

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT

4.656

Primers Estudis
de
Forma Musical

Institut de Cultura
i B. P. per la Dona

Dies 19, 21, 23, 26, 28 i 30
de Maig, i 2 de Juny, de 1919



Licents M^{re} de Gibert

Sumari

La Forma Musical; la necessitat.

Elements que la determinen; aplicació
dels mateixos en la formació d'una
frase melòdica.

Les Cadències; els Acords.

Col·locació de les cadències en les frases.

Prosa i Vers; analogia entre 'l vers i
la frase musical.

La Frase normal de 8 compasos.

Divisió i Subdivisió de les frases.

Formació Rítmica de les frases;
Motius.

Derivacions del tipus normal de frase;
per Contracció; frases de 6 i de 7
compasos.

per Dilatació; insistència en les cadèn

cies i avans d'elles; II
repetició d'una secció
o d'un motiu.

Frases de 3 membres.

Pensaments melòdics en 2 frases;
irregularitats d'aquest tipus.

Pensaments en ~~dos~~ 2 frases i represa
de la primera; irregulari-
tats: a) en la segona frase;
b) en la represa de la
primera.

Introduccions al pensament mu-
sical.

Canvis de compàs.

Enllaç de dos frases.

Poeta obra d'art ~~de~~^{ha d'} ésser
realitzada subjectant-se a un plan deter-
minat anticipadament en la ment de
l'artista creador.

No concebem un poeta, el
qual, en agafar la ploma, no sapiga
si vol escriure un sonet, un drama
o una epopeia; ni concebem un
pintor, ~~el~~ qual, en donar les prime-
res pinzellades damunt de la tela,
ignori ^{co} que vol pintar: un pais-
atge, una natura morta, un quadre
d'història. El poeta, el pintor, cer-
tament, sotmetran l'obra a infinit
tat de retocs i modificacions en el

curs de sa formació, endrecats (2
sempre al major perfeccionament, a
la major aproximació a l'ideal en-
drevist en somnis; però, el plan general
hauria estat determinat i fixat prè-
viament, amb tota claretat.

El músic compositor no pro-
cedirà pas altrament; avans d'es-
criure una sola nota sobre'l pentà-
grama, ell ja sabrà quina mena de
pressa musical hi haurà d'èsser a-
notada. Mai riingü, amb la ferma
intenció d'escriure un vals, es tro-
bà al capdevall que havia compost
una marxa funebre.

Per ben dotat que siga un mui-
sic, si vol fer la prova de compoundre

Sense cap preparació, sense haver [3
meditat ço que anava a fer, la
producció podrà aparèixer amb
certes qualitats, podrà ésser una
agradosa fantasia, una improvisa-
ció enginyosa, però mancarà
de la solidesa indispensable,
la qual sols pot aconseguir-se
amb una forta estructura, amb
un organisme robust; i no serà
una obra d'art amb ~~les~~ les con-
dicions requerides per a que siga
viable. No parlem ja de les eluc-
leracions ineptes del músic poc dis-
ciplinat, qui tal vegada opina que
l'art és improvisació i desordre.
Aquest plan, al qual

deu estar sotmesa la obra del (4
compositor, a questa estructura que li
dona cohesió i la priva de desfer-
se en fragments sonors sense vàlua
ni significació cada ^{un} ~~del~~ de per
sí, és pròpiament del domini de
la branca dels estudis tècnics de
la música, anomenada Forma
Musical.

La Forma d'una peça
musical és, doncs, el plan segons
el qual ha sigut construïda. De
quins mitjans disposa l'artista
per a formar el seu plan? Evi-
dentment dels mateixos que cons-
titueixen la música, però molt

especialment dels quatre següents: [4

Melodia,
Tonalitat,
Ritme,
Proporció.

Examinem cada un d'aquests elements.

La definició més rudimentària de la Melodia és :

« La producció successiva de sons de diferentà alçada; » definició establerta únicament com a contraposició a la definició rudimentària de l'Armonia : « La producció simultània de sons de dife-

renta alcãria. »

Aitals definicions, com hem dit, són rudimentàries. Del que toca a la Melodia, que és de co. que ens ocupem en el moment present, una producció successiva de sons de diferents alçàries, feta alatzar, difícilment pot conciliar-se amb el concepte que tenim format de la melodia. Escrivim una serie qualsevol de notes damunt del pentàgrama i executem-la després.



Verdaderament, semblant ahe-
rració no serà una melodia.

Per a fer una melodia [7
ens caldria, doncs, quelcom més que
una alineació fortuïta de notes di-
ferents; quelcom més que la varie-
tat de l'alcària és indispensable
per a la constitució d'una melodia.

Els sons deuen tenir una
coordinació, una relació entre
ells; i per a reunir tal requisit
hauràn de conformar-se a la llei
de la Tonalitat.

Veu aquí el segon element
constitutiu de la Melodia: la
Tonalitat. Sense una tonalitat
clarament establerta no hi pot
haver música. Escribem una

melodia empleant únicament } 8
les notes compreses en una
escala diatònica, Do major,
per exemple :



Aquesta serie de notes
guarda sempre una relació amb
la escala de Do major; és una
melodia escrita en soló de Do;
hem fet un gran progrés si
la comparem amb el seguit

de notes d'avans.

(9

Podem i tot introduir en aquesta melodia alteracions cromàtiques, però a condició de que no siguin excessives, per tal que no perdem de vista la relació que hem observat amb la escala de Do :



La melodia en una i altra forma té un cert sentit; més, l'efecte podria ésser encare

més satisfactori. Si fotes les 10
melodies fossin com aquesta, for-
mades per notes d'una igual du-
rada, amb tot i conformar-se a
les exigències tonals, la música
fóra una cosa ben ensofida.

Demanem auxili al
(dqual, aplicat a la música)
Ritme, ~~qual~~ és la divisió i orde-
nació estètica de la durada dels
sons. En primer lloc, amb la sen-
zilla supressió d'una nota, que
no mutila de cap manera el
sentit melòdic, procurem-nos
un repòs a mitj camí, un
moment per a pendre alè:



Realment; aquesta parada que trenca la monotonia dels valors iguals, ens deixa respirar. Aplicacions rítmiques de detall faràn segurament més agraït el cant.



Infinitat de combinacions rítmiques podrien anar modificant l'aspecte d'aquesta melodia. Pre-

sentem-la amb un canvi de comp^{tes} (12.



Més, seguim adoptant, per a la nostra demostració, la forma primera de la melodia a quatre temps; una senzilla alteració d'aquesta ens farà comprendre la necessitat del quart element^{de} que disposa el compositor per a traçar el plan de sa música: la Proporció.

Canviem de lloc el repós

de mitj canvi que hem posat 13
a la melodia :



La melodia ha perdut; no
ens produeix de molt l'efecte d'e-
quilibrí d'avans; i és perquè li
manca Proporció, és, perquè
ha quedat dividida irregularment
en dos parts, de tres compasos
l'una i de cinc compasos l'altra,
sense cap raó especial que exigís
aquesta divisió.

No es deu inferir de aquesta

observació: que la música siga ⁽¹⁴
sempre d'una simetria absoluta.
En composicions que adquirixen
cert desenvolupament, un senti-
ment de proporció més general,
més de conjunt, exigirà precisa-
ment certes irregularitats, certes
desproporcions, a fi de donar
més relleu a determinats passa-
ges i deixar en canvi altres pas-
satges en segon terme, és a dir,
a fi de donar al quadre llum i
ombra, contrastos, fugint de la
uniformitat ^{emuljosa.} ~~monotona~~ Més,
no és aquest el moment de
presentar de cop i volta frag-

monts musicals més extensos. [15

L'interès de la melodia
augmenta mitjançant el repatge
armònic. Armonitzem, doncs,
ben senzillament el breu cant
del qual ens servim
~~XXXX~~ ~~XXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ per a nostra
investigació:



Observi's com, mitjançant
l'armonització, són més oïdors

el repòs del mitj i el repòs final. | 16
Si armonitzem la melodia amb el
repòs desplaçat al tercer compàs,
la falta de proporció entre les
dos parts de la melodia es farà
també més evident:



Lo que, armònicament, ens
dona la sensació de repòs complet

de la melodia a sa terminació (17)
i de repòs relatiu al seu bell
mitj, és la cadència i la se-
nica cadència.

Les cadències són la
puntuació del llenguatge mu-
sical; segons la sensació més
o menys gran de repòs que 'us
produïssen, poden comparar-
se a la coma, al punt i coma,
al punt final de la oració gra-
matical. De l'ús encertat de les
cadències i de llur bona col·locació en
el curs i a la terminació de la me-
lodia, depèn la proporció d'aquesta.
Serà bo, doncs, qu' estudiem un poc

aquesta matèria.

18

Els acords es formen, com se sap per superposició de terceres. Diguem tot seguit que, quan se'ns siga la presentació d'un acord en la escriptura musical, aquest acord pot reduir-se a una expressió estricta de terceres superporades.

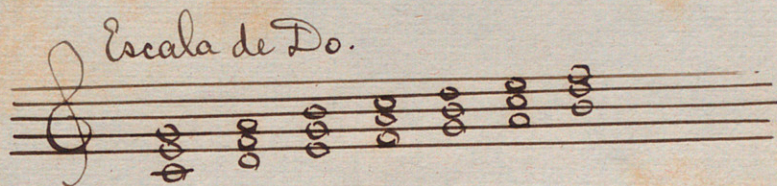
Exemple: Choral de l'«Album per a la Joventut» de Schumann.

