

# 1. Introducció

Gairebé tothom distingeix amb més facilitat les melodies i els ritmes, i tot i les harmonies, que el fons estructural d'una peça de música una mica llarga. És per això que d'aquí en endavant hem de donar l'èmfasi més gran a l'estructura de la música, ja que el lector ha de comprendre que una de les coses més importants que cal buscar quan s'escolta conscientment és el pla que lliga tota una composició. L'estructura de la música no difereix de l'estructura d'un altre art qualsevol: és, senzillament, l'organització coherent del material utilitzat per l'artista. Però en la música el material té un caràcter fluid i una mica abstracte; per tant, la tasca estructuradora és doblement difícil per al compositor, a causa de la naturalesa mateixa de la música.

En general, en explicar la forma de la música s'ha tendit a simplificar massa. El mètode usual consisteix a prendre certs motlles formals ben coneguts i demostrar com, en major o menor mesura, els compositors escriuen les seves obres dins d'aquests motlles.

Tanmateix, un examen detingut de la majoria de les obres mestres mostrarà que aquestes poques vegades s'emmotllen de forma tan neta com se suposa a les formes exposades en els llibres de text. I la conclusió que inevitablement traurem és que no n'hi ha prou amb donar per fet que l'estructura de la música és simplement una qüestió d'escollir un motlle formal i després omplir-el de sons inspirats. Entesa com cal, la forma no pot ser més que el creixement gradual d'un organisme viu a partir de qualsevol premissa que el compositor escollí. D'això es desprèn que "la forma de tota autèntica peça de música és única". El contingut musical és el que determina la forma.

## 2. Els compositors i l'estructura

Però, els compositors no gaudeixen d'una independència absoluta respecte als motlles formals externs. Per això l'oient necessita comprendre aquesta relació que existeix entre la forma donada, o escollida, i la independència del compositor respecte a aquesta forma. En això s'impliquen doncs, dues coses: **la dependència i la independència del compositor en relació amb les formes musicals històriques**. En primer lloc, el lector pot preguntar: "Què són aquestes formes i per què el compositor s'ha de molestar poc o molt per elles?"

La resposta a la primera part de la pregunta és fàcil: L'allegro de sonata, la variació, el Passacaglia, la fuga són els noms d'algunes de les formes més conegudes. Cadascun d'aquests motlles formals es va desenvolupar lentament mitjançant l'experiència combinada de generacions de compositores que van treballar molts països diferents. Als compositors d'avui dia hauria de semblar-los una ximpleria el fet de descartar tota aquesta experiència i començar a treballar a l'aventura en cada nova obra. És natural i res més – sobre tot perquè l'organització del material és tan difícil per la seva mateixa naturalesa - que els compositors, cada cop que comencen a escriure, tendeixin a recolzar-se en aquestes formes ben provades. En el fons del seu ànim, i abans de començar a compondre, estan tots aquests motlles musicals usats i coneguts, els quals actuen com a suport i, de vegades, estímul de la seva imaginació.

D'igual manera el dramaturg d'avui, malgrat la varietat de material argumentístic que té a la seva disposició, estructura, en general, la seva comèdia a la forma de la peça en tres actes. Aquesta ha vingut a ser l'habitual, en lloc de

la peça en cinc actes. O pot ser que prefereixi la forma de peça en un cert nombre d'escenes breus, forma que va trobar acceptació recentment; o la d'un acte llarg sense interrupció. Però sigui el que sigui el que ell esculli, se suposa que parteix d'una forma dramàtica generalitzada. D'igual manera el compositor parteix cada vegada d'una forma musical generalitzada i ben coneguda. A Busoni això li semblava una debilitat. Va escriure un fulletó per demostrar que el futur de la música exigia que els compositors s'alliberessin de la seva excessiva dependència respecte a les formes preestablertes. Però els compositors han seguit depenent d'elles com en el passat, i l'aparició d'un nou motlle formal continua sent exactament tan rar com sempre.

Però sigui el que sigui el motlle extern que s'esculli, hi ha uns principis estructurals bàsics que cal observar. En altres paraules, no importa quin sigui el nostre esquema arquitectònic: sempre haurà de justificar-se psicològicament per la naturalesa del material mateix. I és això el que obliga el compositor a sortir del motlle formal donat.

