

NOTES DE CAMP. TREBALL EXPERIMENTAL SOBRE CADASCUNA DE LES COMPOSICIONS

COMPOSICIÓ: **Epitafi** (*dedicada a V. Braojos*)

AUTOR: Marc Migó Cortès

Gènesi / origen de l'obra:

Nivell de participació:

ALT (Idea conjunta)

Setembre
2017

Després d'uns mesos parlant plegats del meu TFG i de la possibilitat de treballar en una obra que tingui com a base una idea conjunta –o amb una font d'inspiració compartida pel Marc, com a compositor, i jo mateix, com a intèrpret–, vaig proposar al Marc la possibilitat de construir una obra vinculada als atemptats terroristes que es van produir a Barcelona el passat 17 d'agost. En aquest sentit, en Marc de seguida es va apuntar, i em va proposar un enfocament del tema orientat cap a una perspectiva espiritual i l'impacte emocional que van provocar els atemptats en les persones que els van viure més de prop.

El cert és que entre tots dos hi ha una relació d'amistat i compartim alguns plantejaments i enfocaments sobre la realitat que ens envolta, alhora que ens preocupa saber i entendre què està passant en el món en què vivim i per què. Els dos formem part d'una generació que, juntament amb la que va viure els atemptats de l'Hipercor de l'any 1987, estarem marcats per una de les rèmores que, actualment més està afectant a la nostra societat.

Octubre 2017

Entre mitjans i finals de mes comencen a arribar-me, des de Nova York (a on el Marc està estudiant un màster en composició a la Juilliard School), els primers esborranys de l'obra.

Entre aquests primers esborranys i allò que podríem considerar la primera versió hi ha alguns canvis (de fet, alguns elements són totalment diferents respecte a la partitura final, com ara la indicació *Andante* en comptes de *Semplice* al començament de l'obra, la supressió d'alguns acords als compassos 10 i 12, etc.). Potser el fet que, entremig el Marc va tornar a viure un episodi terrorista a finals de mes a Manhattan (o el fet de que també el comentéssim plegats) ha tingut quelcom a veure?

Primera versió – Fitxa tècnica i anàlisi conjunt d'efectes sonors i motivacions

Novembre
2017

El 23 novembre en Marc em fa arribar la "primera versió" de la partitura i uns dies després (28 novembre) ens trobem a Barcelona i aprofitem per comentar-la una mica en persona i veure les nostres primeres impressions creuades.

Finalment l'obra portarà per títol "Epitafi", té una extensió de 98 compassos (9 fulls) i dura uns 6-7 min aproximadament.

Per descriure una mica la concepció i l'anàlisi que compartim d'efectes sonors i motivacions dins l'obra i, tot i que tenim una visió molt semblant (sembla lògic donat l'origen i les primeres etapes de gestació de l'obra)... el cert és que m'agraden molt les paraules d'en Marc per referir-se a ella:

..." comença d'una manera molt simple i innocent, quasi com una cançó infantil però en la què, des d'un primer moment, podem veure que hi ha alguna cosa que no encaixa (per això el baix de Si – Fa # – Si, contra una melodia amb el Fa ♯ i el Do ♯). Poc a poc, el tema inicial va donant lloc –mitjançant el contrapunt– a una textura més plena i agitada en la qual la innocència es perd, de la mateix manera que es perd quan algú viu de prop la mort d'un ésser estimat, i aquesta dona lloc a la ràbia, la impotència, etc.

Més tard però, aquesta part tant "agitato" donarà pas a una secció més tranquil·la però, alhora, resignada, en la que tornem a reconèixer el tema inicial en una sonoritat que ens indica que hem creat una línia a partir de la qual ja no podrem tornar a estar igual que abans".

<i>Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor</i>		
Desembre 2017	<p><u>Primeres impressions tècniques / interpretatives:</u></p> <p>Una primera presa de contacte amb l'obra em permet detectar els principals inconvenients que li puc trobar des d'una perspectiva d'estudi, tant a nivell de posicions com de dificultats en determinats passatges.</p> <ul style="list-style-type: none"> Des d'una perspectiva molt biodinàmica, tot i que en general no tinc masses problemes, veig algunes distàncies de 10à a la mà esquerra que em poden resultar compromeses i que, ràpidament pactem amb el Marc el fet de poder-les fer com a arpegiats ràpids, de manera que sonarien pràcticament com si les estigués fent placades. <p>Una de les gràcies que té el fet que el compositor sigui bon pianista és que en general tots els recursos tècnics estan molt ben treballats. Les distàncies, el repartiment de mans en determinat passatges, com ara el <i>Tempestoso</i> (cc. 46-58) i les textures de l'obra estan molt ben pensades i faciliten força la feina de l'intèrpret.</p> <ul style="list-style-type: none"> D'altra banda, la primera lectura em deixa veure que el lloc on hauré de focalitzar més l'estudi és, precisament, la part del <i>Tempestoso</i> (cc. 46-58) al que feia referència abans, i la immediatament anterior. 	
Desem. 2017 Gener 2018	<p><u>Dubtes de lectura, tècniques i d'interpretació (*):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Silencis del sistema superior (compàs 4) – [1] <p>[1] En una primera aproximació, m'hauria plantejat deixar vibrar les notes prèvies als silencis, però l'escriptura sembla apuntar a ser contingut en l'ús del pedal i deixar sentir aquest "buit".</p> <p>Abans de començar el motiu principal de l'obra, hi ha una mena d'anticipació fent un Sol agut, que a més té una duració molt determinada i exacta, fins i tot, amb els silencis. Automàticament, sembla que això ens deixa situats en Si menor i, després, el Fa natural té un major efecte de sorpresa.</p> <p>La consulta a en Marc és clara en aquest aspecte, i confirma que, en aquest cas, com que el tema principal és anacrúsic, juga amb la primera nota, que és la que es repeteix més. És una anticipació del tema, una primera dissonància que crea l'expectativa de resolució a Fa sostingut, la qual no es compleix incrementant així una certa sensació d'instabilitat quan passa a Fa natural (Si m / Do M).</p> <p>Crec que he trobat un bon sistema per fer els primers compassos mantenint un bon coixí sonor a la mà esquerra però, alhora, respectant els silencis. La idea seria aguantar mecànicament els acords amb la mà esquerra i només aixecar els dits quan hagi de repetir la nota, encara que vagi posant pedal. D'aquesta manera el coixí harmònic que proporciona el baix sempre estarà present i podré jugar amb el pedal i la mà dreta per, just quan toqui, fer sentir el buit que hi ha al sistema superior.</p> <ul style="list-style-type: none"> Interpretació del baix (compàs 23) – [2] <p>[2] Després de comentar-ho amb en Marc, coincidim en que a nivell d'efectes sonors l'octava de Sol del sistema superior s'ha d'agafar, òbviament, amb la mà esquerra i que llavors s'ha d'anticipar el baix, parant atenció, però, en no trencar la continuïtat de la línia inferior que fa imitacions amb la superior (sistema superior).</p>	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(* Evidentment, una de les diferències molt clares que ens dona el fet detenir contacte directe amb el compositor és que, davant del dubte ... podem consultar. En el cas d'autors anteriors si no sabem per exemple com interpretar una indicació a la partitura, ens hem de basar en el coneixement general d'aquest autor, sobre la seva forma d'escriure, sobre interpretacions anteriors, tractats, testimonis d'època, etc... però aquí la feina se'n simplifica enormement (és una consulta directa que dona una interpretació unívoca sobre quina és la intenció del compositor, i que vol reflectir amb la seva escriptura).</p> <p>Els dos exemples indicats a l'esquerra son dues mostres claríssimes sobre l'avantatge de poder consultar sobre intencions i formes de plasmar-les a l'escriptura.</p>