Lent

etc

Reducció harmònica

Un acord deu ésser consti- 19
tuit al aneuys per tres sons. Dament
de cada un dels graus de la escala
diatònica pot ^{col·locar-se} ~~col·locar-se~~ un a-
cord de tres sons:



Aquests acords prenen el nom
de cada un dels graus de la escala
dament dels quals s'han format;
aquests noms són:

Tònica,
Supertònica,
Mediant,
Subdominant,
Dominant,
Superdominant,
Sensible.

Aquests acords s'anomenen (20
men, doncs: acord de tònica, acord
de supertònica, de mediant, etc.

Aquests acords es dividei-
xen en dos categories: acords pri-
maris i acords secundaris. Els
primaris són els que fixen el tó
d'una manera inconfundible;
els secundaris són els que per si
mateixos no fixen el tó, ans be
suggereixen altres tonalitats.

La encertada combinació
dels acords primaris amb els se-
cundaris fa la bona harmonia.

L'efecte tonal serà tant més
ferm i satisfactori quant més

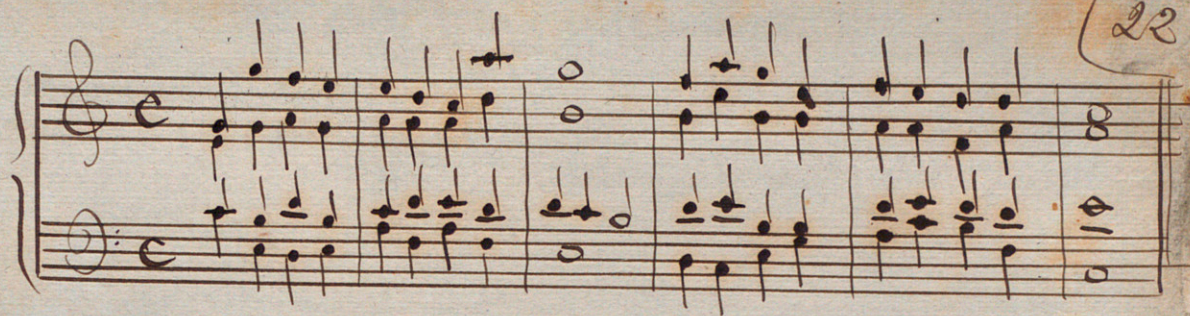
predominin els acords primaris. (2)

Els acords primaris d'un to són tres: el de tònica, el de subdominant i el de dominant; els altres són secundaris.

Amb l'emplen exclusiu dels tres acords primaris tindrem una sensació inequívoca del to.



L'emplen exclusiu d'acords secundaris ens deixarà dubtosos i desorientats, amb tot i armonitzar la mateixa melodia:



Si sabem alternar be uns i altres acords, no destruïrem la sensació tonal, i els llocs on deturarem el moviment insistint en un acord tonal, tindrem les cadències o siga la puntuació del discurs musical.

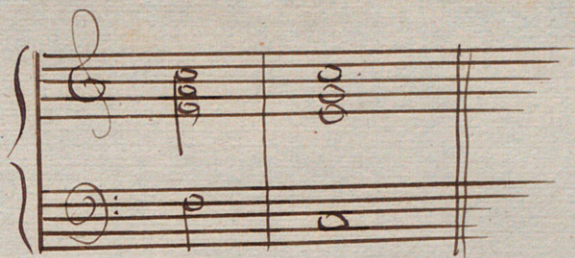
Si reprenem la melodia avans armenitzada, observarem que' l'repòs a mitj camí coincideix amb un acord de dominant i el repòs final amb un acord de tònica; el primer repòs és menys

definitiu que'l primer. Aquell (23)
és una semicadència; aquest és
una cadència perfecta.

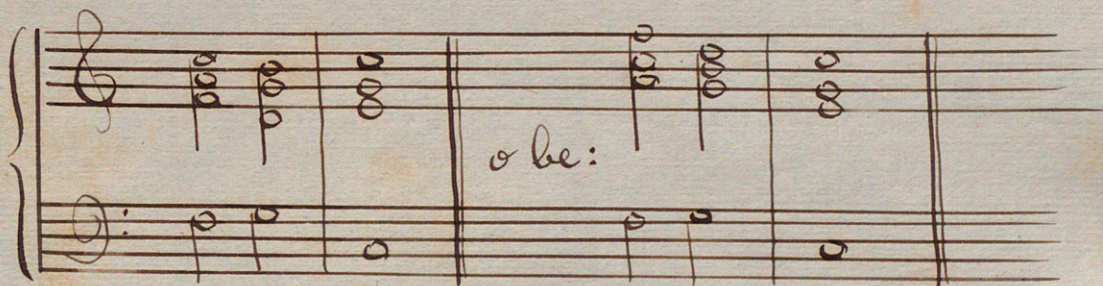
Cadència perfecta és la
successió dels acords de dominant
i de tònica:



La successió dels acords de
subdominant i de tònica cons-
titueixen la cadència plagal,
que dona aiximateix una bona
sensació de repòs; no és però
tant terminant com la cadència
perfecta!



L'enllaç dels tres acords primaris: ^{de} subdominant, de dominant i de tònica, produeix una cadència redoblada; és, per dir-ho així la fusió de les cadències plagal i perfecta:

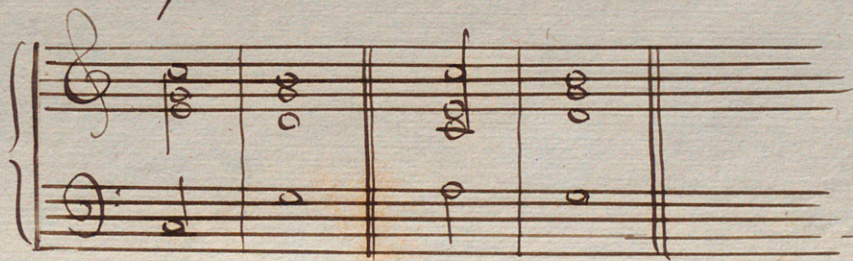


Una extensió de la cadència, molt coneguda, s'obté fent precedir els acords de subdominant i de dominant per inversions del acord

de tònica (un acord és dit
invertit quan al baix es troba
en lloc de sa primera nota quan se-
vol de ses altres notes superiors.):

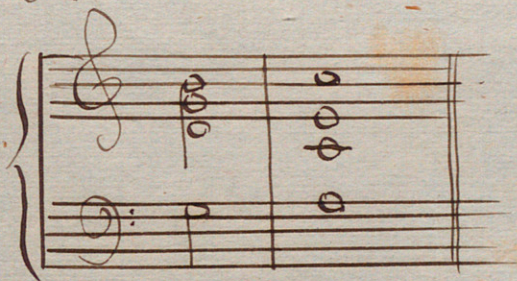


Semicadència és un repós a
la dominant; l'acord de domi-
nant és precedit sovint per un
acord de tònica; també pot ésser
precedit per un acord secundari:



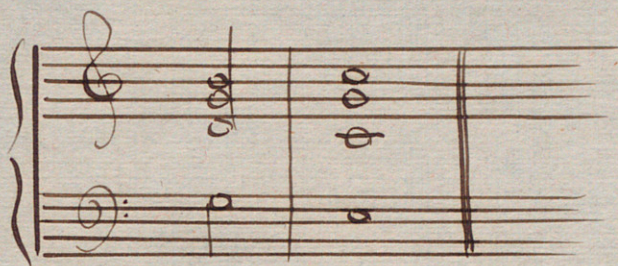
Un efecte anàleg al dels 26

punts suspensius en una frase literària, pot obtenir-se amb la cadència rompuda, que consisteix en interrompre 'l' curs musical fent seguir l'acord de dominant per un acord secundari en lloc de l'acord de tònica:



La cadència perfecta, és a dir, la enllaç dels acords de dominant i de tònica pot ésser debilitada pel fet de trobar-se invertit l'acord de tònica; aquesta mena

de cadència, que no és tan | 24
categòrica ^{pot} substituir la semicaden-
cia en el curs d'una frase musi-
cal:



Es precis observar, i pot con-
firmar-se amb exemples, que les
cadències no sempre senyalen un
repòs. Les cadències sovintegen
en el curs de les armonitzacions,
i ~~per~~ sense deturar la marxa
de la ⁺melodia, i fins es dona
el cas d'armonitzar melodies
exclusivament per ~~mitjà~~ mitjà

de fórmules cadencia's.

{28

El conegut «Himne austriac»
que es propiament l'Adagi d'un
Quartet de Haydn, comença la armo-
nització amb una cadència perfecta:



Evidentment, aquesta cadència
no senyala un repòs final, ni sisquera
mitjà; ~~Masserik~~ l'oient no hi
veu en aquest fragment altra cosa
que un punt de partida d'una
melodia que s'apoya fortament
en la tonalitat.

En haver parlat de [29

la manera d'afirmar la tonalitat per mitjà de les cadències, ara és oportú parlar, encare que amb tota brevetat, del recurs armònic que amb la més gran frecuencia augmenta l'interès de la melodia, el qual consisteix en canviar de to, ço que en Armònia s'anomena propiament Modulació i constitueix un capítol important de son estudi.

