

## 1. Repetició per variació

Les formes de variació exemplificaran el que és d'esperar que senti l'auditor i el que és d'esperar que no senti, quant a la forma musical. És a dir que seria ximple imaginar que qualsevol que senti per primera vegada una forma de variació la senti amb un cert grau d'exactitud pel que fa a cadascuna de les variacions. Tanmateix, és de considerable valor per ell reconèixer les línies generals, encara que no pugui seguir en detall el desenvolupament de cada variació. Amb una mica de preparació és relativament fàcil sentir les línies generals de qualsevol forma de variació, el mateix si l'obra és d'un compositor clàssic com si ho és d'un compositor modern.

Abans de seguir endavant hem d'advertir que la variació musical té dos aspectes diferents que no s'han de confondre.

**El primer aspecte** és el de la variació que s'usa com un artifici i de manera purament incidental; és a dir, es pot variar qualsevol dels elements musicals, qualsevol harmonia, qualsevol melodia, qualsevol ritme. Així mateix, la variació en quant a artifici es pot aplicar momentàniament a qualsevol forma - per seccions, sonata, fugada, etc.- En realitat, és un artifici tan fonamental que els compositors recorren a ell constantment i ho apliquen gairebé sense pensar. Però cal no oblidar **el segon aspecte**: el de la variació tal com s'usa en les formes de variació pròpiament dites i en les quals constitueix l'únic i exclusiu principi formal. Aquest segon aspecte és el que es tractarà aquí.

El **principi de la variació musical** és molt antic. Pertany a l'art tan naturalment que seria difícil imaginar alguna època en què no s'hagi utilitzat. Ja en els dies de Palestrina, i fins i tot abans, quan la música vocal era la primera, el principi de la variació melòdica estava fermament arrelat a la pràctica musical. La missa dels mestres del segle XVI solia estar basada completament en una determinada melodia, la qual s'utilitzava amb variants en cada una de les diverses parts de l'obra. Tot i que el principi de la variació es va aplicar primer melòdicament, aviat els virginalistes anglesos ho van adaptar a l'estil instrumental, variant la carcassa harmònica d'una manera molt semblant a la que avui dia se segueix. En realitat, aquests mestres primitius anglesos van utilitzar tant aquest nou artifici, que va acabar per fer-se un poc enutjós; més que en un principi formal es va convertir en una mera fórmula. Qualsevol podia agafar un tema i escriure sobre ell deu variacions plenes de veloços passatges escalístics, trins i profusió de floritures que en si no tenien més interès. Naturalment, això no és cert pel que fa als millors exemplars de l'època, com, per exemple, les variacions de **Byrd**.

A partir d'aquells temps pràcticament a totes les èpoques i els compositors han utilitzat la forma variació, Com motlle bàsic la van usar reiteradament **els clàssics Haydn i Mozart**, els **primers romàntics Beethoven i Schubert** i els **romanticistes posteriors Schumann i Brahms**. I avui floreix igual que

sempre, com ho testimonien el famós **Don Quixot de Strauss**, les **Variacions Enigma d'Elgar**, les **Variacions d'Istar d'Indy** o, venint a temps més recents, l'**Octet de Stravinsky**, el **Schwanendreher d'Hindemith** i el quartet de corda (**Tres variacions sobre un tema**) de **Roy Harris**. Això provarà -si alguna prova és necessària- que les formes de variació són fonamentals en la història de la música, i no és probable que els compositors arribin a abandonar-les del tot.

## 1.1. El basso ostinato

Dels quatre tipus de la forma variació, el basso ostinato és el més fàcil de reconèixer. Seria millor anomenar-lo com un recurs enlloc de parla d'una forma musical. **Basso ostinato** vol dir, literalment, un "baix obstinat", amb la qual cosa ja tenim una descripció més o menys exacta del que és. Una frase breu ja sigui un ritme d'acompanyament, o una veritable melodia - és repetida una i altra vegada pel baix, mentre les veus superiors segueixen el seu curs normal. Constitueix un mètode fàcil per escriure música moderna "de la collita de 1920: la mà esquerra persisteix sempre en el mateix i la dreta s'abandonada als seus propis recursos. Potser per això, durant algun temps el basso ostinato va exercir un encant massa poderós sobre els compositors nous.

Vegem ara alguns exemples de basso ostinato tal com es va practicar en diverses èpoques. Les versions més senzilles són aquelles en les quals el basso ostinato no és gairebé res més que una figura acompanyant, com a la **Pastoral per a piano de Sibelius**

Un altre exemple, més recent, és el Cortège

del conegut **oratori d'Honegger El rei David**. Aquí també el basso ostinato és una mera figura que fàcilment es presta als picants canvis de tonalitat de la part superior.

## 1.2. La passacaglia

La passacaglia és el segon tipus de la forma variació. Aquí també, igual que en el basso ostinato tota una composició es basa en un baix que es repeteix. Però aquesta vegada el baix que es repeteix és invariablement una frase melòdica, no un simple ritme. A més, com

veurem no es limita a repetir literalment el basso ostinato, sinó que admet un tractament variat d'aquest.

No es coneix molt bé l'origen de la Passacaglia. Es coneix com una dansa lenta en compàs de tres per quatre, originària d'Espanya (Segons això, el seu nom castellà és *pasacalle*, però com que el terme té avui un significat musical diferent, és millor conservar el nombre italià). Sigui com sigui, la passacaglia d'avui, igual que el d'altres temps, és sempre de caràcter lent i greu i conserva el signe de compàs de tres per quatre original. Però tota relació amb la dansa, en quant tal, s'ha perdut.

La passacaglia comença invariablement amb l'enunciat o exposició del tema pel baix, sense acompanyament. Ja que és aquest tema el que ha de constituir els fonaments de totes les variacions que vindran després, és de capital importància que el tema mateix es gravi bé en la ment de l'auditor. Per tant, és regla general que durant les primeres variacions es repeteixi literalment el tema en el baix, mentre la part superior inicia moderadament l'avanç.

Parlant en termes generals, dos són els objectius del compositor en tractar aquesta forma. Primer, que amb l'addició de cada nova variació es vegi el tema com a baix d'una nova llum. En altres paraules, l'interès pel basso ostinato que tant es repeteix ho ha de despertar, mantenir i augmentar la imaginació creadora del compositor. En segon lloc, a banda de la bellesa de qualsevol variació aïlladament considerada, totes elles han d'anar acumulant ímpetu, de manera que la forma en el seu conjunt sigui psicològicament satisfactòria. Aquest segon objectiu ha estat particularment efectiu des del temps de Bach. Després de les primeres variacions no hi ha per què seguir repetint literalment el tema. El recurs més senzill és traslladar el tema a la veu superior o a una intermèdia, amb la qual cosa inverteix la seva posició natural. Altres recursos oculten momentàniament el tema, encara que de segur que aquest ha d'estar present, ja sigui en les notes més greus d'algunes figures, ja en les del que pot parèixer mers acords acompanyants. (En tal cas, el tema es troba en el baix, o sigui en la seva posició natural, tret que aquests acords acompanyats estan per sobre d'un nou contrapunt). El fet de tocar el tema al doble o a la meitat de la seva velocitat normal o el fet de combinar-ho contrapuntísticament amb nou material temàtic, són procediments legítims per obtenir noves variacions.

Al lligar les diferents variacions en un conjunt coherent és costum que les agrupi segons la seva analogia de disseny. Això proporciona transicions més suaus d'un tipus de variació al següent. L'efecte acumulatiu s'ha aconseguit sovint, des del temps de Bach, pel senzill procediment d'augmentar a cada compàs el nombre de notes, creant així, per mitjà d'un moviment cada vegada més ràpid, una sensació de clímax. De fet, una de les principals diferències que hi ha entre l'ús que va fer Bach d'aquesta forma i el que van fer els seus predecessors és aquesta adopció d'un moviment cada vegada més ràpid en el fi de produir clímax, recurs que des d'aleshores s'ha utilitzat reiteradament i no només en la passacaglia.

Un dels exemples més grans de tota la literatura musical, i que indefectiblement s'esmenta sempre que aquesta forma està en discussió, és el gran Passacaglia en do menor per a orgue, de Bach.