<i>Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor</i>		
<p>Gener 2018</p>	<p><u>Errades y correccions (**):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Dubtes sobre algunes alteracions a la part del Tempestoso, ja que no em quadren des d'un punt de vista lògic. Al c. 46 la mà esquerra té un acord de Re M, mentre que al c. 47 és Re m. D'altra banda, els acords de Si M del c.47 a la mà esquerra haurien de ser una 8va alta. <p>En tots els casos, després de parlar-ho amb en Marc es confirma que es tracten d'errors d'edició, que es corregeixen.</p> <ul style="list-style-type: none"> Vista la disposició del baix i la veu inferior del sistema superior als cc. 89 -91 no veig com fer-ho per tal de simultanejar-lo. Quan ho comentem, la primera suggerència d'en Marc passa per la reflexió típica de qualsevol pianista (agafar ho tot –baix + veu inferior sistema superior– amb la mà esquerra), però després de tornar-ho a mirar amb la partitura endavant ... no se'n recordava que havia escrit el baix 8va bassa. <p>Un cop aclarida la situació, i després d'haver-nos rigut una bona estona, després d'avaluar diferents solucions plegats (com ara canviar el baix) decidim de forma consensuada que, al ser molt lent el passatge, puc anticipar el baix i agafar la veu inferior amb la mà esquerra també (de la mateixa manera que ho estic fent al c 23). En aquest cas, doncs, estem davant d'una possible correcció deguda a la nostra interacció que, finalment, decidim no aplicar.</p> <ul style="list-style-type: none"> Després de mirar-m'ho des de diverses perspectives, penso que es octaves tant greus del c.58 em sonen massa apresurades i, potser, requereixen una mica més de temps per tal de explicar millor el context de la peça en aquest punt. Li proposo al Marc modificar la partitura per tal de començar aquest compàs (c.58) no amb un tempo de ♩ = 72 si no amb un tempo <i>Poquissimo meno mosso</i> (tipus ♩ = 66-68) i després al <i>Poco più lento</i> anar cap a ♩ = 62, de cara a aconseguir aquest temps una mica més pausat que, penso, és necessari de cara a fer més entenable l'obra. <p>Aprofitem que ens veiem a Barcelona a finals de febrer / principis de març per provar-ho conjuntament en un piano ... i decidim incorporar aquesta modificació.</p>	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(**) Una altra de les diferències evidents, més enllà de la proximitat i la recerca de timbres, motius i efectes sonors, es pot veure en el tipus d'exemples d'aquest apartat.</p> <p>Em pregunto... que hauria passat si no li hagués pogut preguntar al compositor. S'haurien perpetuat aquests errors o canvis de l'editor, com passa a obres ben conegudes i àmpliament interpretades de compositors com Chopin o Beethoven?.</p> <p>D'altra banda, a més dels possibles errors editorials, treballar amb aquest nivell d'interacció permet anar modulant conjuntament alguns aspectes de l'obra, de manera que –encara que respectant el missatge original– aquest es va acabant de consolidar, una mica, alhora que l'intèrpret va aprofundint en l'obra, i aquesta acaba agafant –de vegades sí i altres no, però sempre en una mena de decisió consensuada– aportacions i matisos que venen del propi fet de ser interpretada.</p>
<p>Gener 2018 Febrer 2018</p>	<p><u>Efectes sonors i conceptuals (***):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> L'octava bassa del final (cc. 82-92) crec que dona un toc molt fosc i profund al final de l'obra, i em pregunto si aquest efecte d'octava bassa va sorgir per algun motiu en concret. D'entrada, jo l'estic associant, a més de a l'efecte de "clima fosc" que produeix emprar un registre tan greu, al fet de voler mantenir una certa unitat temàtica amb el passatge d'octaves a la mà esquerra dels cc. 59-65. 	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(***) Novament, amb aquests exemples tornem a constatar que un alt nivell d'interrelació –tant a la gènesi com a la hora de la conceptualització de l'obra– permet treballar de forma oberta amb diverses perspectives que, sense modificar substancialment el missatge del compositor, ens obren diferents opcions a partir d'aquest. .../...</p>

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Febrer 2018</p>	<p>Les converses amb en Marc confirmen l'associació de registres amb el passatge anterior, i l'efecte que produeix emprar un registre tan greu... però en el seu cas matisa molt més indicant que és una solució que busca crear un clima fosc, però alhora profund, de repòs. Segons les seves paraules... <i>“si ens posem poètics es podria dir que l'obra transfigura la dicotomia harmònica inicial Si m / Do M en una nova oposició de significats, aquest cop entre el caràcter aportat pel registre i l'aportat pel material melòdic”</i></p> <p>Un cop confrontats els punts de vista, i tenint en compte l'efecte concret que busca el compositor, he adaptat una mica (tampoc eren tan diferents) el meu concepte interpretatiu d'aquesta part de l'obra (atac del baix més lent, des de la pròpia tecla, canviant el pedal més progressivament, amb una mica de sobrelligat)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Als cc. 50-51 (Tempestoso) està definit un 3r sistema addicional pel baix, de manera que aquest es manté, juntament amb un acord més agut, mentre el tema del Tempestoso va fent al mig. <p>Encara que no està indicat a la partitura, he pensat posar un pedal tonal, combinant-ho amb pedal normal –perquè no quedés tampoc massa sec–, de manera que es mantinguin l'acord de baix i soprano i l'articulació del tema (sobretot amb els staccatos) sigui força més clara.</p> <p>Després de comentar-ho amb en Marc, decidim que ens agrada aquest efecte sonor ja que deixa una sonoritat certament plena al que seria el punt climàtic de l'obra (si fos massa sec, igual es perdria aquest efecte culminant), alhora que respecta l'articulació original del motiu.</p>	<p>.../...</p> <p>Al igual que passava des d'una perspectiva més formal (o de la pròpia escriptura), des d'un punt de vista del que volem comunicar i com fer-ho també tenim aquest tipus de situacions en les que:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La proximitat i la confiança amb el compositor permeten conèixer de primera mà algunes de les seves intencions, de cara a ser el més fidel possible • De vegades, el fet de veure diverses formes possibles per interpretar alguns passatges ens donen una nova dimensió pel que fa a sonoritats –i missatges associats a aquestes– que es poden afegir per enriquir el resultat sonor final.
--------------------	--	--