L'introducció d'acords amb accidents que no s'troben en l'àrma-
dura de la peça produeix una modulació. Si, per exemple, fèrem una melodia en Do major, la in-

producció d'un fa sostingut | 30
en la melodia o en la ~~la~~ harmonia acon-
panyant ens conduirà al tó de
^{La menys que un fa bequadre destrueixi tot seguit}
^{L'impressió de modulació,}
Sol major ~~o~~ o si, donat el mateix
tó de Do major, hi introduïm un
si bemol i un mi bemol, anirem
al tó de Si bemol major. El nou
tó quedará ben establert quan hau-
rem presentat sos dos acords pri-
maris de tónica i de dominant, és
a dir, quan hauré presentat una
fórmula cadencial.

L'oït percibeix fàcilment
un canvi de tó produït en l'ar-
monia, que renova l'interès de la
música. La Modulació és, doncs,

com hem dit, un excel·lent recurs | 31
per a donar relleu a la melodia.

Les cadències en un to°
diferent de l'inicial són molt
sovint emprades com a repòs de
mitj caní. Veurem nombrosos
casos d'aquesta particularitat en
els exemples que anirem examinant.

Obrim el llibre de «Desses
soltes» per a piano, de Beethoven
i cerquem uns que tot models de
frases melòdiques amb semicadència
al mitj i cadència final en el
mateix to° .

Examinem-ne les següents:

Rondó en la major (sense n.^o de obra)
(Els 8 primers compassos)

Rondo' en Do major, op. 51 n.º 1 (32)
(Els 8 primers compassos)

Andante en Fa major (sense n.º de obra)
(Els 8 primers compassos)

Fantasia, op. 77.
(Els 8 primers compassos de
l'Allegretto.)

Bagatel·la, op. 119, n.º 9, en la menor.
(Els 8 primers compassos.)

Frases melòdiques amb cadència
perfecta al mitj, més amb el seu
sentit ~~imp~~ terminal enfeblit pel
fet de no trobar-se la tònica
a la melodia :

Bagatel·la, op. 33, n.º 6, en Re major
(Els 8 primers compassos)

Bagatel·la, op. 119, n.º 1, en sol menor 33
(Compasos 17 a 24 : frase en
Mi bemol major)

Frases melòdiques amb semica-
dència al mitj i terminant amb
cadència perfecta en el tó de la
dominant:

Rondó en Sol major, op. 51 n.º 2.
(Els 8 primers compasos)

Bagatel·la, op. 119, n.º 4, en La major
(Els 8 primers compasos)

Bagatel·la, op. 119, n.º 5, en do menor
(El 8 primers compasos)

Frase melòdica amb ca-
dència perfecta al mitj en el tó
de dominant i cadència perfecta
final en el tó inicial:

Polonesa en Do major, p. 89. 34

(Els 8 primers compasos del tema)

Frased melòdica menor amb cadència al mitj en el tó' relatiu major, i retorn al tó' menor en la cadència final:

Bagatel·la, op. 33, n.º 2, en Do major.

(Els compasos titulats «Minore»)

Frased melòdica que comença amb una doble afirmació tonal en si menor, en qual tó' reposa al mitj; cadència final a la tercera major inferior, en el tó' de Sol major:

Bagatel·la, op. 126, n.º 4 en si menor.

(Els 8 primers compasos)

Presentem ara un pa- (35)
rell d' exemples de cadència plagal.

El tema de l'Andante con
moto de la Sonata appassionata de
Beethoven, ens serà ben instructiu.

Aquest tema, destinat a ésser el punt
de partida d'unes afiligranades
variacions, és una expressió mínima
de melodia; en canvi, convenia a
l'autor per als seus fins que tin-
gués un sòlid fonament armònic.
No s'aparta, doncs, dels tres acords
tonals, i els dos membres de la
frase que constitueix la primera
part del tema estant construïts
simètricament començant ambdós

amb una cadència plagal (acords ³⁶
de tònica, subdominant i tònica)
i terminant amb la cadència
perfecta (acords de dominant i tònica)
~~la~~ suavitzada per l'inversió mo-
mentània de l'acord de tònica.

Altre exemple típic de ca-
dència plagal el trobem en el
tema de la Marxa funebre de la
Simfonia Heroica; del mateix Beet-
hoven. La primera frase, de vuit
compasos, en do menor, és ben ~~na~~
normal amb la semicadència al
mitj i la cadència final ~~per~~ ~~na~~
al tó; més, aquesta cadència és
immediatament reformada dintre

del mateix compàs terminal per (37
una cadència plagal (~~un~~ subdominant
i tònica). La mateixa frase musi-
cal es reproduïx a continuació
més el segon membre modula al
to de Mi bemol major; la cadència
final en aquest to és també refermada
inmediatament per una cadència
plagal.

Demanem al propi Beet-
hoven algun exemple de cadència
rompuda.

Si obrim ^{altra vegada} el llibre de les
Sonates de piano, tot seguit hi
trobarem exemples característics.

No ~~haur~~ hauréu ^{d'anar més enllà} ~~de~~ de la
Tercera
~~Segona~~ Sonata, en Do ~~major~~ major,

op. 2, n^o 3. Toquem el comença- 38
ment de l'Allegro con brio (fins al
primer acord del compases 17) i no
podrem menys de percebre sa valenta
afirmació tonal; és un moment de
llum intensa sense la més petita
ombra.

Toquem ara la reproducció
que hi ha més endavant dels últims
compases de la entrada (33 compases
avans de la cadenza amb notació petita
cap a la terminació del temps) i $\frac{3}{4}$
que segueix ~~durant una vinticinquena~~
~~durant~~ una vinticinquena de
compases; l'afirmació tonal en
Do major segueix essent rotunda,
reiterant-se obstinadament les ca-
dències perfectes. Ara bé, quan sem-

blea que la pressa va a terminar, [39
el caprici de l'autor trenca brusca-
ment el seu curs, fent caure la
música de la manera més ines-
perada en un formidable acord
de La bemol, que retarda la
fi. Veus aquí un cas frapant de
cadència rompuada. La cosa no
acaba aquí; Beethoven repren
el motiu inicial (25 compassos
avans de la terminació del temps)
i encara retarda el punt final
amb uns punts suspensius (acord
de superdominant que trenca la
cadència: compassos 11 avans de la
terminació); per últim, es deci-
deix a ~~donar~~ donar l' moviment

establint fortissimo els acords 40
finals.

L'Adagio de la mateixa
Sonata presenta un cas paral·lel:
una cadència rompuda bruscament
amb un acord fora del tò, i més
endavant una altra cadència
rompuda, amb menys violència,
en l'acord de superdominant.

Prenem el començament
de l'Adagio (fins al primer temps
del compàs 11). La frase canta
i termina normalment, enllaçant
se amb la frase següent.

Prenem cop al centre del
moviment (compàs 43) la mateixa
frase que's reproduïx amb rigorosa

exactitud, i quan prevengrem un ⁽⁴¹
final igual al d'avans, ens causarà
un sobressalt un acord estrany,
no per la circumstància d'ésser
atacat fortissimo sinó perquè
ens arrencia brutalment del tó
i ens porta a una regio' llunyana.

El procediment armònic de la ca-
dència rompada és tractat per
Beethoven d'una faiso' genial;
mercé's an'ell; quan semblava pròxim
a agotar-se l'interés de la peça,
aquesta s'afegeix extraordinà-
riament.

Quan en el mateix Adagio
(16 compassos avans de la terminació)
es represa una vegada més la melodia

primera, un xic variada d'or- (42
namentació, una altra cadència rom-
puda l'atura un moment en l'à-
cord secundari de superdominant;
salvat l'obstacle, l'adagio arriba
a son acabament.

Existeix certa analogia entre la construcció de la música i la de la poesia, per tal que una i altra estan sotmeses a les lleis del ritme periòdic i simètric.

Lo que distingeix la poesia de la prosa és el fet que en aquella, a diferència d'aquesta, les alternatives de l'accentuació, les cadències del vers es reproduïxen amb una volgada regularitat.

Trillem els Pensaments de Goethe, tan bellament traduïts per En Maragall:

« La història de les ciències és com una gran fuga musical en la

qual les veus dels pobles van apa- (44)
reixent la una darrera l'altra.»

Evidentment, això és prosa.
Una altra prosa:

« Abans de la tempesta s'al-
ça impetuosament per última volta
tot allò que després ha de restar
llargament humiliat en el fang. »

Aquí el pensament està
amagat darrera de ^{una} imatge poe-
~~tica~~ ^{tica} i la oració està visiblement
sotmesa a un ritme oratori; més,
no hi ha la regularitat, la perio-
dicitat del vers.

El següent pensament
adquireix també relleu per mitjà
de una imatge, i està expressat
en vers:

« T'es el deu curs en la vida [45
com el astre per l'espai:
sense pressa, dins ta vida,
més també sens parar mai. »

Més, no és precisament la
imatge poètica $\frac{2}{3}$ que fa el vers,
sinó el fet de la regularitat ca-
dencial, fet més palpable gairebé
sempre en les llengües modernes
per la rima que's distribueix si-
mètricament.

Veu aquí en corroboració
de lo dit un vers que no conté cap
figura poètica, més que no per
això deixa d'ésser un vers:

« En res se troba salment
la pau i serenitat
com en fer-se lliurement
la pròpia felicitat. »

46

En efecte, la frase's balanceja
amb regularitat i la rima delimita
be cada línia de vers.