Es basa en el següent tema característic:

### 1.3. La xacona

La Xacona és el tercer tipus de la forma variació. Està estretament emparentada amb la Passacaglia. Les diferències entre ambdues són tan lleus, en realitat, que va haver-hi sovint gran discussió entre els teòrics sobre si anomenar Passacaglia o xacona a una peça que el compositor havia deixat descuidada sense qualificatiu. L'exemple clàssic d'això és el de la Quarta Simfonia de Brahms

Alguns comentaristes al·ludeixen a ell com Passacaglia i altres com Xacona. I ja que Brahms l'anomenà solament quart temps, és probable que la discussió es

prolongui llargament en el futur.

del gran precursor de Bach, Dietrich Buxtehude :

## 1.4. El tema amb variacions

El tema amb variacions és la darrera i la més important de les formes de variació. La seva fama s'ha estès més enllà de la música pura, una mica a l'estil de què va passar amb la forma fuga, i se l'ha utilitzat per donar títol a poemes i novel·les.

El tema que s'adopta per sotmetre'l a variació el mateix pot ser original del compositor que pres de qualsevol altra font. Per regla general és senzill i de caràcter franc. És millor que sigui així, per tal que l'auditor el pugui escoltar en la seva versió més simple abans que comencin les operacions que l'han de variar. Tingueu present que el tema amb variacions, com moltes altres formes, es va anar fent cada vegada més complex a mesura que va passar el temps. En els primers exemples, el tema solia estar en una petita forma bipartida o tripartida les línies generals es conservaven en cadascuna de les variacions subsegüents. D'altra banda, les diferents variacions s'enfila una darrere de l'altre de forma simple, com si el seu únic principi formal fos un sentit general d'equilibri i contrast.

La pràctica moderna trastoca això. Les línies generals del tema que part el compositor es perden de vista a cada diferent variació, però hi ha un disseny clar de construïdes totes dins d'una aparença d'unitat estructural. El que hem dit en aquest sentit sobre la forma Passacaglia -la unió de les diverses parts amb la mira del seu efecte acumulatiu- és més cert encara pel que fa al tema amb variacions.

Hi ha diferents tipus de variació que es poden aplicar virtualment a qualsevol tema. Es poden distingir amb facilitat cinc tipus generals:

- 1) harmònic,
- 2) melòdic,
- 3) rítmic,
- 4) contrapuntística i
- 5) una combinació dels quatre tipus anteriors.

Cap fórmula dels llibres de text podria preveure totes les classes de plans de variació que un compositor amb inventiva pot descobrir. Fins és difícil il·lustrar per mitjà d'alguna peça les cinc divisions que he assenyalat. Com a il·lustració, es pot escriure el començament de cada fórmula típica de variació sobre alguna melodia molt coneguda, per exemple, Ach! du lieber Augustirz.

### **Variacions harmòniques:**

La melodia es conserva literalment, però, les harmonies que l'acompanyen es transformen per complet

L'esquelet harmònic s'ha variat. Això ja no és una variació del tema, és més una variació dels acords que acompanyen al tema.

### **Variacions melòdiques**

La melodia s'ha variat. El seu contorn es conserva, però la línia melòdica és més florida. Aquest tipus es basa en el concepte, fonamental en la música, de què el mateix que va directament de do a re, es pot anar passant per do # (do-do#-re) sense que es canviï res l'essencial de la línia:

El tema es conserva, però la seva posició canvia de la veu superior a la inferior o a una intermèdia, o viceversa:

### **Variació rítmica**

Tots els tipus de variació rítmica es poden agrupar en una categoria: canvi rítmic. Per exemple, si l'aire de vals en 3/4 es canvia a 4/4 en tempo molt ràpid, la naturalesa del tema s transforma per complet:

Com ja hem dit, això de cap manera esgota les possibilitats de variació gairebé il·limitades que hi ha per a qualsevol tema. La majoria dels compositors solen aferrar-se bastant al tema bàsic al començament de la composició i anar prenent cada vegada més llibertat a mesura que avança la peça. És molt freqüent que just al final d'ella s'exposi una altra vegada el tema en la seva forma original. És com si el compositor digués:

"Veuen vostès que de lluny hem pogut anar; doncs bé, estem aquí de tornada al punt de partida".

La literatura musical es troba tan generosament proveïda de temes amb variacions, que la menció de qualsevol exemple en particular podria semblar gairebé supèrflua. No obstant això, un bon exemple per escoltar és el primer temps de la **Sonata per a piano en la major, de Mozart**, que està en forma de tema amb sis variacions. Cal observar que la traça formal del tema es conserva a cada una de les sis variacions. La primera és un bon exemple del tipus florit-melòdic de variació; la quarta, de com es redueix l'harmonia al seu esquelet. Un petit recurs, preuat pels mestres clàssics, s'exemplifica en la tercera variació, en la qual l'harmonia esdevé de major a menor. Des del punt de vista de l'oient, és

important adonar-se del començament de cada nova variació, de sort que la peça es descompongui en la nostra ment de manera igual a com va estar dividida en la ment del compositor mentre aquest la componia.

Excel·lents exemples del segle XX, però d'una complexitat molt més gran que les mozartianes, són els molt citats **Études Symphoniques d'Schumann** i el menys conegut, encara que admirable **Tema amb variacions de Gabriel Fauré**.

Un interessant exemple modern, que conté una lleugera variació de la forma de variació mateixa, és el temps central de l'**Octet de Stravinsky**. Aquí, en lloc de AA 'A "A"' A "" l'esquema usual de la forma variació tenim el pla següent: AA '-A "-A'-A" '-A ""-A'-A. El tret curiós aquí és que el compositor, després d'unes quantes variacions, no torna al tema pròpiament dit (com en la forma rondó) sinó a la primera variació del tema.

Les Variacions per a piano (1930) de l'autor, basades en un tema relativament breu, trastocquen el procediment usual en posar en segon lloc la versió més simple del tema i anomenar "tema" al que és, pròpiament parlant, una variació primera. La idea va ser oferir primer a l'oient una versió més sorprenent del tema, la qual cosa semblava més d'acord amb el caràcter generalment dramàtic de tota l'obra.

## 2. Repetició per desenvolupament

Repetició per desenvolupament

### 2.1. La sonata

La forma sonata, per l'auditor d'avui, té. Alguna cosa de la significació que les formes fugades van tenir per als auditors del segle XVIII. Doncs no és exagerat dir que, a partir d'aquells temps, la forma bàsica de gairebé totes les peces extenses de música ha estat lligada d'alguna manera a la sonata. És sorprenent la vitalitat d'aquesta forma. Està exactament tan viva avui com ho estava en l'època del seu primer desenvolupament. La lògica de la forma, tal com es va practicar en els primers temps, més la seva mal·leabilitat en mans dels compositors posteriors, explica. Sens dubte, el seu continu domini sobre la imaginació dels creadors musicals durant els últims cent cinquanta anys com a mínim.

No s'ha d'oblidar, per descomptat, que quan parlem de la forma sonata no estem examinant només la forma que es troba en les peces anomenades sonates, ja que el significat del terme és molt més ampli que això.

Per exemple, tota simfonia és una sonata per a orquestra;  
tot **quartet de corda és una sonata per a quatre instruments de corda**;

Tot concert és una sonata per a un instrument solista i orquestra.

També la majoria de les obertures tenen la forma d'un primer temps de sonata.

L'ús del terme sonata està generalment confinat a composicions per a un instrument solista, amb o sense acompanyament de piano; però, com fàcilment es pot veure, això no és prou ampli per incloure les diverses aplicacions del que, de fet, és la forma sonata als diferents vehicles sonors.

Afortunadament per a l'oient desconeixedor, la forma sonata en qualsevol de les seves moltes manifestacions, és més accessible, en suma, que algunes de les altres formes que hem estat estudiant. Això es deu al fet que el problema que planteja al que escolta no és el d'atendre al detall en els diversos compassos, com en la fuga, sinó el de seguir l'ampli traçat de grans seccions. A més, la textura de la sonata no és, en general tan contrapuntística com la de la fuga. Pel que fa a textura, la sonata inclou molt més: dins dels dilatats límits de la forma sonata entra gairebé quasi tot.