NOTES DE CAMP. TREBALL EXPERIMENTAL SOBRE CADASCUNA DE LES COMPOSICIONS

COMPOSICIÓ: **Stella** (dedicada a M. Canyigueral, dins el projecte "Avantgarding Mompou")

AUTOR: Josep Maria Guix Aguilar

Gènesi / origen de l'obra:

Nivell de participació:

CAP (obra ideada per un projecte concret)

Juliol 2017

A primers de mes, contacto per primer cop (no ens coneixíem abans, i el contacte em ve donat pel meu professor de piano), via e-mail amb en Josep M^a Guix per explicar-li el contingut del meu Treball de Fi de Grau i demanar-li la seva col·laboració. S'ha mostrat força interessat amb el plantejament del treball i m'ha dit que estarà encantat de participar-hi però, per motius de saturació de feina, en aquest cas no pot compondre una obra expressament per al meu projecte.

M'ofereix de treballar plegats sobre una obra que està escrivint per a la Maria Canyigueral, qui l'estrenarà a Londres dins el projecte Avantgarding Mompou entenent que, en el moment de la meua interpretació d'aquesta obra –i en funció de les dates finals que s'acabin imposant en tots dos casos– podríem estar parlant de que la interpretació de Stella dins el meu concert Final de Grau seria una estrena nacional o, fins i tot, una mena de preestrena mundial (com sembla que serà finalment).

L'obra hauria d'estar acabada pel novembre - desembre 2017, així que no hi haurà problemes pel que fa a les dates, i per disposar de temps per treballar plegats sobre la mateixa. En aquest sentit, després de comentar-ho amb el meu tutor del TFG (i professor de piano), decidim que aquesta situació pot cobrir el nivell 1 del meu projecte ja que es tracta d'un compositor amb el que no ens coneixem... i d'una obra que està escrita sense pensar en mi com l'intèrpret que l'estrenarà (amb cap coneixença prèvia de l'estil interpretatiu, capacitacions tècniques, etc.).

Octubre 2017

Tenim la primera trobada amb en Josep M^a Guix, per fer un cafè plegats i parlar una mica de filosofia des de la perspectiva de la nostra visió musical. Es tracta només d'una primera reunió per tal de coneixen's (amb el Marc Migó i en Benet Casablanques tinc una molt bona relació des de fa un temps), però penso que s'ha donat molt bona sintonia entre tots dos i crec que ens entendrem molt bé treballant plegats. M'ha agradat molt la seva filosofia –tant vital com musical– de deixar fluir, de donar "més espai a la intuïció" (és una manera de treballar propera a certs aspectes de la filosofia zen).

Parlem de molts més temes, com ara de l'interès d'en Josep M^a per com portar els efectes electrònics –com el delay o el fade out– a la música per a instruments acústics, o el fet de que l'obra que em farà arribar en breus està inspirada en la cançó i dansa n^o 10 de Frederic Mompou.

Començo a entendre una mica l'esperit i les formes d'expressió d'aquest compositor de cara a intentar plasmar-ho quan em posi a treballar sobre la seva obra des d'una vessant interpretativa.

Primera versió – Fitxa tècnica i anàlisi conjunt d'efectes sonors i motivacions

Novembre 2017

En Josep M^a m'envia una primera aproximació a la peça ... però, en aquest cas, es tracta una gravació generada per mitjans electrònics de la obra ja finalitzada. Em comenta que la partitura arribarà aviat (aquest és un mètode de treball totalment nou per mi des d'un punt de vista compositiu, ja que mai havia disposat d'una gravació virtual prèvia abans que la partitura).

D'aquesta primera "presa de contacte" amb l'obra es desprenen dues grans reflexions, que reflexen el seu pensament musical general:

- Treballa directament sobre el so, amb l'ordinador. La escriptura sobre paper pautat és sempre l'últim pas.
- Cerca sempre un ambient altament ressonant (com una mena de "marca de la casa")