Tothom, fins el més il·letrat,
percibeix la diferència entre la prosa
i el vers. El mateix Burgès fentil
home, l'ignorantíssim personatge
de Molière, qui jamai havia
sospitat que al món li hagués
poesia, de segur que des de' l mo-
ment que' l seu professor li en-
senyà a distingir la prosa i el

vers, mai més confongué una 47
i altre.

Pota música, fins la
més breu i senzilla, s'assembla a
la poesia en quant a regularitat
d'accent i de cadència. Apoiem-
nos encare un moment en la poe-
sia, avans d'empendre la marxa
pel camp purament musical.

Llegim :

« Jo no sé res més alt ni més bonic... »

Què significa això ? Hem
expressat un pensament ? Hem reci-
tat un vers ? No, per cert : ens hem
aturat avans d'hora.

Reprenem :

« Jo no sé res més alt ni més bonic
que confessar lo bo d'un enemic. »

Ara el pensament és 148

complet; i sabem que està expressat en vers, constituït per dues línies que tenen una mateixa terminació fonètica.

Altre exemple:

« - Per què creus tant en la immortalitat? »

Veu aquí formulada una pregunta; aquesta pregunta necessàriament serà seguida per una resposta:

« - Perquè és per mi una gran necessitat. »

Ara l'esperit queda satisfet; una pregunta vol el complement d'una resposta.

Hem presentat expressament

sense aquesta preparació prèvia (50
no podriem passar més endavant
a l'estudi de les formes típiques mu-
sicals que podem anomenar menors
i després a les anomenades grans
formes.

Hem vist que al menys dos
límits són necessàries per a fer un vers;
igualmente en música es necessiten
al menys dos membres per a cons-
tituir una frase que tingui un
sentit relativament complet.

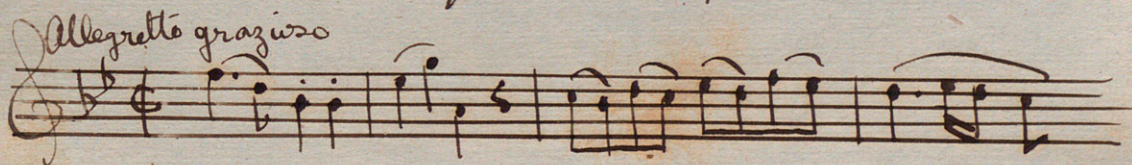
És l'equivalent de la pregunta i de
la resposta del pensament de Goethe
que acabem de llegir.

La frase musical sol divi-
dir-se en dos meitats; la primera té
un descans provisional, una senca-

dència generalment; la segona [51
meitat té un repòs més complet
mitjant la cadència perfecta.

Tots els exemples citats an-
teriorment ~~en~~ ^{en} parlar de les cadències
consten d'una frase divisible en
dos membres. Cerquem noves frases
musicals en les Sonates de Mozart.

Veus aquí un passatge musical:



Aquest fragment ens deixa
en suspens i demana un comple-
ment; donem-li i n'haurèm sa-
tisfacció:



(Sonata en si bemol)

Trem uma prova aua (52

lega amb altres frases, executant
de primer únicament quatre com-
pasos; fent sentir després el com-
plement:

Sonata en La Major:

Andante grazioso (compàs sis vuit);

Sonata en Do Major:

Andante cantabile (compàs tres quatre);

Sonata fàcil en Do Major:

Rondó; Allegretto (compàs dos quatre).

Etc.

Fullem tota mena [53]

de música: mai un membre
isolat ens donarà la sensació
d'una cosa completa i el nostre
esperit exigirà ~~una~~ ^{una} segona part
que termini la frase.

Si ens fixem en la con-
textura de totes les frases musicals
que hem vist fins ara, trobarem
que totes consten de 8 compassos
divisibles en dos porcions iguals.

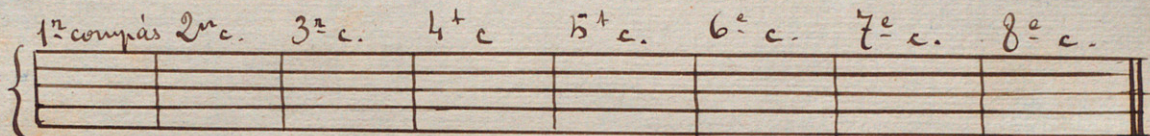
És el tipu normal de la
frase:

Esquema de la frase musical. (54

Frase

1^{ra} membre

2^{na} membre



*

Repós

(semicadència,
o cadència en un
altre tó, o cadència
enfelbida en el tó.)

*

Repós

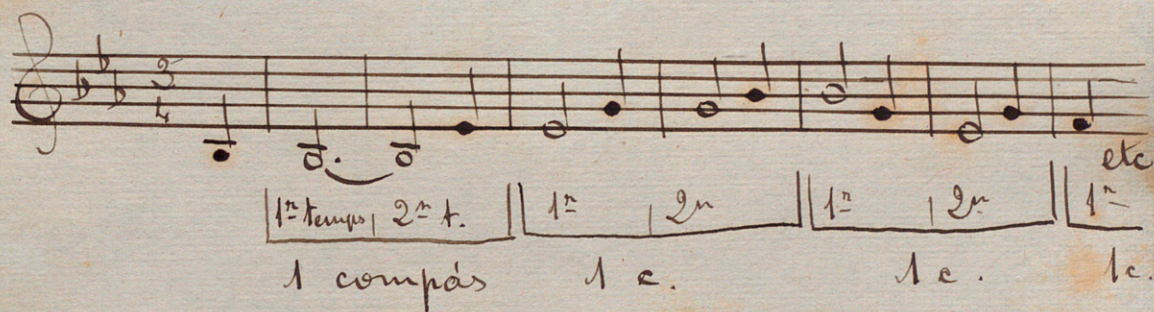
(Cadència per-
fecta al tó, o
en un altre
tó.)

Moltes frases, especialment les escrites en moviments ràpids, cons- den del doble número de compasos; però, si se s'examina bé, dos o tres com- pasos ràpids equivalen a un sol compás de dos o de tres temps.

Vegi's la primera frase del trio del Scherzo de la Simfonia he- róica, de Beethoven. Executada al

moviment que indica l'autor: { 55

« Allegro vivace, » aviat ens donarem
compte que, en realitat, dos compasos
dels que apareixen en el pentagrama
equivalen a un gran compàs de dos
temps:



Aquesta frase podria escriure's d'una
manera equivalent a un compàs més
moderat de sis vuit:



Vegi 's un cas anàleg en ⁵⁵bis

els setze primers compasos de l'Assai allegro de la Sonata en do menor de Mozart. Per poc animat que's porti el moviment, es tindrà la sensació d'un gran compàs de dos temps:

Preparació de la caiguda en el 1^{er} compàs

1 compàs 1 c. 1 c. etc

(1) (2) (3) (4)

Aquesta mida que

56

hem anomenat normal:

$$4 + 4 = 8$$

pren en moltes frases proporcions
dobles, no reduïbles a la meitat.

$$8 + 8 = 16.$$

En efecte, no manquen
frases musicals que necessiten
setze compasos per a exposar
un pensament, no arrivant fins
al compàs setzé un repòs de
terminació.

Recordem an'aquest pro-
pòsit els setze primers compasos de
la Obertura de Tannhäuser, de
Wagner, i els setze primers com-
pasos (melodia en ~~Mi~~ bemol, termi-
nant a la dominant) del Següici

Musical del segon acte de Lohengrin. 167

Altre exemple: la primera frase de la Sonata en Do major, op. 24, de Weber (comença a l'últim temps del compàs quart).

Frases d'altres mides i frases ben irregulars es produeixen en el transcurs de tota obra musical, per poca extensió que tinguin. D'elles en parlarem més endavant; de moment, hem establert l'estructura de conjunt de la frase regular i la divisió normal en dos membres. Ara ens tocarà cercar noves subdivisions.

Reprenem gransevol dels
exemples examinats anteriorment:
l'Andante grazioso de la Sonata
en La major, de Mozart.

Cada membre de frase
pot ésser subdividit en dos frag-
ments d'aspecte distint, de dos com-
passos cada un: aquests frag-
ments els anomenarem seccions.

Si examinem la primera seccio-
del primer membre, veurem que'l
segon compàs reproduceix, amb notes
diferents, el mateix ritme del
primer; és un ritme característic,
que anomenarem motiu; aquest

motiu reapareix exactament
en els dos primers compasos del
segon membre de la frase; en
quant als compasos tercer i
quart de cada membre, un
ritme hi predomina: ne-
gra, corixa i negra, encare
que no tant netament deli-
mitat com el primer; a-
quest ritme és com un
motiu secundari:

1^a membre

60

1^a secció 2^a secció

Motiu A Motiu A Motiu B Motiu B'

2^a membre

1^a secció 2^a secció

Motiu A Motiu A Motiu B' Motiu B'

La frase de l'Allegretto
grazioso de la Sonata en si bemol,
de Mozart, vista anteriorment,
ofereix també d'una manera
molt clara la divisió de cada
membre en dos seccions. La

primera seccioⁿ de cada ^{membre} ~~frase~~ (61
estaⁿ constituïda per un mateix
motiu; les segones seccions no tenen
un ritme tant característic i es
corresponen amb menys exactitud.