Abans d'advertir-nos més lluny, caldrà tenir en compte una altra confusió possible respecte a l'ús del terme "forma sonata". En realitat s'aplica a dues coses diferents. En primer lloc parlem de forma sonata quan pensem en una obra sencera consistent en tres o quatre temps. D'altra banda, també parlem de forma sonata quan ens referim a un tipus determinat d'estructura musical que es troba generalment en el primer temps, i sovint també en l'últim d'una sonata. Així doncs, dues coses cal tenir presents:

1. la sonata com un tot i
- 2) la forma sonata pròpiament dita, anomenada de vegades forma d'allegro o de primer temps de sonata.

El fet de anomenar al primer temps allegro de sonata es refereix al fet que gairebé tots els primers temps de les sonates estan en tempo allegro (és a dir, ràpid).

Hi ha encara una altra distinció que hem de tenir present. Quan en un concert trobem en el programa una sonata per a violí i piano de Haendel o Bach, no cal buscar en ella la manera que estem examinant aquí. La paraula sonata s'emprava aleshores en oposició a la paraula cantata: sonata era una cosa per ser sonada o tanyada i cantata, alguna cosa per a ser cantada. D'altra banda, poc o res té a veure aquesta sonata amb la posterior del temps de Mozart i Haydn.

La sonata, tal com nosaltres l'entendem, es diu que és en gran part creació d'un dels fills de Bach, Carl Philip Emmanuel Bach

.Aquest té fama d'haver estat un dels primers compositors que van fer experiments amb la nova forma de sonata, els perfils clàssics de la qual van ser definitivament establerts després per Haydn i Mozart. Beethoven va posar tot el seu geni a ampliar el concepte que tenia la seva època de la forma sonata; seguir Schumann i Brahms, els quals, en menor grau, també van estendre la significació d'aquest motlle formal. En l'actualitat, el tractament d'aquesta forma és tan lliure, que, en certs casos, gairebé no se la pot reconèixer. Tot i això,

encara avui, segueixen intactes la carcassa i molt del psicològic que hi ha en aquesta forma.

## 2.2. La sonata com un tot

La sonata com un tot comprèn tres o quatre temps diferents. Hi ha exemples de sonates en dos temps i, més recentment, en un sol temps; però són excepcionals. La distinció més evident entre els temps és la de tempo : en l'espècie de sonata en tres temps, és ràpid – lent - ràpid; en la sonata en quatre temps, és, de manera regular, ràpid- lent - moderadament ràpid - molt ràpid.

La gent, en general, vol saber què és el que fa que aquests tres o quatre temps es pertanyin mútuament. Ningú ha sorgit amb una resposta satisfactòria a aquesta pregunta. L'ús i el costum fan que aquests temps semblin pertànyer mútuament, però sempre hi ha la sospita que es podria substituir el Minuet de la Simfonia número 98

de Haydn pel Minuet de la Simfonia número 99 de Haydn, sense que es notés en qualsevol d'aquestes obres cap falta seriosa de cohesió. Particularment en aquests **exemples primerencs** de la sonata, **els temps estan lligats entre si més per necessitats d'equilibri i contrast i per certes relacions tonals** que per cap connexió intrínseca. Més tard, com veurem en l'anomenada **forma cíclica de la sonata, els compositors van tractar d'encadenar els seus temps per mitjà de la unitat temàtica**, mentre que conservaven les característiques generals dels diversos temps.

Escolta els quatre moviments de la Petita Música Nocturna de W.A: Mozart clicant a sobre de cada un d'ells

Considerem ara, per un moment, la forma de cadascun dels diferents temps de la sonata. Les nostres descripcions s'han de prendre com a veritables només en general, ja que de les afirmacions que es poden fer sobre la forma sonata gairebé no hi ha cap a la qual no s'oposi l'excepció determinat exemple. Com ja es va dir, el primer temps de qualsevol sonata –i s'utilitza aquesta paraula genèricament per denotar simfonies, quartets de corda i altres peces de cambra - tenen sempre la forma d'un allegro de sonata. Més endavant parlarem d'aquest primer temps.

Escolta i segueix el de la Petita Música Nocturna.

El segon temps sol ser temps lent, però no hi ha res que es pugui anomenar forma de temps lent. Es pot escriure dins d'algun de varis motlles. Per exemple, pot ser un tema amb variacions semblant als que ja hem estudiat. O pot ser la versió lenta de la forma rondó, ja sigui un rondó breu, ja un rondó extens. I pot ser una cosa encara més senzilla que això, pertanyent a la forma tripartida ordinària. Més rarament s'assembla molt a la forma de primer temps de sonata. Qualsevol d'aquestes formes serà d'esperar per a l'oient que escolti el segon temps d'una sonata.

Escolta i segueix el de la Petita Música Nocturna



El tercer temps sol ser un Minuet o un scherzo. En les primeres obres, de Haydn i Mozart, és un Minuet; més tard serà un scherzo. En qualsevol d'ambdós casos serà la forma tripartida ABA que hem examinat en tractar de les formes per seccions. A vegades els temps segon i tercer es permuta: en lloc de trobar el temps lent com a segon i l'scherzo com tercer, l'scherzo pot estar com a segon i el temps lent com tercer.

Escolta i segueix elde la Petite Música Nocturna

El quart temps, o finale, com sovint se l'anomena, té gairebé sempre o la forma de rondó extens o la forma de *allegro* de sonata. Per tant, és només el primer temps de la sonata el que ofereix una fisonomia completament nova per a nosaltres.

Escolta i segueix elde la Petite Música Nocturna

Les sonates en un sol temps són en general de dos tipus: o es limiten a un tractament extens de la forma de primer temps o tracten d'incloure els quatre temps dins dels límits d'un de sol. Les sonates en dos temps són massa capritxoses perquè puguin ser catalogades.

### 2.3. Forma allegro o 1er temps

Un dels trets més notables de la forma d'*allegro* de sonata és que es pugui reduir tan fàcilment a l'ordinària fórmula tripartida: ABA. En tot el que concerneix a les seves línies més generals, no difereix de la petita secció analitzada en el capítol "L'estructura musical", o de les varies classes de forma tripartida examinades com Formes per seccions. Però en aquest cas cal recordar que cadascuna de les parts de ABA representa extensos trossos de música, cadascun dels quals té de cinc a deu minuts de durada.

Seccions	EXPOSICIÓ				DESENVOLUPAMENT	REEXPOSICIÓ			
Temes	<b>A</b>	Pont	<b>B</b>	Coda	Elaboració d'algun aspecte de l'exposició	<b>A</b>	Pont	<b>B</b>	Coda
Harmonia	Tònica	modulant	Dominant o relatiu		Modulant, normalment a tonalitats veïnes	Tònica	No modulant	Tònica Conclusiva	

Com es pot veure, l'ABA de la fórmula es diu, en aquest cas, exposició-desenvolupament-recapitulació reexposició. A la part de l'exposició s'exposa el material temàtic; a la part del desenvolupament aquest material temàtic és tractat de maneres noves i insospitades; a la recapitulació torna a escoltar-se en la seva forma original.

- La part de l'exposició conté un primer tema, un segon tema i un tema conclusiu (Aquesta esquemàtica descripció es proposa indicar únicament l'estructura convencional com s'acostuma fer -ho en els llibres de text). El caràcter del primer tema és dramàtic, o "masculí", i està sempre en la tonalitat de la tònica (tonalitat principal del temps); el caràcter del segon tema és líric o "femení", i està sempre en la tonalitat de la dominant;

el tema conclusiu és menys important que els dos anteriors i està també en la tonalitat de la dominant. La secció del desenvolupament és "lliure", és a dir, combina lliurement els materials presentats en l'exposició i afegeix a vegades nou material propi. En aquesta secció la música passa a tonalitats noves i estranyes (llunyanes a la tonalitat principal). La recapitulació o reexposició repeteix més o menys literalment el que es va trobar en l'exposició, amb la diferència que ara tots els temes estan en la tonalitat de la tònica.

Vet aquí el que són les meres línies generals d'aquesta forma. Examinem-la ara més detingudament i vegem si no podem generalitzar sobre ella de manera que la fem més aplicable a exemples concrets de totes les èpoques.