<i>Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor</i>		
Desembre 2017	<p><u>Primeres impressions tècniques / interpretatives:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> A principis de mes m'arriba la primera versió (esborrany) impresa de l'obra... juntament amb un comentari textual d'en Josep M^a "<i>una cosa si és certa: feia molt de temps que no col·locava ff damunt d'una nota d'un piano...serà que els temps estan canviant??</i>". Això està molt en consonància amb una altra qüestió que em va comentar el Josep M^a en la nostra primera trobada, sobre el seu pensament musical. Em va comentar que a ell li interessava moltíssim camuflar l'atac percusiu del piano, que gairebé semblés un altre instrument. En aquesta línia els atacs mai podien ser violents, sempre havien de ser deixant el pes i sense forçar el so. <p>De totes maneres, i entenent que això només és el primer esborrany, observo algunes petites diferències respecte la versió que em va fer arribar generada virtualment amb un sintetitzador, com per exemple l'efecte de "capseta de música" que apareix al final de l'obra.</p> <p>En aquest cas, i degut a que no ens coneixem, en Josep Maria em pregunta una qüestió tècnica relacionada amb el fet de si tinc problemes per arribar a la 9a amb les meves mans. En aquest cas, a diferència de l'obra d'en Marc on algunes desenes eren una mica incòmodes per la meua mà (sobretot quan el tempo era força ràpid) i vam haver de buscar una solució (arpeggiar-les de forma ràpida perquè crees l'efecte de que eren placades), no fa falta buscar solucions alternatives ja que és una distància a la que hi arribo còmodament. En aquest cas, doncs, no s'observen problemes des d'una perspectiva biodinàmica. L'obra té una extensió de 81 compassos (7 fulls) i dura uns 4 min aproximadament</p> <ul style="list-style-type: none"> Una mica abans de Nadal ja tinc a les mans la primera versió definitiva (ell l'ha anomenada versió 1.0) d'Stella. La veritat és que ha afegit molts més detalls respecte al primer esborrany de la partitura. Per exemple, el c.51 a l'esborrany era un compàs de 3 / 8, mentre que en aquesta versió és un compàs de 2 / 4 amb fermata. D'altra banda, en aquesta versió ha afegit un <i>sfz</i> sobre la última nota del c.58. 	
Gener 2018 Març 2018	<p><u>Dubtes de lectura, tècniques i d'interpretació (*):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> A diferència de l'obra del Marc, la peça d'en Josep M^a és una obra amb una distribució menys pianística, especialment les seccions primera (cc.1 – 36) i tercera (cc.70 – 81). Pel que fa a la segona secció d'aquesta obra (cc.37 – 69), en aquest cas està conformada per més arpegis i, aquí si podem trobar una disposició més pianística. <p>Degut a aquesta situació, en les seccions comentades anteriorment com a "menys pianístiques", he hagut de fer diversos arranjaments per tal de que el resultat final fos més còmode de realitzar. Encara que això no tindrà cap repercussió a nivell de partitura es un tema que reflecteix clarament les meves aportacions en aquest nivell d'estudi (lectura i primera interpretació)</p> <ul style="list-style-type: none"> També trobo dificultats a l'ús del pedal ja que, tal i com em va dir en Josep M^a quan em va fer arribar la primera versió d'Stella (la que va generar sonorament per mitjans electrònics), en les seves obres intenta imprimir-hi un ambient "marca de la casa" altament ressonant.... però, l'opció que sembla més lògica per no tallar les ressonàncies existents, que és deixar tot un pedal posat des del principi al final de l'obra, no acaba de funcionar del tot en alguns punts de l'obra (queda una mica massa "brut"). <p>M'apunto l'opció de treballar amb "mitjos pedals" per comentar-li i, a la nostra següent trobada acordem canviar alguns pedals, o "mitjos pedals", de tal manera que anés amb compte de no tallar les ressonàncies existents, però enfocant-me a poder aconseguir una dinàmica més <i>pp</i> en alguns punts i a netejar algunes ressonàncies molestes en d'altres.</p>	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(*) En aquest cas, en tractar-se d'un compositor amb que no hi ha una coneixença prèvia i no hem treballat mai plegats apareixen punts diferencials respecte als altres casos:</p> <ul style="list-style-type: none"> D'entrada te'n adones de que cada compositor té una manera particular de notar (o anotar) el que vol transmetre dins la partitura. Evidentment, el tenir contacte directe amb ell permet saber exactament el que vol (això, per desgràcia, ja no ho podem fer amb els autors més "clàssics") D'altra banda, aquesta forma particular d'escriure pot tenir efectes interpretatius i, fins i tot, de concepció a nivell d'efectes sonors En haver-hi una dinàmica diferent quasi a cada nota en alguns punts, he hagut d'escollir una digitació determinada per treballar i/o fer adaptacions biodinàmiques per tal de dur a terme l'interpretació d'aquesta peça. En el cas d'un compositor que també fos pianista, la proximitat i la relació amb ell haurien fet possible compartir, també, aquests aspectes més tècnics i aplicar solucions consensuades, que poden tenir algun impacte en el resultat sonor final.

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Febrer 2018 Març 2018</p>	<p>Errades y correccions (**):</p> <ul style="list-style-type: none"> Després de gairebé un mes d'estudi de l'obra he rebut un correu del Josep M^a dient-me que havia trobat un error a la seva partitura al compàs 14 on "hi mancava un Sol agut" que s'hauria de tocar en dinàmica <i>p</i> (no arribem a comentar si és un error del que s'adonà ell o li ve marcat per l'altra pianista que també està preparant aquesta obra) <p>Davant d'aquesta situació acordem fer una revisió conjunta de la partitura en la línia de veure la seva concordança amb l'arxiu mp3 que ha enviat de l'obra tocada virtualment per l'ordinador. En aquest sentit he de reconèixer que aquest és un mètode de composició absolutament nou per mi, ja que estic acostumat a que la partitura tingui un grau de regència més gran i, en el cas d'en Josep M^a la regència ve marcada per la música prèvia a la partitura.</p> <ul style="list-style-type: none"> En un moment determinat, crec haver trobat un possible error a la partitura del Josep M^a (c.40) "o bé de compàs o bé de que sobra un grupet de fuses (si li faig cas a l'àudio, seria un error de l'escriptura del compàs). Això és al compàs 40, on s'indica un compàs de $4/4 + 1/8$. Tal i com està escrit hauria de ser un compàs de $5/4 + 1/16$ (com el c.46), però no se si és el compàs el que està malament o bé que sobra un dels grupets de 6 fuses (llavors si que coincidiria amb el compàs que està escrit)". Com que la situació de quina és la referència si l'escriptura o l'àudio és un tret característic de treballar amb aquest compositor, li faig la pregunta a la nostra següent trobada. <p>En aquest cas la resposta d'en Josep M^a em fa veure que la meva apreciació respecte a aquest possible error no es correcte "el compàs 40 és correcte. Fixa't que el darrer Si b agut de cada grup està solapat amb el primer Lab greu: si revises els silencis entre figures en cadascun dels pentagrames veuràs que encaixa. En cadascun d'aquests delays (cc. 38 a 42) vaig desplaçant i retardant la imitació una fusa en relació al compàs anterior". Si bé me'n havia adonat del desplaçament de solapament de 2 fuses que em comenta el Josep M^a al c.38, al c.40 no havia vist el solapament de l'última fusa de cada grupet amb la primera del següent (realment a simple vista, sembla ser que no coincideixin, però si ho miro de més a prop a la partitura, veig que si que coincideixen i, si reproduïxo l'àudio més lentament, també)</p> <ul style="list-style-type: none"> D'altra banda, a les darreres interpretacions i reunions amb el compositor per tal de veure com ha anat evolucionant la meva visió de l'obra (i contrastar-la amb el missatge que ell vol impulsar per aquesta peça) i, donat que ara ja conec els matisos i els detalls de la seva escriptura, li comento que em sembla haver trobat un altre error a la partitura, en aquest cas al compàs 78, ja que la petita appoggiatura de Sol que hi apareix en aquest compàs no estava lligada amb la nota i, el més lògic –tenint en compte la resta d'ocasions on sortia aquesta figuració en aquesta secció– era que anés lligada. <p>En aquest cas, en Josep M^a em confirma que, efectivament, es tracta d'un error produït pel propi editor de partitures i que durant els propers dies ho corregirà.</p>	<p>Conclusions dels apartats indicats</p> <p>(**) Una altre aspecte positiu a ressaltar pel que fa a la col·laboració entre compositor e intèrpret està relacionat amb el fet de poder comentar plegats els possibles "errors" que un o l'altre veiem a la partitura. En aquest sentit, i molt especialment en el cas d'en Josep M^a Guix (degut a la seva forma de compondre), aquests errors o modificacions sobre la partitura poden ser de dos tipus:</p> <ul style="list-style-type: none"> Hi ha hagut algun cas d'error en la meua lectura, que, sense la possibilitat de compartir amb el compositor, haurien pogut donar lloc a una interpretació incorrecta respecte al seu missatge. Encara que el comentari amb un altre intèrpret també pot detectar possibles errors de lectura .. el fet de fer-ho amb el compositor no només dona aquest joc, sinó que també permet... Trobar errors en la transcripció respecte al que es vol comunicar o a l'intenció que es vol donar al so (en aquest cas especialment rellevant ja que en Josep M^a Guix compona a partir d'una edició de so ... i es després quan fa la transcripció a al partitura)
----------------------------------	---	---

