

1. Les formes per seccions

Binària, ternària, rondó, disposició lliure de les seccions

LA FORMA que l'auditor percep més fàcilment és la construïda per seccions. La separació més o menys definida de les parts afins és de ràpida assimilació. Des d'un cert punt de vista, tota la música pot considerar-se en realitat com construïda per seccions, fins i tot els llargs poemes simfònics de Richard Strauss. Però en aquest capítol ens limitarem a les formes típiques que clarament estan compostes de diferents parts combinades d'una certa manera.

1.1. La forma binària

La més senzilla de les formes és la forma **en dues parts**, o **binària**, que es representa per **AB**. La forma binària es fa servir molt poc avui dia, però va ocupar un paper preponderant en la música escrita entre 1650 i 1750. La divisió en A i B es pot veure clarament en la pàgina impresa, doncs al final de la part A està gairebé sempre indicat per la doble barra amb el signe de repetició. De vegades també el signe de repetició segueix al final de la part B, i en aquest cas la fórmula serà més exactament AABB.

Però, com ja he assenyalat, en analitzar les formes no es tenen en compte aquestes repeticions exactes, perquè no afecten realment a la traça de la música considerada com un tot. És més, els intèrprets s'atenen al seu propi albir quant a executar o no les repeticions indicades.

En totes les altres formes, una secció B indicarà una secció independent, diferent, quant al material musical, de la secció A. Però en la forma binària hi ha una general correspondència entre les parts primera i segona. La A i la B semblen equilibrar l'una amb l'altra; B sol no ser gairebé altra cosa que una nova versió de A. Com, exactament, es realitza aquesta "nova versió", és cosa que varia amb cada peça i en gran part respon de la gran varietat que hi ha dins de l'estructura binària. La secció B està sovint formada, en certa manera, per una repetició de A i una mena de desenvolupament d'algunes frases que es troben en A. Es podria dir, per tant, que el principi de desenvolupament, que després va arribar a ser tan important, va tenir aquí el seu origen. El profà podrà distingir clarament les dues parts d'aquesta manera, si a l'escoltar posa atenció en el fort sentit cadencial que hi ha al final de cada part.

La forma binària es va utilitzar en milers de peces breus per clavicèmbal escrites durant els segles XVII i XVIII. El tipus de suite del segle XVII comprenia quatre o cinc o més d'aquestes peces, que estaven dins d'algun tipus de forma de dansa. Les danses més sovint incloses en la suite són l'**allemande** (alemanya), la **Courante**, la **zarabanda** i la **giga**. Menys freqüents són la gavota, la Bourrée, el passepied i el loure. (No s'ha de confondre aquest tipus primerenc de suite amb la suite moderna, que no és més que una col·lecció de peces més lleugeres pel seu caràcter que els temps d'una sonata o una simfonia.)

Es poden escoltar com a exemples de la forma binària, les peces de François

Couperin o de Domenico Scarlatti. (Recomanem els discs gravats amb música de tots dos per Wanda Landowska.)

Couperin, que va viure l'any 1668 a 1733 va publicar quatre llibres de peces per clavicèmbal en els que es conté alguna de la millor música que hagi escrit un francès.

Aquestes peces porten sovint títols capritxosos, com per exemple, Les barricades misterioses, o Bessones, o El mosquit. Aquesta última peça, és un exemple excel·lent de la forma binària. També ho és (La Comadre), brillant exemple, a més de l'enginy i esperit del segle XVIII.

Alguna cosa de la sensualitat de la música francesa d'avui es troba ja a Couperin. Couperin va crear un món de refinada sensibilitat dins d'aquesta forma en miniatura.

Domenico Scarlatti (1685-1757) és la rèplica italiana de Couperin. També ell va compondre centenars de peces de forma binària, totes sota el nom genèric de sonata, tot i que no tenen res en comú, ni en forma ni en sentiment, amb la sonata d'èpoques posteriors. La personalitat de Scarlatti es manifesta poderosament a tot el que ell va escriure. Scarlatti era aficionat a l'escriptura clavicembalista brillant, sumptuosa, en la qual hi ha grans salts i encreuaments de mans propis d'un estil veritablement instrumental. No va tenir por de fer servir harmonies que devien sorprendre pel seu atreviment als seus contemporanis. (Moltes d'aquestes harmonies van ser "suavitzades" pels que, amb criteri acadèmic, van revisar per a la seva publicació en el segle XIX les obres de Scarlatti.) És difícil escollir alguns exemples entre tal profusió de riqueses. Les Sonates (en re menor), Núm. 104 (en do major) i Núm. 338 (en sol menor) de l'edició de Longo figuren entre les seves millors obres.

El segon tipus de la forma per seccions és la forma ternària, que es representa per la fórmula A-B-A. Ja hem vist com la unitat menor d'una peça es pot construir segons l'esquema a-b-a. Ara cal examinar aquest esquema en la seva relació amb la peça considerada totalment.