Prenguem, per exemple, el cas del compositor que està treballant en una manera que en general pressuposa que hi hagi d'haver una coda, o part conclusiva, al final de la seva composició. Un dia, mentre està treballant amb el seu material, es troba amb una part que sap que estava destinada a ser aquesta coda. Es dona el cas també que aquesta determinada coda és d'un caràcter especialment tranquil i remissiu. Però immediatament abans d'ella és necessari que es construeixi un llarg clímax. Llavors el compositor es posa a compondre el seu clímax. Però quan arribi a acabar aquesta part llarga de clímax, pot ser que es trobi que fa supèrflua aquella conclusió tranquil·la. En aquest cas les exigències del material desenvolupat faran que es transformi el motlle formal. Anàlogament, Beethoven, malgrat el que diguin els llibres de text sobre "els temes en contrast" de la forma de primer temps (forma "allegro de sonata") no té temes en contrast en el primer temps de la seva Setena Simfonia -, almenys en el sentit usual del terme- a causa del caràcter específic del material temàtic que ell va partir.

### 3. Forma i contingut

Cal tenir presents, doncs, dues coses. Recordar les línies generals del motlle formal i recordar que el contingut del seu propi pensament obliga el compositor a utilitzar aquest motlle formal d'una manera particular i personal, d'una manera que pertany solament a aquesta determinada peça que està escrivint. Això s'aplica principalment a la música artística. Les simples cançons populars solen ser d'estructura exactament semblant dins del seu petit marc. Però mai no hi va haver dues simfonies exactament iguals.

La condició principal de tota forma és la creació del sentit de la *gran línia* ja esmentada anteriorment. Aquesta gran línia ha de donar-nos una sensació de direcció i ha de fer-nos sentir que aquesta direcció és la inevitable. Qualsevol que siguin els mitjans emprats, el resultat net haurà de produir en l'oient una sensació satisfactòria de coherència produïda per la necessitat psicològica de les idees musicals que van servir de punt de partida al compositor.

## 4. Diferències estructurals

Dues maneres hi ha de considerar l'estructura musical:

1. La forma en relació amb la peça considerada com un tot i
2. La forma en relació amb les diferents parts menors de la peça.

Les diferències formals més àmplies es referiran als temps sencers d'una simfonia, una sonata o una suite. Les unitats formals petites compondran juntes un temps sencer. Aquestes diferències formals resultaran més clares per al profà si s'estableix una comparació amb la construcció d'una novel·la. Una novel·la de dimensions normals pot estar dividida en quatre parts: I, II, III i IV, Això serà anàleg als quatre temps d'una suite o d'una simfonia. La primera part, al seu torn, podrà dividir-se en cinc capítols. Anàlogament, el temps I es podrà compondre de cinc parts. Un capítol contindrà tants paràgrafs. En música, cada part se subdividirà també en parts menors (malauradament, no hi ha terme per denotar aquestes unitats menors). Els paràgrafs es componen d'oracions. En música, l'anàleg a l'oració és la idea musical. I, per descomptat, la paraula és anàloga al so o nota musical. No cal dir que aquesta comparació només s'ha de prendre en un sentit general.

En traçar l'esquema d'un temps aïllat és costum representar les parts grans per les lletres A, B, C, etc. Les parts menors es representen habitualment per a, b, c, etcètera.

## 5. Principis estructurals

Per crear la sensació d'equilibri formal s'usa en música un principi importantíssim. I és tan fonamental per al nostre art que probablement no deixarà d'emprar-se, d'un mode o un altre mentre es segueixi escrivint música. Aquest principi és el simple de la repetició. La major part de la música es basa estructuralment en una àmplia interpretació d'aquest principi. A causa, probablement, de la natura una mica amorfa de la música, l'ús en ella de la repetició sembla estar més justificat que en qualsevol de les altres arts. L'únic principi formal que cal mencionar a més a més d'aquest, és el contrari de la repetició, és a dir, el de la no - repetició.

Parlant en general, la música estructurada vertabralment basant-se en la repetició es pot dividir en cinc categories diferents. La primera és la repetició exacta; la segona, la repetició per seccions o simètrica; la tercera, la repetició per mitjà de la variació; la quarta, la repetició per mitjà del tractament fugat; la cinquena, la repetició per mitjà del desenvolupament. Cadascuna d'aquestes categories (excepte la primera) serà tractada per separat més endavant. Es veurà que cada categoria té diferents formes típiques que s'agrupen sota el títol d'una determinada classe de repetició. La repetició exacta (que és la primera categoria) és massa simple perquè necessiti demostració especial. Les altres categories es divideixen segons les següents formes típiques:

### 1. Repetició per seccions, o simètrica

- a. Forma en dues parts (binària).
- b. Forma en tres parts (ternària).
- c. Rondó.
- d. Disposició lliure de les parts.

### II Repetició per variació

- a. Basso ostinato.
- b. Passacaglia.
- c. Chacona.
- d. Tema amb variacions.

### III Repetició per tractament fugat

- a. Fuga.
- b. Concerto grosso.
- c. Preludi de coral.
- d. Motets i madrigals .