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Desembre 2017 Març 2018</p>	<p>Efectes sonors i conceptuals (***):</p> <ul style="list-style-type: none"> En Josep Maria, tot i que en aquests moments encara estem a la primera versió definitiva (v 1.0) em comenta que té dubtes sobre la última nota de la peça (un Mi b). En la seva opinió, igual estaria bé eliminar-la, de tal manera que l'obra acabés amb un La b i no es tanqués del tot motivicament. D'aquesta manera, quedaria un final més suspensiu i obert que no pas amb el Mi b al final. Una altra opció, segons el Josep M^a seria fer un efecte de <i>fade and repeat</i> i que cada intèrpret ho acabi quan vulgui (una solució que també em convenç). Tot i que l'obra no està escrita per a mi, em pregunta per la meua opinió al respecte. La meua resposta va ser mantenir l'efecte amb el Mib al final ja que, al meu parer, "al ser gairebé inaudible i amb ritardando, crea un efecte molt orgànic que igual sense el Mi b al final es perdria". Finalment però, el Josep M^a es decideix a eliminar la última nota de la peça. <p>NOTA: a mesura que he anat estudiant l'obra sense el Mib, me'n he adonat que, possiblement, aquesta era la millor solució... però el fet de saber que inicialment hi havia una última nota que, ara, ja no hi és ... d'alguna manera condiona la meua interpretació d'aquest fragment (faig un ritardando comptant amb l'última nota, però sense tocar-la)</p> <ul style="list-style-type: none"> En una nova línia, que te a veure tant amb aspectes de lectura com a nivell d'efectes sonors, en Jordi Masó (el meu professor de piano) em comenta que en el passatge dels cc.31 a 36, hi apareix un dels trets característics de l'escriptura d'en Josep M^a (jo no ho sabia) que presenten una major problemàtica a l'hora d'interpretar les seves obres: es tracta de unes petites appoggiatures lligades amb la nota següent, com una mena d'anticipació rítmica (si que és cert que em va suposar força feina estudiar-ho de tal manera que quadrés, tot i que el rubato indicat al c.31 ajuda una mica). <p>Sorprenentment, en tractar aquest tema amb el Josep M^a Guix, ell em va comentar que, en aquesta part, no havia de mesurar pas, ja que s'havia plantejat aquesta part de la peça com quasi una improvisació i que, en aquest cas, no havia de tenir un gran rigor amb el ritme escrit a la partitura.</p> <ul style="list-style-type: none"> Comentant la meua visió de l'obra amb el meu professor de piano i, pendent de una nova reunió amb el compositor, em suggereix de variar la meua primera impressió de com fer les dinàmiques de la secció central, intentant no créixer gens durant els primers instants dels reguladors perquè no es disparés el so abans d'hora... i evitant que ja no tingués marge per fer-ho créixer més quan havia de fer-ho (un exemple d'això és als cc.53 – 59). 	<p>Conclusions dels apartats indicats</p> <p>(***) Novament, s'evidencia que la relació amb el compositor (fins i tot en aquest cas, on no hi ha ni coneixença ni interacció prèvia, i on la peça no ha estat escrita específicament per a mi) permet establir diàlegs al respecte del resultat sonor de la peça.</p> <p>El treball conjunt, el poder comentar les teves impressions (el simple fet que el compositor et digui que et sembla algun apartat, alguna escriptura o algun efecte a la seva obra) permet establir una mena de diàleg musical que enriqueix el resultat final que, com a intèrpret podré oferir. El cas de com estic tocant l'obra degut a la pregunta inicial d'en Josep M^a Guix es, en aquest sentit un exemple paradigmàtic.</p> <p>Pel que fa al segon punt (març 2018), el cert és que va suposar un xoc bastant gran quan, després d'haver rebut una herència com a intèrpret clàssic de màxim rigor i respecte amb la partitura, el compositor em va dir que no fes gaire cas al que estava escrit, i que toqués de manera quasi totalment lliure.</p> <p>Crec que és inevitable preguntar-me si Mozart o Beethoven – amb la fama que té actualment aquest últim d'haver sigut una persona molt rigorosa amb les partitures– ens dirien alguna cosa similar, si ens sentissin tocar les seves obres com ho fem avui en dia?</p>
------------------------------------	---	---