1.2. La forma ternària

En el cas de la forma **Ternària**, estem tractant d'un tipus de construcció que els compositors d'avui utilitzen constantment. Entre els exemples més clars i primerenques figuren els **minuets de Haydn i Mozart**. En ells la part B-titulada, de vegades, "**Trio**" - està en franc contrast respecte de la part A. A vegades és gairebé com una peça independent limitada a ambdós costats per la primera part: **Minuet -trio - Minuet**. Quan la volta a la primera part consistia en la seva repetició exacta, els compositors no es molestaven a escriure-la de nou, sinó

que, simplement, indicaven "**da capo**" (vol dir "des del començament"). Però quan aquesta volta té variants, la tercera part cal escriure-la. Partitura del Minuet de Haydn, presa del Quartet de corda, Op. 17, Núm. 5. Les divisions estan clarament marcades.

Escolta un altre exemple del minuet de la Sonata per a piano núm. 8 en La Major de Haydn.

El Minuet, i amb ell la forma Ternària, va anar canviant gradualment de caràcter, encara entre els anomenats compositors clàssics. El mateix Haydn va iniciar la transformació del Minuet, des d'una senzilla forma de dansa fins que finalment hauria de ser l'**Scherzo** de Beethoven. En realitat hi ha pocs exemples tan bons de l'expansió gradual d'un patró formal com aquesta metamorfosi del minuet en scherzo. L'esquema **ABA** va continuar sent el mateix, però el caràcter es va transformar per complet. En mans de Beethoven, el Minuet graciós i digne es va convertir en l'scherzo-allegro brusc i capritxos que tan bé contrasta amb el temps lent que el precedeix.

Escolta el minuet de la Sonata per a Violoncel núm. 3 en La Major Op.69

Una important alteració d'aquesta manera va ser introduïda pel mateix Beethoven i adoptada pels compositors que van seguir. En els primitius minuets i scherzo era costum que hi hagués una sensació perfecta de conclusió al final tant de la primera com de la segona part. Però en els exemples posteriors d'aquesta manera, la part A s'uneix a la part B per mitjà d'un passatge pont, i, anàlogament, a la tornada, B s'uneix així a l'A, amb la qual cosa es crea una major impressió de continuïtat. Aquesta tendència es trobarà a la majoria de les formes musicals; els punts de demarcació entre les diferents parts tendeixen a esborrar-se davant la necessitat de fer una major impressió amb continuïtat. Les divisions clarament marcades tenen l'avantatge per a l'oient de ser més fàcils de seguir, però el més elevat desenvolupament de la forma comporta la necessitat de treballar amb una línia ininterrompuda i més llarga.

Com a exemple modern de la manera Minuet es pot recomanar el minuet de Le Tombeau de Couperin, de Ravel, una col·lecció de sis peces per piano, orquestrades més tard pel mateix compositor. Allà hi és present la forma típica ABA, però amb aquestes diferències: que la volta a la secció A està formada per una enginyosa superposició d'A sobre B, i que al final s'afegeix una coda primorosament elaborada. Però l'essencial de la forma de Minuet no va patir allà cap canvi.

Vegem ara el que va fer Beethoven amb aquesta mateixa forma. Prenguem com

a il·lustració el mateix scherzo de la Sonata; núm 14, Op 27, Núm. 2, la primera ja s'ha vist abans. Si analitzem l'Scherzo en conjunt, aquella primera pàgina que resultava ser **||: a :|| b-a**, valdrà com **A** a la fórmula gran **ABA**. La part **B**-el Trio és, per necessitats de contrast, d'indole més parella.

És el que passa gairebé sempre amb tota la part central d'un scherzo i això fa més fàcilment perceptibles les divisions. La tornada a l'A és repetició exacta d'aquesta part.

Aquest scherzo determinat, si es toqués lentament, podria considerar-se'l com un Minuet.

Però no així l'scherzo de la Sonata Op. 27, Núm. 1.

A aquest el caràcter beethovenià, tempestuós, l'aparta per complet del pompós Minuet que va donar origen a aquesta forma. En cas d'haver escrit una part B d'acord amb el tipus usual, de caràcter semblant l en contrast amb A, s'hauria dissipat el caràcter de la part A. És interessant veure com Beethoven se les arregla per escriure una part que contrasta amb l'anterior i al mateix temps conservi el caràcter febril, fervent de la primera part. La tornada a l'A està variada per una lleugera sincopació del ritme, la qual cosa serveix per accentuar el caràcter tempestuós.