Escolta de nou l'estructura del primer temps de la **Petita Música Nocturna**. Si cliques a Pràctica podràs explorar tots els moviments. (Cal activar Adobe Flash Player)

(pots comparar els diferents temes i seccions clicant sobre d'ells)

Tots els *Allegro* de sonata, qualsevol que sigui l'època a què pertanyen, conserven la forma tripartita d'exposició-desenvolupament-recapitulació. L'exposició conté varietat d'elements musicals. Aquesta és la seva naturalesa essencial doncs si no fos així poc o gens caldria desenvolupar. Aquests diversos elements solen estar dividits en una a minúscula, una b minúscula i una c minúscula que representen el que es solia anomenar primer tema, segon tema i tema conclusiu. (els nous analistes no els hi va acabar d'agradar aquesta nomenclatura i l'evidència mostrada per les obres mateixes). És difícil decidir en termes generals què és exactament el que entra en una exposició. No obstant això, es pot dir amb seguretat que els temes s'exposen, que hi ha contrast entre els seus caràcters respectius i que produeixen una sensació de conclusió al final de la secció. Per raons de conveniència no hi hauria inconvenient en anomenar al primer tema, sempre i quan s'entengués bé que pot consistir en un conglomerat de diversos temes o fragments de tema, de caràcter, generalment, dramàtic i afirmatiu. El mateix es pot dir de b, anomenat segon tema, el qual també pot ser en realitat un tema o una sèrie de temes, encara que en l'exposició concorreran dos elements oposats, sense que puguem dir en quin ordre exactament hauran d'aparèixer.

L'últim o últims temes, corresponents a la c minúscula, constitueixen una frase o frases finals. Per tant, poden ser de qualsevol naturalesa que porti a una sensació de conclusió. Això és important, ja que l'auditori, si es suposa que seguirà intel·ligentment el desenvolupament, haurà de tenir idea clara del lloc en que es produeix al final de l'exposició. Si se sap música, sempre podrà trobar d'una manera mecànica el fi de l'exposició de qualsevol de les sonates i simfonies clàssiques amb cercar la doble barra amb el signe de repetició que indica la repetició de rigor en tota la part.

Avui dia els intèrprets segueixen el seu personal criteri pel que fa a repetir o no l'exposició. De manera que una part del problema d'escoltar la forma de primer temps consisteix en observar si es fa o no aquesta repetició. Les sonates i simfonies més modernes no indiquen repetició alguna, de sort que, encara que sapiguem llegir música, no ens serà fàcil trobar el final de la secció.

Un altre element important hi ha a l'exposició. No es pot passar amb facilitat, sense cap mena de transició d'un estat d'ànim fortament dramàtic a un altre lírica expressiu. Aquesta transició, o pont, com sovint es diu, pot ser breu i molt elaborada. Però temàticament mai haurà de ser de tanta significació com els elements a i b, doncs això no portaria sinó confusió. Els compositors, en aquests moments, recorren a una mena de figuració musical que té importància pel seu significat funcional més bé que pel seu interès musical intrínsec. Estigueu, doncs, atents al moment en que en l'exposició concorreran dos elements oposats, sense que puguem dir en quin ordre exactament haurà d'aparèixer el pont entre a i b. I la possibilitat d'un segon pont entre b i c.

És la secció del desenvolupament la que dóna al allegro sonata el seu caràcter especial. En cap altra forma hi ha una part especial reservada per a l'extensió i desenvolupament del material temàtic presentat en una secció prèvia. Aquest tret de la forma allegro sonata és el que tant ha fascinat a tots els compositors: l'oportunitat de treballar lliurement amb materials ja exposats. El lector veurà doncs, que la forma sonata, entesa correctament és en essència una forma psicològica i dramàtica. No podem barrejar els dos, o més, elements de l'exposició, sense que es creï una sensació de lluita o drama. La part del desenvolupament és el què posa a prova la imaginació de tot compositor. Es podria arribar fins a dir que és una de les coses principals que separen el compositor del profà. Perquè qualsevol pot xiular tonades; però cal ser realment un compositor, amb l'ofici i la tècnica d'un compositor, per poder escriure un desenvolupament realment bell d'aquestes tonades.

No hi ha regles que regeixin la secció de desenvolupament.

El compositor té completa llibertat pel que fa als tipus de desenvolupament, pel que fa al material temàtic que decideixi desenvolupar, quant a la introducció de nous materials i quant a la longitud de la secció. Només es pot generalitzar al voltant de dos factors:

- 1) que el desenvolupament comença comunament per una repetició parcial del primer tema, per tal de recordar a l'oient quin va ser el punt de partida, i
- 2) que durant el curs del desenvolupament la música modula al llarg d'una sèrie de tonalitats llunyanes, la qual cosa serveix per preparar la sensació de retorn a la llar que es produeix quan arriba al començament de la recapitulació, la tonalitat original.

Per descomptat que tot això varia considerablement segons es tracti d'una forma primerenca d'allegro de sonata o d'una més tardana, per exemple, en època encara tan primerenca com la de Beethoven, la secció de desenvolupament va ser molt més elaborada del que era abans. El pla moduladori es va seguir acceptant, fins i tot en els últims temps en què la clàssica relació de tònica -dominant-dominant entre els temes primer, segon i tercer, respectivament, i va trencar per complert. La tendència a donar major importància a la secció de desenvolupament ha anat en augment, com ja es va senyalar, de sort que aquesta secció es va convertir en l'eix de la forma allegro de sonata i en ella es dedica el compositor, posant, tota la imaginació i invenció de que és capaç.

La recapitulació (o reexposició) és, com el seu nom indica, una repetició de l'exposició. Al

allegro de sonata clàssica la repetició és, per regla general, exacta, si bé encara aquí hi ha tendència a ometre el que no és essencial i a descartar el material que ja s'ha escoltat prou. Més tard, la repetició es va anar fent més i més lliure, fins a convertir-la de vegades en un mer fantasma del seu ésser anterior. No és molt difícil comprendre per què. L'allegro de sonata va tenir el seu origen en una època en què els compositors tenien una mentalitat "clàssica", és a dir, partien d'una estructura, la traça era perfectament clara, i en ella ficaven una música ben controlada i de caràcter emocional objectiu. Entre l'esquema formal A-B-A i la naturalesa del contingut musical no hi havia contradicció. Però amb l'adveniment del Romanticisme la música es va fer molt més dramàtica i psicològica. Era inevitable que el nou contingut romàntic resultés difícil de contenir dins del marc d'un esquema formal essencialment clàssic. Perquè és simplement lògic que si el compositor exposa el seu material a l'exposició i el desenvolupa després d'una manera summament dramàtica i psicològica, al final cal d'arribar realment a conclusions diferents. Quin sentit té passar per tota la confusió i la lluita de la secció de desenvolupament si és només per portar a les mateixes conclusions de que havíem partit? Per això sembla justificada la tendència dels compositors moderns a abreujar la recapitulació o substituir-la amb una conclusió nova.

Una de les equivocacions més extraordinàries de la música és el cas de Scriabin, el compositor rus de dots sorprenents, mort el 1915. El caràcter del seu material temàtic era realment personal realment inspirat. Però Scriabin, que va escriure deu sonates per a piano, va tenir la idea fantàstica d'intentar posar a aquesta emoció realment nova la camisa de força de la vella forma sonata clàssica, amb recapitulació i tot. Pocs compositors moderns van caure després en aquest error. En realitat, marxen de vegades a l'extrem oposat i donen una interpretació tan alliberada a la paraula sonata que li treuen realment tot significat. De sort que avui dia l'oient ha d'estar disposat a veure aplicat aquest terme gairebé en qualsevol sentit.

