. (2011). *La música en la Guerra Civil Española* [Muzica în Războiul Civil Spaniol]. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Sociedad Española de Musicología.

Paniagua, J. (1987). *España siglo XX: 1898-1931* [Spania secolul XX: 1898-1931]. Madrid: Grupo Anaya, S.A.

Paniagua, J. (1988). *España siglo XX: 1931-1939* [Spania secolul XX: 1931-1939]. Madrid: Grupo Anaya, S.A.

Paniagua, J. (1988). *España siglo XX: 1939-1978* [Spania secolul XX: 1939-1978]. Madrid: Grupo Anaya, S.A.

Salazar, A. (1930). *La música contemporánea en España* [Muzica contemporană în Spania]. Madrid: colecția Ethos-Musica, Publicațiile Universității din Oviedo, Edițiile La Nave.

Valls Gorina, M. (1962). *La música española después de Manuel de Falla* [Muzica spaniolă după Manuel de Falla]. Madrid: Revista del Occidente, S.A.

*** **DEX**. (2009). *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*. București: Editura Univers Enciclopedic a Institutului de Lingvistică Iorgu-Iordan-Al.Rosetti al Academiei Române, ediția a III-a.

*** **DLLE**. (1999). *Diccionario Léxico de la Lengua Española* [Dicționarul Explicativ al Limbii Spaniole]. Madrid: Edicion Escapa-Calpe, S.A.