La forma ternària, amb lleugeres variants, és la Forma típica genèrica d'innumerables peces que porten noms diversos. Alguns dels més comuns són: nocturn, Berceuse, Reverie, balada, elegia, vals, estudi, caprici, impromptu, intermedi, masurca, polonesa, etc. Per descomptat que no tenen per què estar necessàriament en forma ternària, però és molt probable que ho estiguin. Busqueu sempre una part central, en contrast amb les altres dues, i alguna espècie de tornada a allò del començament: aquestes són les marques inconfusibles de la forma ternària. El Preludi Núm. 15 en re bemoll, de Chopin.

És un excel·lent exemple d'"adaptació" de la forma ABA. Després d'una primera part de caràcter reposat i parell, ve la part B, que, en contrast, és més dramàtica i "amenaçadora". Mostra la tendència, que després s'havia de fer més i més freqüent, a buscar la manera d'unir la B amb l'A per mitjà d'algun element comú a ambdues, tal com per exemple una figura rítmica o melòdica (en aquest cas, una nota que es repeteix). Tractada així, la part B sembla néixer de la primera part, en comptes de ser merament una part independent pendent que està en contrast amb ella i que molt bé podríem imaginar com pertanyent a una altra peça qualsevol. La tornada a l'A en aquell Preludi està molt abreujada. És com si Chopin li digués a l'oient: "Recordes el caràcter de la primera part. Amb tornar a ella durant uns quants compassos serà bastant per fer una impressió de la seva totalitat, sense haver de molestar-se de ser tocada del principi a la fi." Això és un

bon raonament psicològic per aquesta determinada peça i contribueix tant a l'originalitat com a la concisió del tractament formal.

1.3. El rondó

La tercera forma típica important que es basa en la divisió per seccions és la del rondó. És fàcil de reduir a la fórmula **ABACDA**, etc. El tret típic de qualsevol rondó és, doncs, la volta al tema principal després de cada digressió. El tema principal és l'important, el nombre i longitud de les digressions és indiferent. Les digressions proporcionen contrast i equilibri: aquesta és la seva principal funció. Hi ha diversos tipus de forma rondó, tant lents com ràpids. Però el més usual és el que figura com a darrer temps de sonata, lleuger, animat i semblant a una cançó.

El rondó és una forma musical molt vella, però que ni de bon tros ha perdut la seva utilitat. Es troben exemples d'ell en la música d' Couperin i en l'obra més recent del nord-americà Walter Piston

Sereno Adagio, es presenta en forma de Rondo de cinc seccions: ABABA. El Tema A Es presenta per primera vegada pel violoncel. solista. La segona vegada que es presenta el tema A ho fa de forma molt més rica. l'última ho fa de forma molt poderosa recapitulant en l'orquestra completa. El tema B és contrastant i més delicat. A prop del final del moviment, e violoncel sol torna a jugar amb el motiu de BACH Conegut, Bb-A-C-B 4-Les quatre notes que, en diferent ordre, havien començat el Primer moviment.

En l'obra The Fairy Queen de H. Purcell

En els exemples primitius -fins el temps de Haydn i Mozart inclosos -la separació entre les seccions estava clarament marcada. Però també aquí l'evolució en l'ús de la forma va tendir a destruir les línies de demarcació , fins al punt de poder dir veritablement que la qualitat essencial del rondó és la creació d'una impressió constant de fluïdesa. Aquest estil de fàcil fluïdesa és cosa essencial del caràcter del rondó, és el mateix que la música sigui vella o nova. Una bona il·lustració del que va ser el rondó primerenc la tenim en l'últim temps de la Sonata Núm 7 en re major per a piano, de Haydn. Presto ma non troppo (minut 7)

Observis un tret molt important: que cada vegada que torna la part A, apareix variada, fet que contribueix a que tingui sempre nou interès malgrat les nombroses repeticions. A partir d'aquesta època, el rondó conté invariablement diferents versions d'A cada vegada que reapareix aquesta.

Exemples nombrosos de rondó modern en contrast en les obres de **Roussel, Milhaud, Hindemith, Stravinsky, Schoenberg**, etc. El famós exemple de

Strauss Les entremaliadures de **Till Eulenspiegel** és massa complicat per poder comprendre'l sense una anàlisi especial.

1.4. Forma lliure per seccions

El quart i últim tipus de forma per seccions no es pot reduir a una fórmula determinada, ja que permet qualsevol disposició lliure de les parts, per tal que aquestes formin un tot coherent. Qualsevol disposició que tingui sentit musical serà possible, així per exemple, **ABB** o **ABCA** o **ABAC**. La primera és la fórmula del Preludi Núm 20 en do menor, de Chopin;

ABB

la darrera, ABAC és la de la peça titulada (Fürchtenmachen), de les Escenes d'infants de Schumann.

En aquesta peça de Schumann és molt fàcil de veure, perquè cada secció és molt breu i característica.

Un bon exemple de disposició lliure de diverses seccions usada per un compositor modern el trobem en els temps primer i segon de la Suite, Op 14, de Béla Bartók.