Es donen casos en que
un membre de frase no és fàcil-
ment divisible en seccions. El co-
mençament del Rondo³ alla turca
de la citada Sonata en La, de Mo-
zart, ens ofereix un cas d'aquesta
mena. El primer membre de la
frase es divideix bé en dos seccions:
la primera conté dos vegades un
mateix ritme; la segona reproduïx
el primer ritme però, per dir-ho
així, acumulat. En quant al se-

gon membre, si be pot des- (62
 compondre-se en ritmes idèntics que's
 repeteixen, ~~se~~ apareixen aquests
 tant enllaçats que fóra violent^{tes}
 una divisió en seccions:

1^a secció 2^a secció

Motiu A Motiu A Motiu A acumulat

2^a membre, indivisible en seccions.

Motiu B Motiu B Motiu B

Una divisió en dos seccions com les indicades
 no tindria justificació.

Amb un sol ritme que ~~se~~
 constitueixi un únic motiu pot arri-
 var-se a formar per repetició tota

una frase. Veus-aquí un exemple, [63
extret del Trio en do menor, op. 1
nº 3, de Beethoven:



Aquesta subdivisió rítmica
de la frase podem portar-la al
últim extrem, formant una frase
amb la repetició d'un sol ritme
el més elemental, ço és el de
dos sons. Beethoven ens estalviaria
el treball donant-nos ja completa

una frase que no conté altra (64
 cosa que' el ritme de dos notes; la
 trobem en la Sonata en la menor,
 op. 23, per a violí i piano:



Un ritme característic de
 tres notes: ~~corxa~~ corxa amb
 punt, semicorxa i ~~negra~~ ^{negra} (corxa)
 nota de valor més llarg (corxa, negra,
 blanca) és sovint empleat pel ma-
 seix Beethoven; en certes frases ^{seves} hi
 predomina, com en el Tempo di Me-

Muetto de la Sonata en Sol
major, op. 49, n.º 2.

65



o en el Muetto de la Sonata en
Mi bemol major, op. 31, n.º 3.



No seguirem endavant en la
recerca de ritmes, car les combinacions
que's poden obtenir són il·limitades, i a
la fantasia del compositor pertoca
descobrir ritmes nous i interessants.
^{Solament examinarem}
~~Alguns exemples de ritmes~~ algunes
frases musicals per a la nostra
instrucció, ^{limitant-nos a} ~~partir de~~ les més senzi-

Clament estructurades amb ~~un~~ 66
els ritmes elementals de dos i de tres notes i
derivacions dels mateixos. i
i no trobaríem altra

frase escrita amb tal escassetat de
mitjans com la que acabem de
citar d'una Sonata de violí de
Beethoven. Lo més freqüent és
que un ritme elemental és des-
~~de~~ currotilli doblant el valor d'al-
guna de ses notes, afegint-ne
d'altres avans i després de ses
notes pròpies, o be repetint dos
o més vegades sense cap interrup-
ció les notes pròpies, és a dir
procedint per acumulació.

Haydn, en una frase
d'un Quartet. (op. 64, n.º 1) parteix

del ritme elemental de dos [67
notes, que repeteix dos vegades; des-
prés dobra la primera nota del
ritme i fa seguir la segona nota
~~una~~ de tres notes més; torna al
ritme i l'amplifica altre cop per
a terminar el primer membre de
la frase. El segon membre és i-
dentícament construït; tenim
dos membres ~~del~~ del tot simètrics.



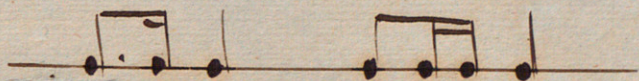
del ritme de dos notes, que
devé un ritme de cinc notes,
constitueix Schumann una
frase completa, repetint dit
ritme quatre vegades. És la cançó
del seu Album de Lants per a
la Joventut, op. 79, titulada «La
estrella del vespre».



Diguem de passada que amb
aquesta frase la cançó queda com-
pleta. És probablement aquesta la
composició musical més curta qu'e-
xisteix.

Del ritme avans citat (69)
de tres notes, favorit a Beethoven,
neix el tema de l'Andante con
moto de sa Quinta Simfonia.
Examineu's aquest tema.

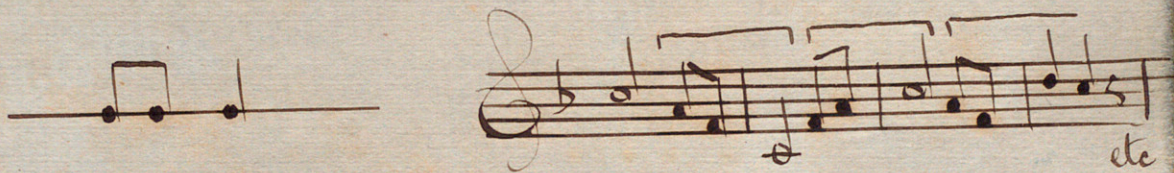
Aquest ritme, substituint
el punt per una nota:



és aixímateix molt empleat pels
compositors. D'ell neix el deliciós
tema de l'Arietta de Annetta en el
segon acte del Freischütz, de Weber:



que en el curs d'aquesta mateixa
 Arietta hi ha una frase d'estructura
 simplicíssima feta amb el ritme
 de tres ~~4~~ notes, però igualats els va-
 lors de les dos primeres notes:

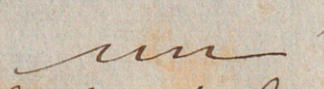


No cal que'ns estenguem més
 respecte a la construcció de frases
 regulars; lo dit és suficient per a
 fer-se càrrec de la estructura:

$4 + 4 = 8$ compasos; les varietats
 de detalls que poden produir-se
 són incomputables. Els exemples
 presentats han provat eloquentment,

més que les paraules, la eficàcia [71
de la Melodia, ben apoiada en la
Tonalitat; en el Ritme, i ordena-
da i equilibrada per la Proporció.

Abans de passar a l'estudi
de frases d'altres mides i de frases
d'extensió irregular, lo millor fóra
que cada hiu de per sí vol-
gués exercitar-se en la cons-
trucció de frases de vuit
compases, o llur equivalent,
similars a les estudiades.

Per a escriure-les caldria
pendre com a punt de
partida  ritme determi-
nat, delimitar-hi després la frase en

so dos membres, senyalar [72
les cadències i, si calqués, les
modulacions. En cas de no posseir
els coneixements d'harmonia neces-
saris per a fer un acompanya-
ment correcte, podria escriure's
unicament la melodia i instinti-
vament es tindria la sensació
armònica de les cadències, per
poc que hom tingues ^{intuició} ~~musical~~
musical i estés habituat a ~~l'~~
l'audició de la música clàs-
sica.

En ocupar-nos ara de 73

les frases que s'aparten, en quant a extensió, de la norma observada invariablement en els exemples (com veurem,) estudiats fins ara (excepció feta, de l'Arietta de Weber), comencarem per les frases que procedeixen per contracció, és a dir les que compten menys de ⁸ ~~manys~~ compassos; aitals frases son molt menys freqüents que les que procedeixen per dilatació, és a dir les que compten un número superior de compassos.

Existeixen frases simétriques de 6 compassos, en les quals es suprimit un compàs de

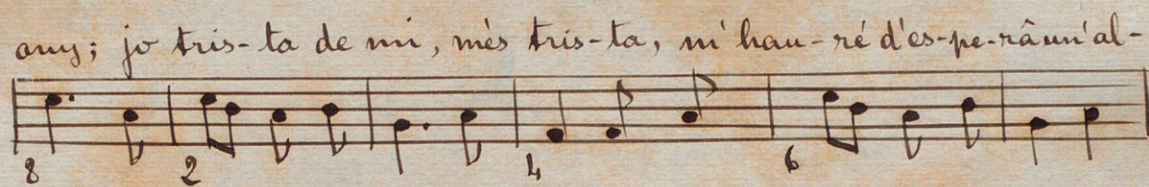
Cada membre, donant la fórmula: $\left\{ \begin{array}{l} 74 \\ 3 + 3 = 6 \end{array} \right.$. Exemples d'aquesta disposició
rítmica es troben en cants nacionals,
especialment escocesos i hongaresos.

En la nostra música
popular catalana recordem algunes
cançons formades per petites frases
de $3 + 3 = 6$ compassos. La més cone-
guda és « El bon cacador; » és de
ritme quasi igual an' aquesta la
cançó titulada « La filla del rei
de França »:

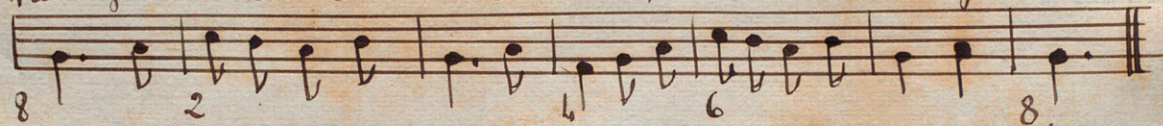
Handwritten musical notation for the song "La filla del rei de França". The notation is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics "Ba-lla-des n'han guar-ni-des al camp a-ra-go-nés; ba-llen" are written. The second staff continues the melody with the lyrics "cor-tes i da-mes, da-mes i ca-va-llers. So-na, vi-o-la, sona,". The third staff concludes the melody with the lyrics "so-na lo ball cor-tes." and ends with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Mua estructura semblant, 75

si be amb formació rítmica diferent,
la trobem en una variant de la cançó
« La cinta brodada » :



tre any. A so- ta d'u- na o- li- va o- li- va, a so- ta l'o- li- ve' l ga- lan.