Escolta un fragment de la Sonata per a piano en FA menor nº1 de Scriabin

Dos importants addicions es van fer a aquesta forma quan encara es trobava en les primeres etapes del seu desenvolupament: una introducció abans de l'allegro i una coda al final. La introducció és gairebé sempre d'aire lent, indicació segura de que la secció A no ha començat encara. Pot consistir en materials musicals independents per complet, l'allegro que segueix o pot ser que contingui una versió lenta del tema principal d'A, a fi de contribuir a donar sensació d'unitat. La coda no es pot descriure tan terminantment. De Beethoven en endavant ha tingut un preponderant paper en la dilatació dels límits d'aquesta forma. El seu objectiu és crear una sensació d'apoteosis: el material és vist per última vegada i sota una llum nova. Aquí tampoc hi ha regles que regeixin el procediment. El tractament és de vegades tan extens que converteix a la coda en una espècie de segona secció de desenvolupament encara que sempre conduent a una sensació d'epíleg i conclusió.

Aquest resum de la forma allegro de sonata només tindrà valor si s'aplica a l'audició

d'obres concretes. Com un exemple entre molts, pots escoltar la [Sonata "Waldstein"](#) per a piano, Op 53, de Beethoven.

Perquè un anàlisi d'aquesta classe sigui de profit, caldrà escoltar l'obra una i altra vegada. L'experiència ensenya que per conèixer a fons una obra cal ser capaç de cantar-la mentalment, de tornar a crear, per dir-ho així, en la imaginació. No hi ha millor manera d'apreciar en veritat les diferències entre el mer esquema diagramàtic d'una forma i el contacte on els canvis calidoscòpics d'un organisme viu. És com la diferència que hi ha entre llegir una descripció de la fesomia d'un ésser humà i conèixer a un home o a una dona de carn i ossos.

## 2.4. La simfonia

Encara que no constitueixi una forma independent diferent de la sonata, la condició actual de la simfonia és tal que seria impossible passar per alt sense més examen. No ens és possible, en realitat escoltar un programa orquestral, sigui a la sala de concerts o sigui per ràdio, sense que ens trobem amb alguna de les simfonies del repertori usual. Recordem, però, que aquestes obres no ofereixen problemes específics diferents dels de la sonata. Al contrari del que seria d'esperar, la simfonia va tenir el seu origen no en formes instrumentals com el concerto grosso, sinó en l'obertura de la primitiva òpera italiana. L'obertura o simfonia, com es deia tal com la va perfeccionar Alessandro Scarlatti, constava de tres parts: ràpida-lenta-ràpida, presagi així els tres temps de la simfonia clàssica. Cap a 1750 la simfonia va acabar per desprendre's de l'òpera que li havia donat el ser i portar una vida independent a la sala de concerts. Karl Nef, en el seu esquema de la història de la música, descriu així el que ha passat: *"Una vegada que la simfonia de teatre va ser traslladada a la sala de concerts, es va apoderar del món musical una veritable mania de tocar simfonies. Els compositors mai publicaven menys d'una dotzena cada vegada. Molts d'ells van escriure cent i encara més; la suma total va ascendir a molts milers. En aquestes circumstàncies, seria va intentar descobrir l'home que hagi fundat el nou estil. Van ser molts els compositors que van col laborar en el nou moviment; en la primera època, italians, francesos i alemanys."*

La millor orquestra de llavors va ser la sostinguda a Mannheim de 1.743 a 1.777. Allà els precursors de Haydn i Mozart van inventar molts trets de la Simfonia de més tard, com el crescendo i el diminuendo orquestrals i una major flexibilitat del teixit orquestral. La textura general va ser més homofònica, servint-se del caràcter lleuger, cantable de l'estil operístic, més que de la greu manera contrapuntística del concerto grosso. Un d'aquests músics preclàssics va ser Stamitz.

Va ser aquesta la base sobre la qual Haydn perfeccionar gradualment l'estil simfònic.

No hem d'oblidar que alguns dels seus èxits més importants en aquest terreny van ser creats després de mort Mozart i després d'un llarg període de gestació i maduresa. La simfonia la va deixar arrodonida com a forma artística, capaç d'ulterior desenvolupament, però no de la major perfecció dins dels límits del seu propi estil.

El camí quedava obert per les famoses Nou de Beethoven.

La simfonia va perdre tota connexió amb els seus orígens operístics. La forma es va ampliar, l'àmbit emocional es va eixamplar, l'orquestra va tronar en forma completament nova i inaudita. Beethoven va crear sense ajuda un colós que només ell va semblar capaç de dominar.

Per què els compositors del segle XIX que van succeir -Schumann i Mendelssohn- van escriure una simfonia menys titànica? A mitjans del segle la simfonia es va trobar en perill de perdre la seva hegemonia en el terreny orquestral. Aparentment, els "modernistes" Liszt, Berlioz i Wagner consideraven la simfonia com una "anticualla", a menys de combinar-la amb alguna idea programàtica o incorporada en essència al drama musical. Van ser els "conservadors" com Brahms, Bruckner i Tchaikovsky qui van defensar el que començava a assemblar-se molt a una causa perduda.

Durant aquesta època es va introduir una innovació important quant a la forma simfònica, a saber l'anomenada forma cíclica de la simfonia. César Franck va tenir especial predilecció per aquest procediment. Era un intent de lligar les diverses parts de l'obra per mitjà de la unificació del material temàtic. Unes vegades és un tema "mote" que s'escolta si més no s'espera en els diferents temps de la simfonia, fent la impressió d'un únic pensament unificador. Altres vegades-i això és més exactament la forma cíclica -tot el material temàtic de tota una simfonia es pot derivar de sols uns quants temes principals que es metamorfosen per complet a mesura que avança l'obra, de manera que el presentat primerament com un sobri tema d'introducció es transforma en la melodia principal de l'scherzo i, anàlogament, en temps lent i en el finale.

El que la forma cíclica no hagi tingut gran acceptació es deu probablement, al fet que no satisfà la necessitat d'una lògica musical dins de cada un dels temps. És a dir, que la unificació de tot el material temàtic és només un expedient, més o menys interessant segons l'enginy amb què l'utilitzi el compositor, però la simfonia encara s'ha d'escriure! Els problemes de forma i substància amb què cal lluitar segueixen sent els mateixos i, en comparació amb ells, derivar d'una sola font tot el material no és més que un detall. Després de Franck va usar la forma cíclica el seu alumne i deixeble Vicent d'Indy, i, més recentment, la va utilitzar Ernest Bloch en més d'una obra. Fins fa uns quants anys va prevaler la impressió que els compositors moderns havien abandonat la forma simfonia. No hi ha dubte que l'interès per aquesta forma es va refredar entre les figures més importants dels vint primers anys del segle XX. Debussy, Ravel, Schönberg i Béla Bartók no van escriure simfonies en els seus anys madurs. Però després la cosa va canviar. Avui s'estan escrivint de nou simfonies, a jutjar per les obres de francesos com Roussel i Honegger, russos com Miaskovsky (amb quinze al seu crèdit), Prokofief i Shostakovich, anglesos com Bax, Vaughan Williams i Walton; nord-americans com Harris, Sessions i Piston.

No s'ha d'oblidar un fet més: que fins i tot durant el període de la seva suposada decadència, la forma simfònica va seguir sent utilitzada per compositors tan acèrrims com Mahler i Sibelius. El que justament ara comencen les seves obres a trobar lloc en el repertori usual de les entitats simfòniques pot ser indicatiu d'un ressorgiment de l'interès per aquesta forma.

Mahler i Sibelius han estat més intrèpids que alguns dels seus successors en el seu tractament de la simfonia. Mahler va tractar com un desesperat de fer la simfonia més gran del que era. Engrandir les dimensions de l'orquestra en proporcions gegantines, va augmentar el nombre dels temps, va introduir la massa coral a la Segona i la Vuitena i, en general. Va prendre al seu càrrec el fet de continuar les tradicions de la simfonia beethoveniana. Se'l va acusar amb acritud de ser un "*poseur*" irremeiablement esgarriat en les seves pretensions. Però el fet de poder escollir alguns dels diversos temps de les seves nou simfonies, pot ser que la seva posició serà algun dia sigui equivalent a la de Berlioz. Sigui com sigui, en la seva obra podem trobar l'origen de noves textures contrapuntístiques i nous colors orquestrals sense els quals seria inconcebible la simfonia moderna.