2. Les formes fugades

Per aprendre a escoltar intel·ligentment és essencial escoltar la música repetides vegades i en gran quantitat, i la lectura, per molt que es llegeixi, no pot reemplaçar a l'audició. Això és especialment cert pel que fa a les formes fugades. Si es vol realment sentir el que succeeix en aquestes formes s'haurà d'estar disposat a escoltar-les una i una altra vegada. Les formes fugades, més que qualsevol altre motlle formal, exigeixen repetides audicions. Tot el que cau sota la denominació de forma fugada participa en alguna manera de la naturalesa de la fuga. En quant a la textura, totes les fugues són polifòniques o contrapuntístiques (aquests dos termes tenen idèntic significat). Per tant, resulta que totes les formes fugades són de textura polifònica o contrapuntística.

En arribar aquí, caldria repassar el que es va veure al curs Anàlisi I sobre textures musicals. Es deia que l'escolta polifònica de la música implica un oient que pugui sentir simultàniament diverses línies melòdiques. Les veus no tenen perquè ser d'igual importància, però cal escoltar-les independentment. Això no és una gran gesta; qualsevol persona mitjanament intel·ligent pot, amb una mica de pràctica, sentir més d'una melodia a la vegada. De tota manera, això és la condició sinequanum per sentir intel·ligentment les formes fugades.

Les quatre principals formes fugades són:

1. la fuga pròpiament dita
1. el concerto grosso
2. el preludi de coral
3. els motets i els madrigals

No cal dir que l'escriptura contrapuntística no es limita només en aquestes formes. Així com es va veure que el principi de variació és aplicable a qualsevol forma, així també la textura contrapuntística pot aparèixer sense preparació en gairebé totes les formes musicals. En altres paraules, cal estar en tot moment disposat a escoltar polifòniques.

Sempre que hi ha textura polifònica estan en ús un cert nombre de procediments contrapuntístics coneguts. No és que estiguin invariablement presents, sinó que poden aparèixer en qualsevol moment, i per això que l'auditor ha d'estar en guàrdia. D'aquests procediments, els més senzills són: la imitació, el cànon, la inversió, la augmentació i la disminució. Procediments més ocults són el cànon cancrizant o al rovescio (moviment de cranc) i el cancrizant invertit. Alguns d'aquests recursos són molt difícils de distingir quan estan enredats en la trama de la textura contrapuntística. Es comenten ara per completar la informació del cànon no tant com perquè amb un sol exemple s'hagi d'aprendre a reconèixer cada vegada que apareguin.

2.1. Procediments contrapuntístics

La imitació és el procediment més simple de tots. Qualsevol que hagi cantat a cànon alguna vegada en l'escola, sabrà el que vol dir imitació. Jugant a una espècie de "follow-the-leader" musical, seguint el líder musical una veu imita el que una altra fa. Quan aquest procediment es fa servir incidentalment en el curs d'una peça, se li denomina "**imitació**".

Aquesta idea, perfectament natural, es troba igual a la música molt antiga que a la contemporània. La més simple imitació suscita una il·lusió de música a diverses veus, encara que en realitat no sona més que una melodia.

La **imitació** no ha de partir de la mateixa nota amb què comença la veu original. En casos així parlem d'imitació "a la quarta" superior o "a la segona" inferior, amb la qual cosa indica a quina alçada en relació amb la veu original entra la veu que fa la imitació. Paradoxalment, hem de fer una escolta contrapuntística, encara que només es tracta d'una melodia.

El **cànon** és simplement una espècie més elaborada d'imitació, en la qual la imitació es desenvolupa lògicament del principi al final de la peça. En altres paraules, del cànon es pot parlar com d'una veritable forma, mentre que

la imitació no és més que un procediment. La música del segle XVIII ens proporciona molts exemples, de la música del segle passat, el més citat és el últim temps de la Sonata per i violí i piano de César Franck.

Recentment, Hindemith va escriure cànon en forma de sonates per a dues flautes.

2.2. La fuga

La capacitat d'escolta contrapuntística, més la comprensió dels diversos procediments, és tot el que es necessita com a preparació per sentir fugues intel·ligentment. La majoria de les fugues i estan escrites a tres o quatre veus. Les fugues a cinc veus són més rares i encara més les a dues veus. El nombre de veus, un cop adoptat, es manté a tot el llarg de la fuga. Però no totes les veus són presents contínuament en la fuga, ja que una fuga ben escrita comporta punts de respiració per línia melòdica. De manera que en una fuga a quatre veus poques vegades sent l'auditor més de tres veus a un temps.

Però no importa quantes veus puguin estar sonant a la vegada: sempre n'hi ha una que predomina. Així com el malabarista que està manejant tres objectes atrau la nostra atenció sobre l'objecte que llança més alt, de la mateixa manera el compositor atrau la nostra atenció sobre una d'aquestes veus per igual independents. És el tema, o subjecte, de la fuga el que té preferència cada vegada que es presenta.