En la música clàssica, l'exemple
més frappant que recordem de frase de 6 com-
pasos és el famós Minuet de la Simfonia en
sol menor de Mozart. La primera frase té
aquesta mida, divisible en dos membres de 3
compasos; la continuació del minuet és
una serie alternada ioregularment
de membres de 3 i de 4

~~de~~ ~~de~~ compassos.

76

En una obra ~~de~~ ^{per a} clavi,
poc coneguda, de Joan Sebastià
Bach, titulada Overtura o Suite
en ~~F~~ ^F major, s'hi troba un
Minuet construït tot en frases
de 6 compassos. La brevetat
de les frases li dona una
vivacitat no gens manca-
da de ~~de~~ gràcia i de-
fància:

76
bis

Handwritten musical score for the first system, measures 1-8. The music is written on two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a repeat sign at the end. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Above the first staff, there are markings for first and second endings: "1^a" and "2^a". Below the second staff, there are measure numbers in parentheses: (4) and (8).

Handwritten musical score for the second system, measures 9-16. The music continues on two staves. The first staff has a melody with a trill-like figure in measure 10. The second staff has a bass line. Below the second staff, there are measure numbers in parentheses: (4) and (8).

Handwritten musical score for the third system, measures 17-24. The music continues on two staves. The first staff has a melody with a trill-like figure in measure 18. The second staff has a bass line. Above the first staff, there are markings for first and second endings: "1^a" and "2^a". Below the second staff, there are measure numbers in parentheses: (4), (8), and (8).

En les frases de 6 [77

compasos es moute l'equilibri entre 'ls dos membres. Hi han però frases en les quals sols un dels membres és al·leviat, comptant per consegüent 7 compasos:

$3 + 4 = 7$; o be: $4 + 3 = 7$. Es un secret de l'artista creador que la desigualtat de mida no produïxi l'efecte d'una manca de proporció.

Trohem  un model en aquest sentit en la primera frase, tant joiosa i juvenívola, de la overture de Les noces de Figaro, de Mozart, en la qual sembla

solbrecentés el compás primer. 78



Es instructiu fixar-se en la estructura d'aquesta frase. Parteix d'un ritme de cinc notes que per si sol constitueix la primera secció; les quatre primeres notes del ritme, repetides tres vegades # aïll d'arribar a una nota de més valor que deturà el moviment, constitueixen la segona secció de mida normal; en el

segon membre de la frase, (79
d grupu de quatre notes és repetit
sis vegades ~~XXXX~~ no permetent
la subdivisió en seccions. El
ritme inicial porta un impuls
que'l fa desenrotllar-se cada
vegada amb major acumulació
de notes. És una frase que
creix d'interès; aquest interès
de la constitució rítmica fa
desapareixer en absolut tota
sensació de manca de proporció.

Una cançó popular
gallega, «Queiras», ens ofereix
una serie de tres frases, ~~XXXX~~

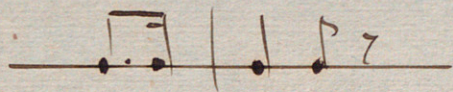
la tercera de les quals és exactament igual a la primera i la segona amb la mateixa figuració rítmica, cada una de 7 compasos, amb el primer membre de 3 i el segon membre de 4 compasos:



La Supresió d'un compàs en el segon membre de la frase el trobem en

~~the following examples~~

en la primera frase del Scherzo 80
bis
de la monumental Sonata en
si bemol major, op. 106, de Beet-
hoven. Aquesta frase, construïda
únicament amb un ~~mot~~ dels ritmes
elementals que hem vist, favorit
de l'autor:



s'ajusta a la fórmula $4 + 3 = 7$.

També podem trobar la
supressió d'un sol compàs en
una frase de major extensió,
de 16 compasos. Litem la
Romança sense parau-
les, de Mendelssohn,

coneguda amb el títol de « La 81
Primavera. » (Es el n.º 6 del llibre
5.º) Comença amb una gran
frase que té una semicadència
en el compàs 8; la segona part
~~se~~ reproduïx exactament els pri-
mers compasos del començament;
més, en els últims compasos
queda suprimit el ritme carac-
terístic:



que engendra la frase, i queda
de fet suprimit un compàs. La
frase està, doncs, constituïda
així:

1^a part : $4 + 4 = 8$ (semicadència) 82
2^a part : $4 + 3 = 7$ (cadència perfecta)

Total: 15 compasos.

La manca de simetria de l'últim membre, lluny de perjudicar l'equilibri de la frase, evita la monotonia de la repetició per quarta vegada d'una mateixa figura rítmica i fa canvi amb més elegància el concepte musical vers la cadència perfecta.

Passen ara a estudiar [83]

les frases musicals que's dilaten.

La manera més senzilla i tal vegada la més frequent de prolongar una frase és insistir, per dirho aixís, en son punt final. No cal citar casos en que's repeteix l'acord de tònica últim. També és facil trobar finals de frase en els quals es repeteix la fórmula cadencial.

Marx, en son llibre de composició ens proposa la següent frase i la modificació final:



Modificació del segon membre:



En certes obres la insistència dels acords finals arriba a proporcions desmesurades; tal succeeix en la terminació de la Quinta Simfonia de Beethoven, que és una colossal afirmació de la tonalitat de Do major; és un efecte decisiu que convenia a l'autor per a afirmar el triomf del home sobre les adversitats del

desti després d'una aspra (85
lluita, que tal és el pensament
que ~~mai~~ presidí a la creació
d'aquella magna composició.

De vegades no sols
la cadència final, sinó també
el repò cadencial del primer
membre de la frase és pro-
longat, com en el ^{següent} ~~següent~~
exemple, extret del

Quartet en Mi bemoll, ~~de~~
op. 71, n.º 3, de Haydn:



Examinem ara casos en
els quals la interpolació de com-
pasos no és per a refermar la
cadència, sinó més aviat per a
retardar un moment la eficàcia.
La citada Arietta del

Freischütz de Weber ens ofereix 87
un exemple d'aquesta mena.

La primera frase comença nor-
malment, però, en acabar, l'a-
cord de dominant, ocupa tot
^(en realitat compàs 7 bis)
el compàs 8, i l'acord de tònica
no pot produir-se fins al com-
pàs 9 (compàs 8).

~~XXXXXXXXXX~~ Aquesta anomalia és
deu, ~~XXX~~ no a una necessitat
armonica, sino a l'impuls melò-
dic: ~~XX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XX~~ el seguit de
semicorxees que donen a la frase
una fresca exuberancia no
s'ale ~~XXXX~~ deturar-se fins que
troben ^{al pas} ~~XX~~ ~~XXXXXX~~ ~~XXXXXX~~ la tònica,

i això no es realitza dintre 188
d'una mida rigurosament
establerta, sinó un pic més cullà:



No sols la cadència final,
sinó també la semicadència pot
èsser retrassada; en aquest cas
els dos membres de la frase sorten
de llur mida. Vegi 's, per exemple,
la frase següent, de la Sonata
en Mi bemol, op. 122, de Schubert, que
consta de $5 + 5 = 10$ compasos:



Un altre sistema d'allargament d'una frase normal és la repetició d'un o més compassos. Examinem un exemple curiós:

més exactament, amb la repetició (91
 de la primera secció del segon mem-
 bre (Les notes compreses entre 'l []).

La frase en cuestió, de 10 compassos, és el començament del minuet de la Simfonia en Do major, de Mozart. És, per dir-ho així, una repetició enfàtica; d'un fragment que hauria lliscat sense un relleu especial, Mozart en sab breure partit insistent en l'agrupació rítmica més característica que conté. Indubtablement, el pasatge augmenta d'importància.

En el següent exemple, de 91
bis

l'Allegretto de la Sonata en Fa major de Mozart, la frase arriba a 12 compasos, empleant l'autor a la vegada el procediment de repetir un compàs en cada membre de la frase, i el procediment d'intercalar un compàs, també en cada membre, retrasant tant la cadència com la semicadència:



Comparari 's la versió normal de la frase sense 'ls compasos entre'l [], amb la versió desenvolupada en 12 compasos.

El procediment musical per repetició té la seva equivalència en el llenguatge parlat, quan hom vol fer sobresortir un concepte, de vegades un sol substantiu o un sol qualificatiu.

En la poesia, l'equiva-

92

lència és més frequent. Recordem, per exemple, una «Sirenenca» d'en Maragall, que insisteix en les cadències i semicadències. Ell podria haver dit:

«A dins de la cambra xica,
en la nit dormo tot sol;
de la part de fora, negra,
la muntanya em vetlla el son.»

La poesia podria continuar per aquest estil, sense entrebancs, sense res que ficsés fortament l'atenció. Però, en Maragall vol produir una impressió fonda i fa que ses imatges tinguin més relleu. No n'hi ha prou de dir que la

93
cambra és xica. i No la veiem mi-
llor aquella cambra de muntanya,
quan ell ens diu que és « una cam-
bra xica, xica » ? & D'una mun-
tanya negra, negra », i no ens sorprèn
més que una muntanya senzilla-
ment negra ?

Fixeu-vos ara en tota aques-
ta poesia i us convencereu de la
eficàcia expressiva de les repeticions
que, a primer cop d'ull, podrien
semblar puerils :

« Dins la cambra xica, xica,
en la nit dormo sot sol;
part de fiera negra, negra,
la muntanya em vetlla el son.
La muntanya alta, alta,

que se'm menja tot el cel, (94
se m'arima dreta, immòvil,
centinella mut i ferm.