<p>Març 2018</p>	<p>.../...</p> <p>Després de parlar-ho en una nova reunió amb en Josep M^a Guix, aquest es mostra d'acord amb la visió d'en Jordi Masó i afegeix el fet que anés, també, molt amb compte amb els reguladors dels cc.38 – 42 (la secció dels delays) ja que per aconseguir l'efecte de delay electrònic que ell vol obtenir en aquest punt de l'obra, just al pic màxim de dinàmica de cada ràfega havia de començar a disminuir immediatament, per tal de no acumular molt de so al final del compàs i es perdés aquest efecte d'acabar desapareixent o de fade out.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Una altra qüestió que vam comentar amb en Jordi Masó i, posteriorment, també amb en Josep M^a va ser la secció final de l'obra, a mena de –com bé indica el Josep M^a en la seva partitura– “remembrança d’una antiga caixeta de música” (c.70). <p>La primera suggerència d'en Jordi va en la línia de fer el ritardando final de forma més gradual i no tant per blocs però, en la reunió amb el compositor, aquest em dona noves indicacions de com apuntar l'efecte que ell vol aconseguir:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Començar, d’entrada, amb una dinàmica més <i>p</i> (jo havia decidit començar amb un certa quantitat de so, per tal de tenir marge després per fer el dimin.) i arribar a l’extrem de que al final de l’obra quasi no hi hagi so (<i>niente</i>). - Canviar algun mig pedal (aprofitar els Si <i>b</i> greus per fer-ho) per tal d’anar “buidant so”. - En la línia que ja havia apuntat a la classe en Jordi, fer el ritardando de forma més gradual i orgànica 	<p>.../...</p> <p>Pel que fa a aquest tipus de situacions, al igual que passava en el cas de Marc Migó (si be amb menys capacitat d'aportació per part meva ja que en aquest cas la concepció de l'obra és completament del compositor), des d'un punt de vista del que volem comunicar i com fer-ho, veiem que:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La proximitat amb el compositor permet conèixer de primera mà algunes de les seves intencions, de cara a ser el més fidel possible • De vegades, el fet de veure diverses formes possibles per interpretar alguns passatges ens donen una nova dimensió pel que fa a sonoritats –i missatges associats a aquestes– que es poden afegir per enriquir el resultat sonor final.
------------------	---	--

NOTES DE CAMP. TREBALL EXPERIMENTAL SOBRE CADASCUNA DE LES COMPOSICIONS

COMPOSICIÓ: **4t Aforisme** (*dedicada a V. Braojos*)

AUTOR: Benet Casablanca Domingo

Gènesi / origen de l'obra:

Es tracta d'un nou aforisme que "tanca" els Tres aforismes per a piano escrits per Benet Casablanca entre els anys 1996 i 2003, i que ha estat compostat, específicament, per a l'ocasió

Nivell de participació: INDIRECTE

(*La peça parteix d'una idea conjunta, que es desenvolupa en diverses converses entre intèrpret i compositor, i està escrita per a mi, tenint en compte les meves característiques interpretatives*)

Març 2015

Possiblement, sorprèn trobar aquesta data tan llunyana en el temps en el marc d'un Treball de Fi de Grau que s'ha realitzat durant el curs 2017 – 2018. No obstant, considero que és una data clau, sinó la més important, per entendre quina va ser la gènesi de l'obra que m'ha compostat en Benet.

El 26 de març de l'any 2015 vaig interpretar per primer cop en concert els 3 Aforismes per a piano (1996 – 2003), juntament amb el *Lamento* (2009) d'en Benet Casablanca, en un concert on hi era present el mateix compositor, i unes setmanes abans del concert, vaig tenir el plaer de treballar aquestes obres amb el propi Benet al piano (era la primera vegada que tocava una obra d'un compositor en presència del mateix i el feedback que vaig rebre d'aquesta experiència va ser un dels motius que em van impulsar també a escollir el tema del meu TFG). Després del concert, recordo un comentari molt positiu que em va fer en Benet Casablanca sobre la interpretació que vaig fer, valorant de forma molt significativa la interpretació dels Aforismes.

A partir d'aquest moment, podríem dir que va començar una relació que, actualment, ja definiria com d'amistat amb en Benet, en la que tots dos ens hem anat trobant al llarg d'aquests anys, hem intercanviat opinions sobre diversos temes musicals i d'actualitat o cultura en general, hem anat seguint-nos mútuament a les xarxes socials, etc.

Juny - Juliol
2017

Des del moment en que em vaig decidir a tirar endavant amb aquest Treball Final de Grau tenia clar que un dels compositors que volia que hi formés part era en Benet. No obstant, una cosa era el meu desig i l'altra la realitat... i la realitat és que aquest compositor ha estat molt enfeinat l'últim any i mig amb la que serà la seva primera òpera "*L'enigma di Lea*", que s'estrena el proper febrer de 2019, amb la qual cosa, no sabia si li seria possible escriure'm una obra per a que l'estrenés en el marc del meu Treball de Fi de Grau i el meu Concert Final.

Tot i així, i degut a que hi ha una molt bona relació entre tots dos, vaig decidir-me a preguntar-li en persona i... per la meua sorpresa, en Benet em va dir que sí em compondria l'obra! Tot i això, degut a la molta feina que tenia en aquells moments, vam emplaçar l'entrega d'aquesta obra cap el febrer març del 2018.

En quant a la temàtica de l'obra, parlant-ho amb en Benet, i segurament degut a l'obra que va servir de vehicle per que ens arribéssim a conèixer, de seguida vam parlar d'orientar aquesta composició en forma d'un 4t Aforisme que completés el recull dels altres 3 ja existents

Desembre
2017

Ens veiem una mica abans de Nadal amb en Benet Casablanca, qui ha començat a plantejar-se unes primeres idees per tal de donar forma a aquest 4t Aforisme, i tenim ocasió de parlar sobre com veiem aquest nou aforisme... en Benet em trasllada una pregunta força rellevant: en quina posició m'imagino el nou aforisme en relació als altres tres ja existents. Vull que sigui el primer? L'últim? Enmig?

Comentant el tema ... li explico que jo no el posaria el primer, ja que crec que el conjunt dels tres aforismes ja existents comença amb una força sonora i visual (el primer aforisme està escrit només per a la mà esquerra) que no m'agradaria que es trenqués, però que no tinc cap preferència sobre si vull que vagi enmig o l'últim (també m'agrada molt com acaba el cicle)... així que, comentem diverses opcions musicals, i li deixo la decisió a en Benet.