Cal apreciar, per tant, com d'important és recordar-se del subjecte de la fuga. A això ens ajuden els compositors amb exposar invariablement al començament de la fuga el subjecte sense acompanyament. Els subjectes de les fugues són, en general més aviat breus -de dos a tres compassos - i de caràcter ben definit. (Examineu-ne, els famosos quaranta-vuit temes de fuga emprats per Bach en la seu Clave ben temperat.)

Des d'aquesta animació pots escoltar els subjectes dels dos llibres del Clave ben temperat de J.S. Bach, clica sobre el teclat i quan aparegui la llista d'obres, fes un clic sobre el títol de la fuga i podràs escoltar el subjecte.

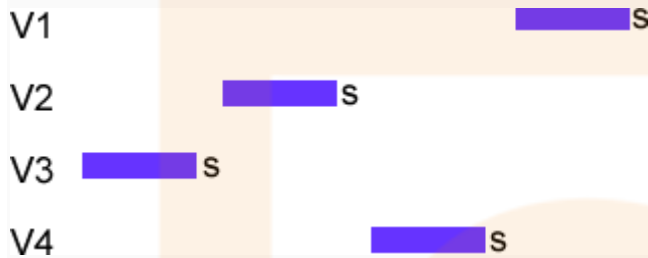
Abans d'exposar tot el que pot ser esquematitzat de la fuga considerada com un tot, caldrà aclarir que les línies generals d'aquesta forma no són tan definides com les d'altres formes formals. Cada fuga difereix de les altres pel que fa a la presentació de les veus, a la longitud i als detalls interiors. Les seves diverses parts no són tan fàcils de distingir com, diguem-ne, les de les formes per seccions. Tot i així no entrarem en l'explicació compàs per compàs que cada fuga requereix per a la seva completa anàlisi.

En tot cas, totes les fugues comencen pel que s'anomena la "exposició". Abans de seguir amb l'examen de la resta de la forma, vegem en què consisteix l'exposició de la fuga.

Tota fuga, comença per l'enunciat del subjecte sense ornaments. Si prenem com a model una fuga a quatre veus, el subjecte apareixerà per primera vegada en una d'elles: tiple, contralt, tenor o baix. (Per raons de conveniència, diguem-VI, V2 'V3 i V4.) Qualsevol de les quatre veus pot fer el primer enunciat del subjecte de la fuga. Sigui quin sigui l'ordre seguit, el subjecte se sent en cada una de les quatre veus, una per una, així:



O en aquest altra ordre d'entrada:

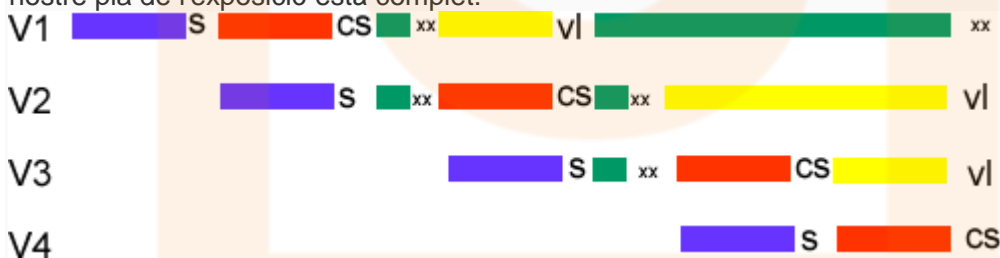


(V2 i V4 són conegudes més exactament com "respostes" al subjecte. Però en obsequi a la senzillesa, conserva la indicació "subjecte" a totes les quatre veus.) ¹

Per sabut es calla quan la segona veu entra amb el subjecte la primera veu no s'atura. Al contrari, continua per afegir al subjecte principal una contramelodía, o contrasubjecte, que és com generalment es diu (CS). En aquestes condicions el pla diu realment així:



Cada veu, un cop que ha exposat el subjecte i el contrasubjecte, queda en llibertat de continuar sense restriccions com una suposada "veu lliure". Amb aquest farciment, el nostre pla de l'exposició està complet:



En algunes fugues no és factible passar directament, sense un compàs o dos de transició, d'una entrada d'una veu a la següent, això és degut a relacions tonals d'ordre massa tècnic per a exposar-les aquí. Aquestes transicions són el que indiquen les x minúscules.

L'exposició es considera acabada quan cada una de les veus de la fuga ha cantat el tema una vegada. (Certes fugues tenen una secció de reexposició en què es repeteix l'exposició, però amb diferent ordre d'entrada per a les veus.)