Sibelius va treballar lliurement la forma, en especial en les seves simfonies Quarta i Setena. Aquesta darrera forma part de la rara espècie de les simfonies en un sol temps. Molt s'ha escrit sobre el magistral desenvolupament donat per Sibelius a la forma simfònica. Però caldria veure si la seva desviació de la norma usual no haurà estat tan gran que gairebé hagi trencat amb el model del segle XIX. Sembla que la Setena, malgrat el seu nom, està, pel que fa a forma, més propera al poema simfònic que a la simfonia. En qualsevol cas, cal recordar, des del punt de vista de l'oient, que els temps de Sibelius no estan construïts convencionalment i depenen del creixement orgànic gradual d'un tema que dóna lloc a un altre, més aviat que del contrast entre dos temes. En els seus millors moments, la música sembla com si florissin partint sovint d'un començament gens prometedor.

Si és possible alguna generalització sobre la forma de treballar aquesta forma pels més nous compositors, es pot afirmar que la simfonia, pel que fa a col·lecció de tres o més temps diferents, té encara una vigència tan ferma com sempre. Segueix sense haver-hi res inferior o casual pel que fa a la forma. Aquesta és encara la forma en què el compositor tracta d'aprehendre les grans emocions. Si és que es poden preveure alguns canvis fonamentals, seran probablement canvis en la disposició estructural interna dels temps aïlladament considerats. En aquest sentit restringit, la forma és més lliure: els materials es presenten d'una manera menys rigorosa, la separació entre els grups primer, segon i conclusiu és molt menys clara, si és que existeix tan sols; ningú no pot predir la naturalesa de la secció de desenvolupament ni l'extensió de la recapitulació, si és que n'hi ha. Per això la simfonia moderna és més difícil de sentir que els exemples més antics d'aquesta forma, més plenament digerits per a nosaltres.

Està clar que la simfonia, i amb ella la forma allegro de sonata, encara no han mort. A menys que tots els signes siguin enganyosos, totes dues tindran una sana descendència.

### 3. Les formes lliures

Per tenir una idea més clara sobre el que és una forma "lliure" hem de saber el que és una forma rigorosa. En temes anteriors es van resumir les formes fonamentals pertanyents a la varietat rigorosa. Descobrim que la mera descripció de l'armadura estructural externa d'una peça no tanca la veritable forma interna d'aquesta peça, que el compositor utilitza lliurement de totes les estructures formals, de manera que es pot dir que depèn i al mateix temps no depèn d'ells.

Totes les formes que no tenen com a punt de referència una de les estructures formals habituals són tècnicament formes "lliures". Però posem la paraula "lliure" entre cometes perquè, parlant amb propietat, no hi ha el que s'anomena una forma musical absolutament lliure. Per molt lliure que sigui una peça sempre caldrà que tingui sentit com a forma. Tot això és obvi, és cert en qualsevol art i especialment cert en la música, en la qual tan fàcil és que es perdi la sensació de coherència. Per tant, fins i tot en les anomenades formes lliures, hi ha d'haver certament algun pla formal bàsic, tot i que aquest pot no tenir relació amb cap de les estructures normals que fins ara hem examinat.

Certs tipus de composició semblen avenir més naturalment que altres amb formes que són "lliures". Així, per exemple, les obres vocals acostumen a entrar en aquesta categoria a causa de la necessitat de seguir la lletra. La Missa, per exemple, tot i estar predeterminades les línies generals de les seves diverses parts, té possibilitats de varietat gairebé il·limitades. Un compositor pot escriure un Kyrie molt breu, mentre que un altre ho pot estirar perquè duri quinze minuts. En general, les composicions vocals són més "lliures" de formes que les obres instrumentals.

Això pot ser degut al fet que les formes "lliures" s'utilitzen molt sovint en connexió amb idees extramusicals, i la música de cambra gairebé sempre encaixa en la categoria de l'anomenada "música absoluta". És molt natural que, si el compositor parteix d'una idea extramusical, trobi massa estrets per als seus propòsits els patrons estereotipats de les formes usuals. A molts exemples nous de forma "lliure" pot atribuir-se aquest origen.

Evidentment és impossible generalitzar sobre les formes "lliures". No obstant això es pot dir amb seguretat que hem de trobar probablement en un d'aquests dos tipus de composició: el preludi i el poema simfònic.

#### 3.1. El preludi



Preludi és un terme molt difús que designa una gran varietat de peces, generalment escrites per a piano. Com a títol pot significar gairebé qualsevol cosa, des d'una peça tranquil·la, malenconiosa, fins a una llarga peça virtuosística i aparatosa. Però com a forma, trobarem que pertany, en general, a la categoria de "lliure".

Preludi és el nom genèric de qualsevol peça d'estructura formal no massa precisa. Moltes altres peces que porten altres noms pertanyen a la mateixa categoria, peces anomenades fantasia, elegia, impromptu, caprici, ària, estudi i altres. Algunes característiques d'aquestes peces són:

Balada: de caràcter líric i melancòlic.

Impromptu: de caràcter improvisat.

Elegia: trist i melancòlica.

Intermezzo: petites obres per a piano.

Nocturn: de caràcter intimista i sentimental.

Barcarola: imita les cançons de gondolers.

Rapsòdia: de caràcter fantàstic, basada en temes populars

Les peces com aquestes poden tenir la forma rigorosa ABA o poden estar tractades "lliurement". Per tant, l'oient haurà d'estar alerta si espera seguir la idea estructural del compositor.

Bach va escriure moltíssims preludis (molt sovint seguits d'una fuga com a contrapès), molts dels quals tenen forma "lliure". Aquests són els que Busoni va assenyalar com a exemple del camí que a parer seu hauria de seguir la música. En aquests preludis "lliures" Bach va aconseguir una unitat de traç, sigui per l'adopció d'un patró de caràcter ben definit, sigui per una progressió clara d'acords que ens porten des del principi al final de la peça sense utilitzar cap repetició dels materials temàtics. Sovint es combinen tots dos mètodes. Amb aquests mitjans crea Bach una sensació de fantasia lliure i de resolta llibertat de traç que seria impossible d'aconseguir dins d'una forma rigorosa. Quan s'escolten aquestes peces es té la convicció que Busoni estava molt en el cert en dir que els futurs problemes en el maneig de la forma musical van lligats a aquesta Bachiana llibertat de forma. Un exemple excel·lent és el Preludi en si bemoll major del Clau bé temperat, Llibre 1, de Bach. Aquest no es tracta de temes i de la seva organització per seccions. La música comença com es mostra

En arribar a mig camí, Bach abandona el seu dibuix per una sèrie d'acords ressonants barrejats amb *roulades* (ondulacions) i passatges escalístics. Només en el penúltim compàs hi ha una referència al dibuix del començament, i fins i tot allà tampoc hi ha una veritable repetició de notes, sinó simplement de dibuix. L'únic signe extern d'un principi unificador en una peça d'aquesta classe és la carcassa formada per les harmonies. Altres exemples d'espècie molt més gran els trobarem a les Fantasies de Bach per exemple, en la **Fantasia cromàtica i fuga**

O en la famosa Fantasia i Fuga en sol menor per a orgue.

Particularment en les seves grans obres per a orgue, Bach crea una sensació extraordinària de magnificència valent-se d'aquest tipus més lliure d'estructura.

Durant la major part del segle XIX, els compositors van escriure en forma de fàcil identificació. Això es va deure, sens dubte, a la gran varietat que es va poder aconseguir dins dels límits de la forma tripartida i de la forma allegro de sonata. Però tot i després, dins ja d'aquest segle, amb l'adveniment de Richard Strauss -el qual certament es va preocupar en les seves grans obres orquestrals dels problemes de les formes "lliures" - l'èmfasi segueix estant en l'enunciat i ple desenvolupament dels temes.

Molt del renaixement de l'interès per les formes "lliures" es pot atribuir a la influència de Debussy. Debussy tenia pocs antecedents en la música del seu temps per la manera summament personal amb què va treballar les formes petites. Sense dependre de cap model conegut, va compondre vint-i-quatre Preludis per a piano, cadascun dels quals té el seu propi caràcter formal. Cada nou Preludi va significar inventar una nova forma, ja que l'escriptura d'un no ajudava a la creació del següent. No és d'estranyar que la producció de Debussy hagi estat relativament petita.