Els meus somnis volen, volen,
cap als plans i vora el mar,
ont els meus amors m'esperen
sota el cel assolciat.

Jo somric an els meus somnis
adormit en la nit, sol...

Part de fòra negra, negra,
la muntanya en vetlla el sòn. »

Fixeu-vos ara, a més, amb
quin tacte en Maragall emplea
aquest procediment; l'abús d'ell
ens fatigaria o tal vegada ens ~~afaria~~
~~afaria~~ ~~afaria~~ l'efecte d'una
caricatura. La segona quarteta

de la poesia, hauria pogut 95
escriure's aixís :

« La muntanya alta, alta,
que se'n menja el cel, el cel,
se n'arriba dreta, dreta,
centinella ^{ferm} ~~mut~~ i ferm. »

Però semblaria un escar-
ni de la llegítima poesia.

Els músics, si ho ~~son~~ són
verament, tenen un tacte sem-
blant al del poeta; si hem vist
Mozart repetir textualment una
secció de la frase ~~per~~ a fi d'a-
llargar-la, no n'hem de deduir
que invariablement procedirà ai-
xís. ^{Examinem} ~~Per què~~ un altre dels seus
minuets (Minuet en Re major, de

ses composicions soltes per a (96
piano) i veuen com allarga
una frase fins a ¹²~~12~~ compasos
~~xx~~ per mitjà d'una segona i d'una
tercera repetició dels compasos 5
i 6; però aquestes repeticions
no seràn textuales: reproduint
el mateix ritme (un poc modifi-
cat la tercera vegada), els intervals
melòdics són diferents, i aiximateix
és diferenta l'armonia, renovant
se l'interès de la frase, mentres
va quedant en suspens sa termi-
nació. És un exemple verament
interessant:



Un exemple ben conegut el trobem
 en el Minuet de ^{la} Sonata en La major del mateix
 Mozart. La frase primera s'allarga
 fins a 10 compasos pel fet de repetir-se
 tres vegades el compàs sisè, ~~repet~~ reproduint-se'l mateix
 ritme amb ~~el~~ el concepte melòdic cada vegada un gran més

elevat.

Recordem una altra (98

frase clàssica que encara s'allar-
ga més que ~~les~~ ^{les} citades de Mozart,
fins a ~~14~~ ¹⁴ compassos. És el
Minuet de la Primera Sonata
per a piano, en fa menor, op. 2,
n.º 1, de Beethoven. La frase en
questió, ^{que comença en fa menor,} arriba al compass 8 amb
una cadència enfeblida del to del
relatiu major, La bemol; volent l'au-
tor reforçar l'efecte de la modu-
lació, ~~repeteix~~, repeteix la segona
secció del segon membre; però
l'afirmació tonal no és encara
prou rotunda, i Beethoven sent
la necessitat de prolongar la

frase amb una doble cadència per- (99)
fecta que estableix indiscutiblement
el nou to:

1^a membre *2^a m.*

1^a rució *2^a sec.* *1^o sec*

Ritme que engendra tota la frase.

2^a membre

2^a sec. *Repetició de la 2^a sec.* *Cadència perfecta* *Repetició de la cadència*

7 8 7a 8a acord de Dominant Tónica Dom. Tón.

La frase musical també 100
pot adquirir major extensió que la
normal per altres procediments. Un
d'ells molt usat consisteix en
exposar la frase d'una manera ^{regular} ~~normal~~
~~normal~~ i afegir-li un tercer membre
de 4 compassos com a eco, imitació
o complement del segon membre.
La frase conté aixís: $4 + 4 + 4 = 12$
compassos.

Un exemple d'aquesta mida
el trobem en el Scherzo de la Sonata
per a piano en La major, op. 2, n.º 2,
de Beethoven. La frase normal
de 8 compassos exposada al comen-
çament és reproduïda a la fi amb
l'afegidura de 4 compassos més que

reproduïxen el seu ritme ca- (101
racterístic :



i refermen ~~en~~ el sentit conclusiu
del segon membre.

Un exemple més interessant
de frase de 12 compassos el trobem
en el Rondó final de la Sonata per
a piano en Fa sostingut major, de
Beethoven, op. 78:

Ritme A Ritme B A

B A B

Modulació a Si Major. 8 10 Retorn al To de Fa sostingut major. 12

Els tres membres de la (102
frase reproduïxen exactament els
dos ritmes A i B; no és, doncs, la
movedat rítmica $\frac{5}{8}$ que ha induït
Beethoven a escriure 'l tercer mem-
bre, sinó la qüestió de la tonali-
tat. El compàs $\frac{5}{8}$ l'havia dut
a un altre to: Si major; li
convenia, per consegüent, un tercer
membre que 'l retornés al to
inicial: Fa sostingut major.

Un exemple familiar
de frase de 12 compassos el tro-
bem en l'Andante de la Primera
Sonatina de Clementi. El primer
membre de la frase termina amb

una cadència perfecta, un sic (103
enfelbida pel fet de no trobar-se
la tònica en la melodia; el segon
membre, no podent ~~terminar~~ anar
a una terminació semblant, va
a la semicadència; en fi, el
tercer membre modula al
do de Do major amb cadència
perfecta. La frase és ben equili-
brada.

Una raó més intrínseca-
ment melòdica obliga de vegades
a estendre la frase fins a 12
compasos, com succeeix en el
famos « Voi che sapete » de Les
Noies de Figaro, de Mozart.
Comença aquesta aria amb una melodia, el se-

gon membre de la qual forma 10 $\frac{3}{4}$
a quedar en suspens ~~una~~ sobre una
semicadència; li cal un tercer mem-
bre que la porti a una conclusió
~~una~~ satisfactoria; observem de pas-
sada que aquest tercer membre és
difícilment divisible en seccions.

1^{er} membre

2^{on} membre
que reforma el sentit
suspensiu del primer.

1^a Secció

2^a Sec.

1^a Sec.

2^a Sec



3^{er} membre
que conduise d'un sol alè
a la conclusió.



En molts casos el període
melòdic té una extensió deguda

a les repeses d'alguns membres; (105
caldrà examinar be 'ls passatges
que'ns semblin contenir repeticions
i reduir-los a la mida estricta.

El tema del ja citat Himne
Austriac, de Haydn, per exemple,
se'ns presenta diluït amb complas-
cència durant 20 compassos. Su-
primides les repeticions ens apareixerà
una frase de 12 compassos, divisible
en tres membres, el primer dels
quals reposa amb semicadència,
el segon modula al so' de la do-
minant: Re major, retornant na-
turalment el tercer membre al
so' de Sol major, que és el so'
inicial:

1^{re} membre
 Repès a la dominant.
 Aquest membre 'es repeteix ($4 + 4 = 8$)



2^{re} membre
 Modulació a la dominant.
 Aquest membre no es repeteix (4)



3^{re} membre
 Retorn a la tonalitat
 Aquest membre 's repeteix ($4 + 4 = 8$)



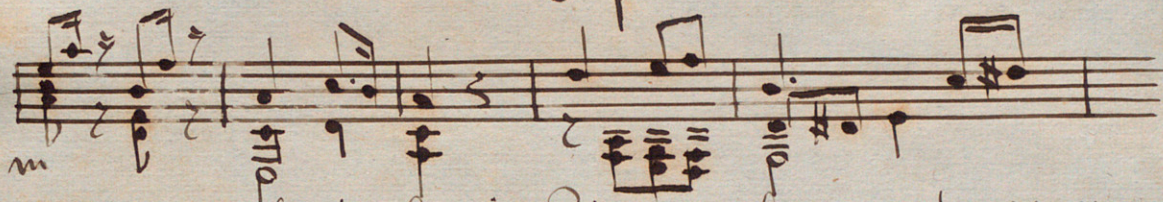
Un pensament (107

melòdic complet demana la majoria de les vegades una extensió real major que la típica de 8 compassos ⁺ o que la fictícia reduïble als 8 compassos, ^(o als 12) a ^a faiso de l'exemple precedent.

Una forma molt usada és la continuació de ~~la~~ una primera frase per una segona ~~que~~ que la complementa amb nous elements, o amb els mateixos presentats sots un nou aspecte. Trobem un delitós exemple d'aquesta mena en l'Allegretto de la Fantasia en Re, de Mozart (en ses composicions soltes per a piano):

1^a frase

Primer membre immòvil sobre la tònica. Segon

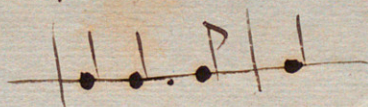
2^a frase

membre modulant a La major. Primer membre anant a reposar



a una semicadència en Re. Segon membre anant a la cad perfecta en Re

Un exemple de dos frases
que's completen, essent estretament
relacionades per un mateix ritme:



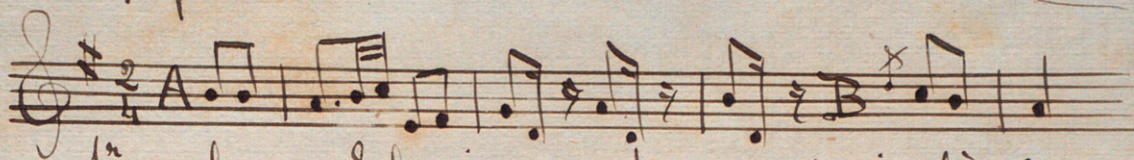
el trobem en el tema Andante, molto
cantabile ed espressivo, al qual segueixen

les variacions que terminen la (109)
Sonata en Mi major per a piano,
op. 109, de Beethoven. Altre exemple,
d'incomparable pureza de línia,
ens l'ofereix el tema de l'Arietta
de la última Sonata per a piano,
en ~~do~~^{do} menor, op. 111, del mateix
Beethoven.