L'exposició és l'única part de la forma fuga que està definitivament fixada. D'aquí en endavant no es pot resumir la forma amb precisió. El pla general podria reduir a una fórmula per l'estil d'aquesta: exposició - (reexposició) -; - episodi 1-subjecte-episodi 2-subjecte-episodi 3 - subjecte-(etc.)-estret - cadència. En termes generals, una sèrie

d'episodis van alternant amb enunciats del subjecte, vist aquest cada vegada sota un nou aspecte. No hi ha regles que determinen el nombre d'episodis ni les repeticions del tema. L'episodi sol estar emparentat amb algun fragment del subjecte o del contrasubjecte de la fuga. És estrany que estigui construït amb materials totalment independents. La seva funció principal és entretenir la nostra atenció del tema de la fuga, com per preparar millor a aquest l'escena de la seva reaparició. El caràcter general de l'episodi és, per regular, el d'una secció pont, d'índole més fluixa i menys dialèctic que els desenvolupaments del subjecte.

Tot i l'aparença de la fórmula anterior, en la fuga no hi ha veritable repetició, excepte per al cor del subjecte mateix i el contrasubjecte que sovint acompanya a cadascuna de les aparicions d'aquell. Se'ns escaparà la meitat del que és la forma fuga, si no compremem clarament que amb cada entrada del subjecte es dóna una llum diferent sobre el tema mateix. Aquest es pot augmentar o invertir, combinar amb si mateix o amb altres temes nous abreujar, o allargar, cantar sosegadament o amb bravura.

Cada nova aparició seva prova l'enginy del compositor. En el gruix de la fuga -és a dir, el que hi ha després de l'exposició i abans de l'estret- sol adoptar un sever pla moduladori, d'ordre massa tècnic per examinat aquí plenament.

L'estret de la fuga és voluntari, però quan n'hi ha es troba d'ordinari immediatament abans de la cadència final. Estret és el nom que es dóna a una mena d'imitació en la qual les diverses veus entren tan immediatament una darrere l'altra, que produeixen la impressió d'ensopegar. No tots els subjectes de fuga es presten per igual a aquesta classe de tractament, i això explica per què no es troben estrets en totes les fugues. Qualsevol que sigui la naturalesa de la fuga, el final no és mai casual. Per regla general comporta un clar enunciat del subjecte i la insistència per establir sense cap dubte la tonalitat principal de la fuga.

La fuga demana que se l'escolti amb atenció i, per tant, no és llarga, unes poques pàgines, res més. El seu caràcter no té més limitació que la imaginació del seu creador. Pot ser ombrívol o graciós, però mai tracta de ser totes dues coses en una mateixa fuga. Pel que fa al seu caràcter general, una fuga diu una cosa i deriva la seva tònica de la naturalesa del subjecte mateix. En altres paraules, el seu abast emocional està limitat per la classe de tema amb què es comença.

L'aspecte rigorós de la fuga va desafiar durant segles l'enginy dels compositors, i continua desafiant. Però en general es té la opinió de que la fuga és, en essència, una forma del segle divuit. Això es pot atribuir en part al fet que els compositors del segle XIX van tendir a abandonar una manera que, indubtablement, s'associava en els seus esperits amb el formalisme d'una era passada i també a l'èmfasi donat a l'època romàntica a la llibertat d'expressió. Altres raons hi va haver també, però aquestes són suficients.

No obstant això, els compositors recents han demostrat un renovat interès per la fuga. Si els seus èxits en aquest terreny justifiquen o no el refer una forma que el passat ha fet de manera tan consumada, això només el futur podrà decidir-ho. En tot cas, no hi ha res essencialment diferent en una fuga moderna. Aquesta, pel que fa a la forma o al caràcter

emocional en general, continua sent la fuga d'una època disciplinada. El problema per a l'oient és el mateix en ambdós casos.

Accedeix a la web del Clave ben temperat i segueix l'esquema d'algunes de les fugues.

[Well tempered clavier](#)

[Fugues del Clave ben temperat](#)

Segueix les veus d'una fuga separadament

1 Aquesta advertència sobre les respostes es refereix al primer esquema, evidentment. En el segon, les respostes són V2 i VI

2.3. El concerto grosso

La segona de les principals formes fugades és la del concerto grosso. Com totes aquestes formes fugades, també ella és essencialment una manera **anterior al segle XIX**. No s'ha de confondre amb el concert, més tardà, escrit per un virtuós solista acompanyat d'orquestra. L'origen del concerto Grosso és atribuïble a la curiositat que els compositors de la segona meitat del segle XVII van sentir per l'efecte que es podia obtenir oposant entre si dos grups instrumentals, un petit i un altre gran. El **grup petit**, anomenat *concertino*, podia formar-se amb qualsevol combinació d'instruments, a gust del compositor. Sigui el que sigui el grup instrumental petit, la forma es construeix al voltant de l'intercanvi dialèctic entre el concertino i el **grup instrumental gran**, o **tutti**, com se sol anomenar.