Exactament igual que en el cas del dibuix-patró de Bach, Debussy fa servir a vegades una menuda figura, o motiu, com a ajuda per donar unitat a la peça. Prenguem, per exemple, el preludi per a piano titulat Passos a la neu (*Des pas sur là neige*). Aquí el petit motiu es manté fermament com a fons al llarg de tota la peça. És un ritme únic de dues notes, la segona de les quals està situada melòdicament un grau per sobre de la primera, així:

Per sobre d'aquesta figura misteriosament evocadora se sent una melodia espectral i fragmentària, típicament debussiana. Observeu que la melodia no es repeteix mai, en lloc d'això, sembla sorgir espontàniament a la vida, a poc a poc, per una sèrie de vacil·lacions i impulsos secrets, fins a produir, delicada però segurament, una sensació de consumació. La peça, certament, té unitat, però els mitjans unificadors són completament diferents dels utilitzats pels predecessors de Debussy.

Des del temps de Debussy la forma ha tendit a una llibertat cada vegada més gran, fins al punt de presentar ara seriosos obstacles per l'auditor profà. Dues coses fan fàcil d'escoltar la música: la melodia clara i l'abundància de repeticions. La música nova conté melodies més aviat recòndites i evita les repeticions. Una tendència s'ha afirmat oposada a la repetició: l'afany de condensació. Aquesta tendència se la pot veure claríssimament en les Peces per a piano, Op. 19, d'Arnold Schönberg, obra que pertany a l'època mitjana del compositor. És tan intensa l'emoció en cada una d'aquestes peces per a piano que tota repetició és inconcebible. Hi ha vegades que no es pot parlar de tema: un ritme sovint en una peça, un sol acord en una altra, són suficients per apoderar-se de l'oient. Quan hi ha melodia, ni aquesta és fàcil de comprendre, ni es deté mai per tornar sobre el caminat. No és estrany, doncs, que els auditors trobin que Schönberg és difícil d'escoltar. En general, jo diria que la meitat de la dificultat dels afeccionats per entendre l'anomenada música moderna prové de no comprendre com està composta la música.

## 3.2. El poema simfònic

Una de les raons de la nostra actual llibertat de forma molt bé pot haver estat la creació del poema simfònic. El poema simfònic suscita la qüestió de la música de programa, la qual és el primer que s'ha de dilucidar.

Caldrà tenir idea clara de la diferència que hi ha entre la música de programa, que és la música relacionada d'alguna manera amb una història o una idea poètica, i l'anomenada música "absoluta", que és la que no té connotacions extramusicals. La idea d'emprar la música com a mitjà per descriure una cosa aliena a ella és perfectament natural, gairebé pueril. En realitat és força antiga, ja que els compositors del segle XVII van tenir inclinació a descriure coses musicalment (Per l'any 600 ac, va Sakadas descrivia a l'aulos la lluita de Apolo amb el drac.). Les batalles van ser un tema favorit, també la imitació d'animals va gaudir de gran favor, fins i tot abans del floriment de la música instrumental.

Kuhnau, un predecessor de Bach i Haendel, es va fer justament famós per les seves Sonates bíbliques, en què es pinten "realísticament" històries bíbliques com ara la mort de Goliath per David. El notable *Chant des oiseaux*

*Chant des oiseaux* (El cant dels ocells) de Jannequin és un excel·lent exemple del que podia fer un compositor del segle XVI pel que fa a imitar les veus dels ocells per mitjà d'un cor d'éssers humans. La xerrameca de les dones (*Le Caquet des femmes*) va ser un altre dels temes que aquest compositor va abordar. De manera que es pot veure que la idea no és nova.

Però fins al segle XIX els compositors no van ser realment capaços de descriure bé les coses. La música es va fer cada vegada menys ingènua. Avui dia, si es vol reproduir musicalment una batalla, comptant amb l'orquestra moderna, el probable és que es creï un quadre realista força desagradable. En altres paraules, el segle XIX va desenvolupar els mitjans per a una descripció musical més exacta dels successos extramusicals. Potser el desenvolupament de l'òpera hagi estat també responsable de l'interès que van sentir els músics pel poder descriptiu de la música. Tampoc hem d'oblidar la influència del moviment romàntic. Per al compositor romàntic no n'hi havia prou amb escriure una peça trista; necessitava que sabéssim qui era el que estava trist i les circumstàncies particulars de la seva tristesa. Per això és pel que Txaiovski no es va accontentar amb escriure una obertura sense títol en què hagués un bell segon tema, sinó que la va anomenar Romeu i Julieta i d'aquesta manera va designar aquell tema com el motiu del "amor de Romeu per Julieta".

Beethoven mateix, com ho testifica la Simfonia pastoral, es va sentir atret per la idea de descriure en termes musicals esdeveniments estranys a la música.

El seu va ser un dels primers exemples de música orquestral descriptiva. El que Beethoven va iniciar en la seva Sisena Simfonia com a obra excepcional, ho va fer Berlioz base de tota una carrera. La Simfonia fantàstica és un exemple esbalaïdor del progrés aconseguit en el segle XIX per l'habilitat dels compositors per descriure gràficament no només escenes guerreres o pastorals, sinó també qualsevol altre succés o idea que decidissin representar.

Parlant en termes generals, hi ha dues classes de música descriptiva. La primera correspon a la qualificació de descripció literal. El compositor vol reproduir el so de les campanes a la nit. Per tant, escriu determinats acords, per a orquestra o per a piano o per qualsevol altre mitjà sonor que estigui inactiu, els quals realment sonen com les campanes a la nit. En aquest cas tenim una cosa real imitada realista. Un exemple famós d'aquesta classe de descripció musical és el passatge d'un poema simfònic de Strauss, en què el compositor imita a les ovelles i carners. (Don Quixot) La música en aquest cas no té altra raó de ser que la simple imitació.

L'altre tipus de música descriptiva és menys literal i més poètic. No es tracta de descriure una determinada escena o esdeveniment, el que el compositor vol és comunicar a l'oient certes emocions suscidades en ell per alguna circumstància externa. Poden ser els núvols, o el mar, o una fira camperola, o un avió, però el cas és que, en lloc d'una imitació literal, tenim una transcripció músic-poètica del fenomen tal com es reflecteix en l'esperit del compositor. Això constitueix una forma més elevada de la música de programa. El bel de les ovelles sempre sonarà el bel de les ovelles, però un núvol representat musicalment deixa més en llibertat a la imaginació.

Un principi cal tenir molt present: per molt programàtica o descriptiva que sigui la música, aquesta sempre hi ha de ser només en termes musicals. No permetem mai el compositor que ens justifiqui la seva peça amb la història en ella continguda. Que la protagonista trobi un fi prematur no és raó suficient per donar un final lent a la peça. Aquest final lent haurà d'estar justificat també pel contingut musical. En una paraula, l'interès de la història no pot mai ocupar el lloc de l'interès musical, ni pot mai esdevenir una excusa dels procediments musicals. La música ha de ser capaç de mantenir-se en peu per si mateixa, de manera que no sigui tallat el gaudi de la persona que l'escolti sense conèixer l'argument. En altres paraules, l'argument no ha de ser mai altra cosa que un atractiu que s'afegeix. Romeu i Julieta és una de les millors peces de Txaikovski, encara que no coneguem com es titula. El primer tema és dramàtic i commovedor i està ben teixit. Si per casualitat sabem que simbolitza la lluita entre les cases rivals de Montesco i Capuleto, pot ser que el tema ens sembli més pertinent. però al mateix temps això limita la seva capacitat de ferir la nostra imaginació. Aquest és el perill que corre tota música de programa. Segurament que, a causa d'això, els compositors no escriuen avui dia tanta música de programa com se solia a finals del segle passat.