En les melodies de dos
frases sovint el primer membre
de la segona frase sembla voler
exposar un nou pensament; però
gairebé sempre 'l segon membre
torna al primer element melòdic
i reproduceix exactament, o poc
menys, un dels dos membres de la

primera frase. Frecuentment, (110
el primer membre de la segona
frase és divisible en dos seccions
anàlogues, o proposa un ritme
breu que's repeteix i es desenvolupa
lla.

Veus aquí un exemple
de melodia composta de dos
frases simplicitíssimes, amb tres
membres iguals, i l'altre mem-
bre (el primer de la segona
frase) divisible en dos seccions
~~de~~ que reproduïssen exacta-
ment un mateix ritme; és
un tema de Beethoven (de la composi-
ció: Sis Variacions fàcils sobre un tema original):

1^a frase1^a membre, en Sol major, anant a una semicadència,2^a frase2^a m. igual al 1^a, menys en sa terminació que modula a Re major.1^a membre1^a secció2^a secció, reproduint exactament el ritme de la 1^a.2^a membre, igual als de la 1^a frase, menys en sa terminació, en Sol, amb cadència perfecta.

(de Beethoven)

Altres exemples que poden examinar-se: Adagio de la Sonata per a piano ~~en~~ menor, op. 2, n.º 1; Rondo de la Sonata en mi bemol, op. 7;

~~Adagio de la Sonata per a piano en mi bemol, op. 7;~~ Tema de l'Andante amb Variacions, del Septuor, op. 20; Bagatel·la en La major, op. 33, n.º 4; Bagatel·la en La major, op. 119, n.º 4; Bagatel·la en ~~La~~^{do} menor, op. 119, n.º 5.

Pot succeir que en 112
melodius d'aquesta textura el
membre que porta un nou element
s'allargui un poc abans de re-
tornar a l'element primer; tal
succeeix en el tema del Rondo
en Do major, op. 51, n.º 1, de
Beethoven, on el primer membre
de la segona frase es prolonga
un compàs més.

Quan la segona frase té
tota ella un nou aspecte melòdic
i no arriba a una conclusió, la
primera frase és represa ínte-
grament. El tipus normal
d'aquesta melodia és $8+8+8$
compasos.

Exemple absolutament (113
normal d'aquest tipus: començament
del Rondo a capriccio, op. 129, de
Beethoven:



Plan-li algun cop a Beethoven,
en ses exaltacions genials, que la frase
intermitja ofereixi un ~~contrast~~ contrast
rítmic. Vegi's el Minuet de la Sonata
en Si bemol major per a piano, op. 22.

En melodies d'aquesta 114
disposició es troba el cas de quedar
reduïda la frase central a un sol
membre que separa la frase de sa
represa. Exemple: Bagatel·la en
Re major, op. 33, n.º 6, de Beethoven.

En casos excepcionals, el
membre central, que devia ésser
de 11 compassos, ~~o~~ es dilata sense
que arribi a ésser una frase
normal de dos membres. Recor-
dem un exemple en el qual a-
questa dilatació arriba a acqui-
rir proporcions desmesurades:
és en la Bagatel·la en Mi bemol
major, op. 33, n.º 1, de Beethoven,

on la part entremetja en cuestió (115
s'estén fins a 16 compasos, sense
que sigui possible veure-hi en ella,
sotmetent-la a un anàlisi, altra
cosa que una extensió d'un
 únic membre per repetició i insis-
tència rítmica. S'exposa el mem-
bre que reposa en una semica-
dència (4 compasos); el membre
és repetit íntegrament (4 c. més);
les quatre últimes notes es repreuen
tres vegades (3 c. més), i cinc vega-
des més reduïdes a la meitat de
llur valor: semicorxees (2 c. més);
segueixen grups de notes ràpides
que cauen totes a la dominant,

fius que un d'aquests grups hi (116
arriba definitivament, considerant
dita nota com punt de partida de
la represa de la frase (3 c. més. Total:
16 compasos). Es un exemple instructiu.

La frase represa pot ésser
qualcom modificada, per contracció
o per dilatació. Un exemple de
cada mena: la frase ^{(represa es} ~~la~~ contran
~~en~~ ~~el~~ ~~un~~ un compás en el Largo
Appassionato de la Sonata en La
major, op. 2, n.º 2, de Beethoven;
la frase ^{(represa es} ~~la~~ dilata un parell de
compasos en la idea completa de
la ja citada Solonesa en Do major,
op. 89, de Beethoven.

No cal confondre 117
amb fragments o reduccions de
frases musicals, ço que és en molts
casos un simple tanteig introduc-
tori avans d'atacar la idea me-
lòdica. Amb tot, els compasos
d'introducció poden tenir un
perfum melòdic exquisit, com
en l'Adagio cantabile que inicia la
Sonata en Fa sostingut major, op. 78,
de Beethoven; o un viu interès
rítmic i armònic, com en els quatre
primers compasos de l'Allegro de
la Sonata en Do major, op. 24,
de Weber.

Moltes vegades precedeix l'idea
musical una cadència o extensió
de cadència. És en la memòria de

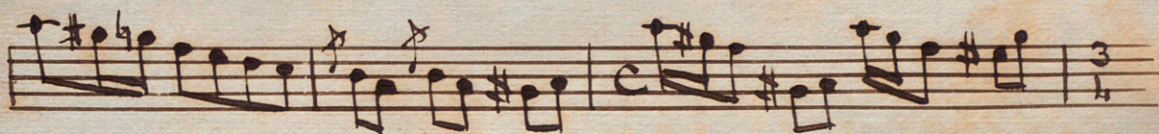
tots la cadència que obre 'l 118
Minuet de Don Juan, de Mozart.
Molts Quartets de Haydn comencen
d'una manera analòga amb ac-
cords cadencials.

Recordem un altre exemple
familiar de compasos introductoris:
el n.º 11 dels Papillons, op. 2, de
Schumann:



que 'ns portarà a examinar la frase
que segueix, ben característica de
Schumann per la irregularitat
que presenta. Es una frase de 8 com-

pasos, escrita a tres quatre, però 119
 que és allargada en son segon
 membre d'un sol temps, fent
 del compàs avant darrer un compàs
 de quatre temps; és un mini-
 mum de dilatació:



No seguirem més enllà en el
 terreny de les irregularitats i anoma-
 lies, perquè passariem els límits
 que'ns havem ~~fixat~~ ^{fixats} en aquestes
~~regles~~ ^{llicons} elementals de Forma Musical.

No volem però passar per (120
alt una particularitat que 's pre-
senta amb alguna freqüència, i
és que, en succeir-se dos frases,
l'últim compàs de la primera i el
primer de la segona es fonen en
un^{de} sol. En una pàgina, que tots
sabem de memòria, s'hi troba preci-
sament aquest cas, que tal vegada
a molts haurà passat desaperce-
but: ~~la~~ la primera part de l'Al-
legro de la Primera Sonatina, de
Clementi, ~~és~~ de 15 compases, per-
què la ~~primera~~ primera nota del com-
pàs vuité es a la vegada la última
de la primera frase i el punt de
partida de la segona frase; en
la segona part del mateix Allegro,

després d'una frase de vuit com - (121
pasos, amb semicadències, la finalitat
de la qual és preparar la represa
de la primera ~~frase~~ frase, a -
questa retorna i s'enllaça ^(amb la segona) d'una
manera anàloga, és a dir supri-
mint també un compàs. ~~xxxxx~~
~~xxxxx~~ ~~xxxxxxxxx~~

fins aquí, senzillament, sense cap
 aparell tècnic, no són més que
 les beceroles de la Forma Musical,
 la qual requereix un estudi apro-
 fondit. Així i tot, esperant
 arribi l' hora d'aquest estudi,
 les suggestions apuntades no poden
^{d'oferir llur utilitat}
~~menys~~ ~~ni~~ ~~menys~~ ~~ni~~ ~~menys~~ i d' ésser
 un estímul per a examinar d'a-
 prop les obres dels mestres. Es d'a-
 consellar que, de moment, l'estu-
 diant ~~no~~ no suficientment preparat
 encara, no vulgui analitzar les
 composicions de volada, car li
 trobaria una infinitat de coses

inexplicables; més aviat reco- [123
menariem que la llegitima curiosi-
tat ~~del~~ ~~del~~ jove investigador de la
Forma Musical tingui's per ob-
jecte les pesses breus, posem per
cas, les Dotze pesses fàcils de
Haydn, o l'Album per a la
Joventut de Schumann; en sem-
blants obres i tot, hi poden
trobar alguna dificultat; en
cas de ~~dubte~~, consultin els respec-
tius mestres o altra persona
competent.

I mentre no ^{tingui avinentesa} ~~arribi~~ l'hora
d'amplificar els coneixements ac-
quirits, cada estudiant ~~del~~ segueixi

aplicant-los en la composi- (124)
cio de frases musicals, ben
normals en un principi, amb
major llibertat després, però sem-
pre donant-se compte del per
què s'ha apartat de la nor-
ma. Aquest exercici ~~serà~~
~~serà~~ serà agraçós i certament
de profit.