Concerto Grosso in G minor, Op. 6, No. 8, "Christmas Concerto" Vivace grave. Allegro

El concerto grosso és, doncs, una mena de forma fugada instrumental. Està format generalment per **tres o més temps**. Els exemples clàssics d'aquesta forma són els de Haendel i Bach. Els assaigs d'aquest últim dins d'aquesta forma coneguts com els Concerts de Brandenburg i dels quals hi ha sis-fan servir un concertino diferent per a cada un. És molt freqüent, en sentir la textura contrapuntística d'alguna d'aquestes obres, que tinguem la impressió d'una salut i vitalitat meravelloses. El moviment interior de les diverses veus revela un natural atlètic, com si totes elles estiguessin en excel.lents condicions de funcionament.

Durant el segle XIX, aquesta forma es va veure abandonada a favor del concert per a solista i orquestra, el qual es pot considerar amb dret com un

fill del primitiu concerto grosso. De la mateixa manera que altres formes del segle XVIII, el concerto grosso ha gaudit d'un renovat interès per part dels compositors recents. Un conegut exemple modern és el Concerto Grosso d'Ernest Bloch.

Els **Concerts de Brandenburg de Bach** probablement van ser compostos entre 1713 i 1721 mentre era director de música a la cort del príncep Leopold d'Anhalt-Köthen, un músic entusiasta. Una còpia dels sis concerts els va dedicar a Christian Ludwig, *Margrave* (governant hereditari) de Brandenburg, que havia manifestat el seu interès en rebre música de Bach. El marquès no els va comissionar, i Bach no els va escriure específicament per ell. Cada concert està escrit per un grup instrumental, incloent algunes combinacions inusuals, empenyent els límits d'aquest gènere. Moltes de les peces en solitari són tècnicament molt difícils, el que suggereix que Bach tenia excel·lents músics a la seva disposició i que volia donar-los l'oportunitat de demostrar les seves habilitats. El Concert N ° 2, per exemple, inclou una part de trompeta molt difícil, mentre que el Concert n ° 5 posa a prova l'habilitat del clavecinista és a dir, el propi Bach, i va ser possiblement compost per mostrar un clavecí nou que el príncep havia comprat recentment . Aquestes sis peces són considerats com els exemples suprems del concert grosso.

Dels 18 moviments que componen aquests concerts, la meitat d'ells (incloent els sis primers moviments) estan en **forma ritornello**.

La forma ritornello

Aquesta va ser l'estructura més popular per als concerts barrocs, ja que proporcionen l'oportunitat perfecta per contrastar els solistes (conegut com el **concertino**) amb l'orquestra (o **ripieno**). El moviment s'obre amb una declaració complerta del ritornello que conté el material principal del moviment, i és interpretat pel conjunt complet per establir la tonalitat i el caràcter del moviment, a més es repeteix diverses vegades durant el moviment, però en diferents tons, i en general només un fragment, abans de retornar com una declaració complerta en la tònica al final. Entre cada aparició del ritornello, el concertino toca una combinació d'idees a partir del material ritornello i nou material coneguts com a **episodis**. Una de les moltes contribucions de Bach a aquesta forma va ser la d'integrar les seccions de ritornello i episodis, de manera que els fragments del ritornello es troben sovint acompanyen els episodis, o s'utilitzen com a motius que després es van desenvolupar per formar el material dels episodis.

Concert N ° 4 en sol major (BWV 1049)

Instrumentació: solo de violí, dues flautes de bec, cordes i baix continu.

El grup **concertino** de violí i dos flautes s'emmarca en una orquestra de cordes **ripieno**, amb el joc **continu** a tot arreu. La part de violí és més virtuosa que les parts de flauta.

Aquest primer moviment d'obertura és (igual que gran part de la música de Bach) en mètrica de ball (3/08), es reforçat pel moviment constant de corxeres i semicorxeres, fent que la música gairebé implacable. La seva alegria, i estat d'ànim de sols una estructura intel·ligent i gairebé total absència de melodia real, l'efecte s'aconsegueix a través dels canvis de la textura i tonalitat, la repetició motívica i rítmica.

El primer moviment està en forma **ritornello**

El primer ritornello conté la major part del material en què es basa la resta del moviment. Bach dóna feina a cinc idees musicals, o motius:

Ex.4-1 de Bach indica que el cap de cada secció ritornello amb quatre barres emprant la síncope, que té l'efecte de trencar la mètrica de ball, seguit d'una cadència perfecta (per exemple, un :. 17) El primer episodi compta amb figuracions virtuoses del violí solista, acompanyat principalment pel baix continu, però amb fragments d'un dels motius ritornello intercalats (per exemple, 01:28). Després d'una breu tornada, ara en Mi menor, el segon episodi comença amb un duet de contrapunt entre la flauta solista, però que aviat es van unir el violí solista, ara amb encara més figuracions ràpides. El primer motiu (Ex.4-1: a) es pot escoltar clarament per sota per part de les flautes (03:02).