Primera versió – Fitxa tècnica i anàlisi conjunt d'efectes sonors i motivacions

Març 2018	<p>Els últims dies de febrer i els primers dies de març van marcar un abans i un després pel que fa a la definició final d'aquest nou Aforisme. Diversos esdeveniments es van precipitar –alguns d'ells força tràgics– i van influir, de ben segur (no només pel fet que el propi Benet m'ho va fer saber... sinó perquè també queden traces indubtables a l'obra), en la construcció d'aquest 4t Aforisme.</p> <p>El fet més significatiu que es va succeir durant aquests dies, i que va marcar l'esperit general de l'obra, va ser el recent decés de la Gemma Romanyà (1945 – 2018) el passat dia 5 de març. Cito aquí textualment les paraules que acompanyaven el mail d'en Benet en que em feia arribar la partitura de l'Aforisme:</p> <p><i>"...desitjo que l'espera i la paciència hagin valgut la pena. Hi ha hagut un esdeveniment de darrera hora –molt trist– que n'ha condicionat i alhora precipitat la seva conclusió (en un marc, concís, cercant l'equilibri global dels quatre)"</i></p> <p>En un gest que considero preciós per part d'en Benet, va decidir afegir al final de l'obra l'inscripció in memoriam Gemma Romanyà (5 de març 2018).</p> <p>Sense gaire més demora – ja que el temps, almenys fins al moment de presentar el TFG, no és gaire– em poso a estudiar l'obra d'en Benet. A primera vista i, amb l'experiència que tinc d'haver tocat ja els altres 3 Aforismes, puc veure que l'obra és molt intensa pel que fa a sonoritats, amb l'ús de tot el registre del piano –en aquest, sentit, em recorda una mica a l'obra d'en Marc Migó–, la qual cosa dota l'obra d'una gran amplitud.</p> <p>En aquest cas, com no podria ser d'altra manera, és tracta d'una obra curta (de 2 min de durada)... encara que és el més llarg dels aforismes, i té una extensió de 21 compassos (3 fulls).</p> <p>D'altra banda ... i degut a la darrera situació que ha impactat en l'obra, alhora que començo a treballar els aspectes més tècnics, tinc molt clar que hem de parlar amb en Benet Casablanca per tal de recollir a la meua interpretació els efectes que ell ha volgut expressar amb el seu gest "<i>in memoriam</i>" per a la Gemma Romanyà (motivacions)</p>
-----------	--

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

Març 2018	<p>Primeres impressions tècniques / interpretatives:</p> <p>Igual que en els altres casos, una primera presa de contacte amb l'obra em permet detectar els principals inconvenients que li puc trobar des d'una perspectiva d'estudi, tant a nivell de posicions com de dificultats en determinats passatges.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tal i com passa amb l'obra d'en Josep M^a Guix, veig que tindrè algunes dificultats pel que fa a la disposició (hauré de fer arranjaments de mans), ja que molt segurament –basant-me en alguna indicació que he trobat a la partitura –com ara <i>quasi Gran Cassa</i> o <i>quasi Glock</i>– penso que en Benet Casablanca ha tingut un referent clarament orquestral, i no pianístic, per aquesta obra. • D'altra banda, una de les qüestions més complicades que sempre he trobat a l'hora d'interpretar l'obra del Benet és trobar el tempo adequat (en Benet mai indica metronomitzacions), de tal manera que hi hagi elements que no quedin excessivament ràpids ni lents, sinó que es mantingui una certa organicitat dins l'obra. En aquest sentit, al no disposar de cap enregistrament de referència (cosa amb la que si contava quan vaig interpretar els altres 3 Aforismes) m'hauré de guiar únicament per la pròpia experiència amb obres prèvies d'en Benet, el sentit comú i, òbviament, el que em digui el propi compositor quan ens trobem.
-----------	---

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Març 2018 Abril 2018</p>	<p><u>Dubtes de lectura, tècniques i d'interpretació (*):</u></p> <ul style="list-style-type: none">• Basades en la concepció "orquestral" de l'obra hi ha diversos indicadors a la partitura que em fan plantejar-me algunes possibilitats per aconseguir els efectes que, crec, m'està demanant el compositor. <p>[1] A l'hora "d'imitar" el so dels diferents instruments que ell cita amb el piano, faig un primer plantejament:</p> <ul style="list-style-type: none">○ Gran cassa: cop sec, amb deixar vibrar i marcant més la nota més greu de l'octava○ Quasi Glock: a mena de glockenspiel, atac molt vertical, amb una mica de deixar vibrar, uniforme i sense timbrar (sonoritat plena)○ A què es deu voler referir el Benet quan diu <i>in rilievo</i>? Timbrar com si cada nota fos una veu independent? <p>Evidentment, toca contrastar aquesta aproximació amb el compositor abans de donar-la per vàlida, però un cop feta aquesta consulta en Benet Casablanca es mostra d'acord amb la meua visió i amb les solucions aportades des d'un punt de vista sonor e interpretatiu.</p> <p>[2] D'altra banda, l'escriptura és complexa i he hagut de llegir-me diversos passatges més d'una i dues vegades però... tot i que estic convençut d'haver fet una bona lectura... quan treballo aquesta obra amb el meu professor de piano per tal de que em doni la seva opinió (la veritat és que, en aquest cas, de la mateixa manera que passa amb en Josep M^a Guix, valoro molt l'opinió d'en Jordi Masó com a intèrpret, ja que ha tocat bona part de l'obra d'aquests dos compositors, arribant-ne a estrenar diverses d'elles), veiem alguns punts on val la pena comentar el tema amb el compositor per tal d'assegurar que (com en d'altres casos) no hi hagi un error d'escriptura que hagués passat la seva revisió inicial. Deixo aquí alguns exemples:</p> <ul style="list-style-type: none">○ Al c.7 l'acord del sistema superior La <i>b</i>, Si <i>b</i>, Re és 8va alta? Tindria més lògica que no ho fos si mirem les altures de les notes Si <i>b</i>, Re que provenen de l'últim acord del c.6 . En Benet em confirma que es tracta d'un erro d'edició, i que no és 8a alta.○ L'acord del final del c.9 s'ha de tornar a tocar? O representa que és una ressonància del mateix acord que ja ha sonat abans? En aquest cas la resposta d'en Benet Casablanca es clara en sentit positiu (s'ha de tornar a tocar)○ Al c.21, en Benet Casablanca ha deixat el La agut final més llarg que la resta de l'acord per alguna raó en concret? Vol que al final s'acabi sentint sol aquest La?. Aquesta qüestió la tractaré a l'últim apartat (efectes sonors i conceptuals), ja que està molt relacionada amb una qüestió motívica [A].	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(*) Un cop més es posa de manifest una de les diferències més clares que ens dona el fet de tenir contacte directe amb el compositor: el fet que, davant d'un dubte ... podem consultar. En el cas d'autors anteriors si no sabem per exemple com interpretar una indicació a la partitura, ens hem de basar en el coneixement general d'aquest autor, sobre la seva forma d'escriure, sobre interpretacions anteriors, tractats, testimonis d'època, etc...</p> <p>En aquests casos la feina se'ns simplifica enormement (és una consulta directa que dona una interpretació unívoca sobre quina és la intenció del compositor, i que vol reflectir amb la seva escriptura).</p> <p>Els exemples indicats a l'esquerra tornen a ser mostres claríssimes sobre l'avantatge de poder consultar sobre intencions i formes de plasmar-les a l'escriptura.</p>
---------------------------------	--	--