### IV Repetició per desenvolupament

- a. Sonata (forma de primer temps).

Les altres categories formals fonamentals són les que es basen en la no repetició, i les anomenades formes "lliures".

## 6. El principi de la repetició

Abans d'entrar en la discussió d'aquestes formes típiques de la repetició, és prudent examinar el principi de repetició aplicat en petita escala. Això és fàcil, ja que aquests principis reiteratius s'apliquen el mateix a les grans parts que abasten tot un temps que a les petites unitats que hi ha a cada part. La forma musical s'assembla, per tant, a una sèrie de rodes dins d'altres rodes, en la qual la formació de la roda més petita és notablement anàloga a la de la més gran. La cançó popular sol estar construïda segons línies similars a una d'aquestes unitats petites i la utilitzarem, sempre que ens sigui possible, per il·lustrar els principis més simples de la repetició.

El més elemental és el de la repetició exacta, que pot representar per aaaa, etc. Aquestes repeticions simples es trobaren en moltes cançons, en les quals una mateixa música es repeteix per cantar un cert nombre d'estrofes consecutives. La primera forma de la variació apareix quan en cançons anàlogues a aquestes s'alteren lleugerament les repeticions, per tal de permetre un major ajustament entre el text i la música. Aquesta classe de repetició es pot representar per a - a '-a "- a"', etcètera.

## 7. La repetició després de la digressió

La següent forma de repetició és fonamental no només per a moltes cançons populars, sinó també per a la música artística en les seves parts més petites i més grans. És la repetició després d'una digressió. Aquesta repetició pot ser exacta, en aquest cas es representa per **aba**, o pot ser variada i, de consegüent, representada per **aba'**. És molt freqüent que la primera **a** se repeteixi immediatament. Sembla com si hagués alguna necessitat fonamental de gravar en la ment de l'auditor la primera frase o part abans que vingui la digressió. La majoria dels teòrics estan d'acord, però, en què la forma essencial **aba** no s'altera amb la repetició de la primera a. (En la música es pot indicar la repetició per mitjà del signe: ||, donant lloc a la fórmula ||:a|| ba.) aquesta repetició en les dues cançons populars, Au clair de la lune i AEH! du lieber Augustin.

La mateixa fórmula es pot veure a la música artística. La primera de les peces per a piano **Escenes d'infants** de Schumann és un bon exemple de peça breu composta de **aba**, amb repetició de la primera **a**.

Partitura de la línia melòdica sense acompanyament.

La mateixa fórmula, amb lleugers canvis, la podem trobar formant part d'una peça més llarga, a la primera pàgina de l'Scherzo de la Sonata per a piano, Op27, Núm. 2 de Beethoven. Aquí, tot i la primera **a** en la seva repetició immediata s'altera lleugerament per una certa dislocació del ritme, i l'última repetició es diferencia al final per un sentit cadencial més fort (En música una "cadència" vol dir una frase conclusiva).

El contorn melòdic.

Seria fàcil multiplicar els exemples de la fórmula aba amb petites variacions, però no és el propòsit incloure'ls tots. El que cal recordar, pel que fa a aquestes unitats menors, és que cada vegada que s'exposa un tema és molt probable que es repeteixi immediatament; que una vegada repetit, una digressió és de precepte, i que després de la digressió cal comptar amb una tornada al primer tema, sigui perquè es repeteixi exactament o amb variants. En capítols posteriors es demostrarà com aquesta mateixa fórmula aba és aplicable a la peça considerada com un tot, fins i tot a la forma sonata.

## 8. La no repetició

L'únic altre principi formal bàsic, el de la no repetició, es pot representar per la fórmula a-b- c - d, etc. Pot il·lustrar-se a petita escala amb The Seeds of Love, cançó popular anglesa, les quatre frases són totes diferents entre si.

Aquest mateix principi es trobarà en molts dels preludis compostos per Bach i alguns dels seus contemporanis. Un breu exemple és el Preludi en si bemoll major del Llibre 1 del Clave ben temperat. La unitat està assolida en ell per l'adopció d'un determinat disseny, dins del qual s'ha escrit lliurement, però evitant qualsevol repetició de notes o frases. Sobre ell tornarem quan parlem de les formes lliures.

Obtenir anàloga unitat en una peça que duri vint minuts i sense utilitzar cap manera de repetició temàtica no és cosa fàcil d'aconseguir. Aquesta és, probablement la raó que el principi de no repetició s'apliqui quasi exclusivament a composicions breus. L'oient trobarà que s'usa amb molta menys freqüència que qualsevol de les formes reiteratives, que són les que caldrà examinar detalladament.