Una característica del tercer episodi és l'ús del **cànon**, amb passatges curts d'escala que es repeteix entre els violins. Aquest, és el més llarg dels episodis, també incorpora diverses seccions del ritornello (de fet, 4:15-04:37 podia considerar-se com una altra declaració, però falta la cadència sincopada que tanca l'aparença de les altres aparicions). El ritornello quart (en B menor) va directament al final (complet) l'aspecte de ritornello, ara de tornada a l tònica.

2.4. El preludi de coral

El preludi de coral, que és la tercera de les formes fugades, té una traça menys precisa que el concerto grosso i, per tant, és més difícil definir-ho amb certa exactitud. Va tenir el seu **origen en les melodies corals que es van cantar en els temples protestants** a partir del temps de Luter. Els compositors adscrits a l'església exercien el seu enginy a fer primorosos arranjaments d'aquelles

senzilles melodies. En un sentit, aquests arranjaments són **variacions sobre la melodia d'un himne**. Esmentarem tres dels tipus més coneguts de tractament d'aquestes melodies corals.

1. El mètode més simple consisteix en **conservar intacte la melodia** donada i donar més interès a les harmonies que l'acompanyen, ja sigui augmentant la complexitat harmònica, ja fent més intricadament polifòniques les veus acompanyants.

2. Un segon tipus **borda sobre el tema mateix**, presentant el més pobre disseny melòdic amb una gràcia i floritura insospitades.

3. El tercer tipus, el més complicat, és una **mena de fuga que es teixeix al voltant de la melodia del coral**. Així, per exemple, un fragment de la melodia del coral serveix de subjecte de fuga, s'escriu una exposició de fuga exactament com si no hagués d'haver coral i després, de sobte, mentre la fuga continua plàcidament, comencen a sentir-se, per sobre o per sota d'elles, les prolongades notes del coral.

Algunes de les creacions més belles de Bach van ser escrites en una o altra d'aquestes formes de preludi de coral. La seva **Orgelbüchlein** és una col·lecció de breus preludis de coral que conté una abundància inesgotable de riqueses musicals que cap amant de la música pot permetre's ignorar. Profundament emocionants des del punt de vista expressiu, no deixen de ser, al mateix temps, una meravella d'enginy tècnic, exemple magistral de l'estreta unió de l'emoció i el pensament.

Escolta el núm.1 "Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599" i núm 2 Gottes Sohn ist kommen, BWV 600 del Orgelbüchlein.

2.5. Motets i madrigals

La quarta i última de les formes fugades és la dels motets i madrigals. Cal afegir que el motet o el madrigal no és una forma, pròpiament parlant, però en vista que s'han d'escoltar cada vegada més, i definitivament pertanyen a les formes contrapuntístiques, el seu lloc adequat és aquest. No es pot generalitzar pel que fa a la seva forma, ja que **són composicions corals que es canten sense acompanyament i en cada cas particular el seu traçat formal depèn de la seva lletra**.

Durant els segles XV, XVI i XVII es van escriure profusió de motets i madrigals. La diferència que hi ha entre tots dos és que el **motet és una composició vocal breu amb lletra sacra**, mentre que el **madrigal és una composició similar, però amb lletra profana**. El madrigal és de caràcter menys sever, en general. Tots dos són **formes fugades vocals típiques de l'era anterior a l'adveniment de Bach** i els seus contemporanis.

Des del punt de vista de l'oient, és important distingir la textura del motet o madrigal. Tampoc en això preval una regla, els motets i els

madrigals poden ser o bé d'estil fugat, o bé a base d'acords, o bé una combinació d'ambdues coses. No es poden apreciar aquestes formes vocals de forma intel·ligent sense tenir una idea elemental sobre les seves diferents textures. En el motet o madrigal de textura fugada o contrapuntística, la circumstància que les diverses veus melòdiques estiguin unides a la lletra resultarà d'especial utilitat per ajudar a l'oïdor a sentir el contrapunt amb més facilitat que en les formes purament instrumentals.

Tomas Luis de Victoria. O Magnum Mysterium

L'època del Renaixement està plena de mestres que van utilitzar aquestes formes vocals. Palestrina a Itàlia, Orlando de Lasso als Països Baixos, Victoria a Espanya, Byrd, Wilbye, Morley i Gibbons a Anglaterra són uns quants dels noms prominents d'una de les ères més notables, de la música.

John Farmer. Fair Phyllis I saw

La manca de familiaritat de la majoria del públic de concerts amb aquesta època extraordinària és indicatiu de com relativament estrets són els interessos musicals del nostre temps.

Mozart. Motet Ave verum Corpus