És bastant sorprenent que una quantitat considerable de la música de programa estigui escrita en una o una altra de les formes fonamentals. Donat que el compositor descriu alguna cosa, era d'esperar que la forma fos necessàriament lliure. Però sovint no és

aquest el cas. Sobretot al començament, el poder de la música absoluta i dels seus motllos formals era massa forta perquè els compositors fessin cas omís d'ell. Així, la Simfonia pastoral de Beethoven és en primer lloc una simfonia i només en sentit secundari una simfonia pastoral. Anàlogament: l'apassionat drama de Romeu s'ajusta amb sorprenent facilitat a la forma regular d'allegro de sonata, amb la seva introducció, primer tema i segon do tema, desenvolupament i recapitulació. No va ser fins a Strauss i Debussy quan els compositors van tenir el valor d'abandonar les formes rigoroses en favor d'una major fidelitat a les seves intencions programàtiques. El començament d'aquesta major llibertat va ser, per descomptat, la creació del poema simfònic, una de les poques formes noves del segle XIX. Liszt és considerat generalment com el creador del poema simfònic. Va escriure tretze, alguns dels quals encara s'executen. Liszt va comprendre que una idea poètica, si havia de ser expressada amb propietat, no podia confinar-se dins dels límits de les formes rigoroses, ni tan sols aplicant-les de la manera que ho va fer Berlioz en les seves simfonies programàtiques. La solució de Liszt va ser el poema simfònic en un sol temps amb una explicació prèvia impresa a la partitura. El seu exemple el van seguir altres compositors, especialment Saint Saëns, César Franck, Paul Dukas, Txaikovski, Smetana, Balakiref i multitud de músics menors. No tots els seus poemes simfònics estan en formes "lliures" però el principi quedava establert.

Entre 1.890 i 1900 Richard Strauss va escriure una sèrie de poemes simfònics que per la seva llibertat i, audàcia van sorprendre al món musical. Eren els hereus lògics de la idea de Liszt, però en un pla molt més gran i presumptuós. El primitiu poema simfònic era anàleg a un temps solt d'una simfonia, però el poema simfònic straussiana és més bé l'equivalent d'una simfonia de cos sencer.

Tot i evidents debilitats -que poden afectar amb el temps la seva posició actual, aparentment sòlida dins el repertori simfònic-, aquestes obres constitueixen notables gestes. Com a representació pictòrica, tenen pocs rivals i com a tractament de les formes lliures van ser les primeres en la seva classe. Fins i tot quan es recolzen en alguna de les formes rigoroses, com ara el rondó (Till Eulenspiegel) o la variació (El Quixot), el tractament dels materials és tan poc convencional que constitueix en realitat una forma "lliure". En *Ein Heldenleben* (Una vida d'heroi) o *Also sprach Zarathustra* (Així parlava Zarathustra), la forma es pot dir que està construïda per seccions, solament la mida és tan gran que fa perillósament inestable la composició. Està per veure si la ment humana pot en realitat relacionar entre si els diversos moments d'una forma lliure que dura més de quaranta minuts sense interrupció. Sigui com sigui això és el que Strauss demana de nosaltres. Per comprendre com cal el contorn formal d'una poema simfònic de Strauss serien necessàries més explicacions de les possibles dins d'aquest text.

El posar al dia la idea programàtica és un assumpte molt senzill. Tot el que es necessita per a això és descriure en termes musicals algun fenomen típicament modern, tal com una fàbrica o una llanxa de carreres aerodinàmica. Amb això és bastant fàcil donar a la vella idea una mena aire de modernitat. Com ja es va dir, els nous compositors no han escrit molta música de programa. Hi va haver algunes excepcions. A Arthur Honegger li va correspondre una quantitat considerable de notorietat per la seva breu peça orquestral titulada *Pacífic 2-3-1*.

El títol fa referència a un determinat tipus de locomotora conegut per aquest nom a Europa. Honegger es va aprofitar de certa analogia que hi ha entre la lenta arrencada d'un tren, el seu gradual augment de velocitat. la seva veloç carrera a través de l'espai, la seva disminució de la velocitat fins a aturar-se ... i la música. El compositor se les arregla molt bé per donar a l'oient la impressió del xiulet del vapor i del *chogchog* de la màquina i, al mateix temps. escriure una peça sòlidament construïda amb melodies i harmonies com qualsevol altra. Pacific 2-3-1 és un excel·lent exemple de la música de programa moderna, si no és una gran peça de música, això es deu més aviat a la baixa qualitat d'una part del material temàtic que al tractament de la idea programàtica mateixa.

La música de programa, en aquest sentit literal. està aparentment en decadència. Honegger va escriure una segona peça programàtica titulada *Rugby*; Mossolov va escriure la seva *Fosa d'acer*; altres compositors van utilitzar com a matèria de descripció musical campionats. pistes de patinar, estacions de ràdio, fàbriques Ford, magatzems de cinc i deu centaurs. Però, d'una banda, la tendència 'a allunyar-se de la música impressionista i, per una altra. l'impuls cap al neoclassicisme han deixat amb pocs partidaris. relativament, a la música de programa. Avui dies els compositors, o la majoria d'ells, prefereixen no barrejar les seves categories: o escriuen sense embuts obres teatrals o escriuen música absoluta. Però ningú pot profetitzar si podrà empitjorar o no l'interès per la música de programa. Els nous instruments elèctrics. quan estiguin prou perfeccionats, obriran, sens dubte, noves possibilitats al poder imitatiu de la música.

### 3.3. Simfonia fantàstica

Temes primer moviment

**I Reveries, Passions** : Largo, Allegro agitato e appassionato assai ( molt viu, agitat i plé de passió) introdueix el tema principal, la idea fixa.

Temes segon moviment

: **II Un vals**: Valse, Allegro man non troppo ( vals no molt ràpid); forma ABA, ritme ternari.

Temes tercer moviment

: **III Escena al camp** Adagio, forma ABA compàs 6/8

Temes quart moviment

: **IV Marxa cap al suplici** Allegretto ma non troppo; ritme binari en mode menor. Marxa diabòlica mab dos temes, interpretats per el conjunt de l'orquestra.

SECCIÓ INICIAL

Motiu inicial: trompes mudes, timbales i corda en pizzicato, avanç dels ritmes sincopats de la Marxa (tema B)

Tema A: enèrgic, escala menor descendent, interpretat per la corda en registre greu i després els violins

Tema B: melodia diabòlica de marxa, interpretada pel vent metall i vent fusta.

La secció inicial es repeteix

DESENVOLUPAMENT:

Tema B- vent de metall acompanyat per la corda i el vent fusta

Tema A- suau amb la corda en pizzicato

Tema B- vent metall amb l'afegit del vent fusta

Tema A - suau, corda en pizzicato, després el vent de metall enèrgic

Tema A- tota l'orquestra en la forma original, després el tema invertit (ara amb escala ascendent)

Idea fixa: melodia del clarinet (darrer pensament de l'amor), marcat com a "dolce assai e appassionato" (tan dolç i apassionat com sigui possible), seguit per un fort acord que talla la melodia (la caiguda de la fulla del ganivet)

Acords forts tanquen el moviment.

Temes del cinquè moviment

V Somni d'una nit de Sabat

Situació de malson efectes instrumentals inusuals.

Tractament burlesc de la idea fixa

Campanes de la mort i ús del Dies irae, melodia religiosa

Combinació de la melodia fixa amb la dansa de les bruixes al final

Larghetto - molt suau amb les cordes que evocuen l'atmosfera infernal, escales cromàtiques en la corda, metalls en registre greu i fusta en registre alt descrivint sons sobrenaturals, riures...

Allegro - idea fixa pel clarinet alt, versió transformada pels trins i notes d'adorn (una melodia vulgar, trivial i grotesca)

La idea fixa continua amb el vent de fusta, amb els fagots fent un acompanyament grotesc figurat)

Campanes que criden a la mort.

Melodia de dansa anunciada pel motiu inicial per les violes, seguit pel so de pressentiment dels metalls en registre greu.

Melodia del Dies ire interpretat pels fagots i tubes, després interpretat dos cops més ràpid pels metalls.

Dies ire burlesc interpretat per les cordes i el vent de fusta amb ritme alterat, alternant amb els metalls i les campanes.

"Dansa de les bruixes" Rondo de Sabat comença amb les cordes en registre greu, construït amb configuració de fuga:

La dansa s'acaba, seguida per estranys sons de la corda greu amb fragment del Dies ire, en fortissimo.

La dansa i el Dies ire combinat, les cordes interpreten la melodia de dansa amb la fusta dels arquets alternant amb els forts dels metalls i construint la cadència final.