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Març 2018 Abril 2018</p>	<p><u>Errades y correcciones (**):</u></p> <p>A part de les consultes en temes que podien sobtar degut a la disposició (i que per aquest motiu s'han tractat a l'altre apartat) hi ha alguns altres casos que, al igual que ha passat amb els altres compositors... o bé el propi compositor, o jo durant les fases de lectura, hem detectat com a errors en la primera versió de la partitura. En aquest sentit, a més d'alguns dels exemples recollits en el punt anterior, podem citar casos concrets com els següents.</p> <p>En alguns casos es tracta d'errors d'edició, que es corregeixen.</p> <ul style="list-style-type: none">○ Al c.2, el Mi que apareix a la veu soprano és, realment, un Mi \sharp ?○ Al c.17, el tremolo que apareix al sistema superior seria 8va alta (si no les mans quedarien completament solapades una sobre de l'altra i seria francament incòmode de tocar)? <p>En aquest cas en Benet Casablanca en confirma errors d'escriptura i es fa la correcció de la partitura per tal de subsanar-los mentre que en altres poden ser ajudes a la lectura (l'escriptura pot donar lloc a lectura errònia)</p> <ul style="list-style-type: none">○ Les dues notes Mi que estan en disposició més baixa, tot i que en aquest cas no està assenyalat com a bemoll, mantenen aquesta situació dels Mi en disposició més alta (que s'han de tocar com a bemolls) ... o pel contrari es tracta de Mi \sharp. <p>En aquest cas, en Benet Casablanca em confirma que s'han de tocar com a Mi \sharp i es pot plantejar de deixar-ho més clar a la partitura, de cara a evitar possibles errors de lectura.</p> <p>Fins i tot, hi ha casos que, després de parlar-ne amb el compositor, han donat lloc a una revisió de la partitura per tal de recollir una nova concepció o disposició del que hi ha escrit per tal d'aproximar-se més o d'intensificar la idea original o el concepte que vol transmetre el compositor (una mica en la línia de treball conjunt que he tingut amb en Marc Migó o, fent un paral·lelisme amb els casos històrics, la recollida al cas de Tudor-Cage)</p> <ul style="list-style-type: none">○ Al compàs 12, sobre el 3r temps de corxera, apareix una situació en la que sembla que el compositor vol crear un efecte de desplaçament dels accents entre la mà dreta i l'esquerra, creant així una situació d'instabilitat. <p>No obstant, per qüestions d'efectes i, també, de disposició pianística, he trobat que una opció igualment vàlida (almenys, en la meua opinió) i força menys compromesa a nivell tècnic (fins i tot, fer el que està escrit podria comportar una situació de major risc en concert que acabés en un error que desvirtués la intenció del compositor) seria fer coincidir els accents de la mà dreta i de la mà esquerra, reforçant així el <i>sfz</i> indicat en sobre el clúster de la mà esquerra. En aquest cas el comentari el vincularé a l'últim apartat ja que també té incidència conceptual sobre l'obra i impacte directe sobre el resultat sonor [B].</p>	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(**) Arribats a aquest punt no pots deixar de pensar en la qüestió del tractament que es pot arribar a fer dels errors d'escriptura o d'edició, si el comparem amb el tractament que s'ha pogut fer en el cas de grans compositors del passat.</p> <p>La falta de contacte directe segurament ha propiciat que alguns errors s'hagin "perpetuat" al llarg de les tradicions interpretatives.</p> <p>El cert és que només sabem d'uns quants exemples que, d'una o altre forma, s'han pogut subsanar, encara que de ben segur n'hi deuen d'haver molts altres esperant a ser descoberts algun dia.</p> <p>Exemples molt clars, com quan en Benet confirma que al c.2 hi havia un error d'edició de la partitura i que el primer Mi que apareix a la veu soprano és Mi \sharp, em fan molt conscient de la importància d'aquesta relació per tal de ser el més fidels possibles a la intenció compositiva.</p> <p>De fet, en Jordi Masó ja m'havia suggerit aquesta possibilitat (el cert és que ell té un coneixement molt més ampli de l'obra d'en Casablanca que no pas jo) però, amb el paper a la mà, el Mi era bemoll. Què hauria passat si no hagués tingut el compositor al costat per informar-me d'aquesta errada? S'hauria perpetuat com ha passat en algunes obres dels grans compositors del passat?</p> <p>Aquí es podria donar una situació en la que l'intèrpret proposa un canvi en base al pla tècnic de l'instrument, que el compositor podria decidir incorporar a l'obra, adaptant-la al que li ha suggerit l'intèrpret (per tant, podríem dir que, en aquest punt en concret, l'intèrpret ha intervingut de forma directa en el procés de escriptura de l'obra, però també en la concepció final de la mateixa).</p>
---------------------------------	---	---

Notes de treball: Estudi, interpretació i comentaris amb el compositor

<p>Abril 2018</p>	<p><u>Efectes sonors i conceptuals (***):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> En aquest punt, i degut a que, en aquest cas no he tingut tant de temps per treballar la interpretació, la facilitat per treballar conjuntament el resultat sonor amb el compositor esdevé un factor clau. Per tant aquí es recullen els comentaris de les nostres reunions en les que, després de la meva primera interpretació d'aquest 4t aforisme (que en Benet torna a destacar, des de la perspectiva de l'expressivitat i la pulcritud de la meva lectura de la seva obra), i de comentar plegats tot allò que hi darrere la mateixa, acabem per donar-li la forma final que més ens ha agradat a tots dos. <p>Els comentaris més interessants sorgits d'aquestes trobades son els següents:</p> <ul style="list-style-type: none"> En Benet em suggereix de tenir una mica més de cura amb el so als cc.2 i 5 i fer un <i>sf</i> que estigui en concordança amb la dinàmica general del passatge, que en aquests moments és de <i>mp</i> o <i>mf</i>. (a la partitura apareix com a <i>poco sf</i>) Al primer canvi de secció de l'obra (c.6 – <i>Con moto sub.</i>), en Benet em comenta que li agradaria un tempo més viu i torna a referir-se a no forçar el so en les indicacions de <i>poco sf</i>, de tal manera que hi hagi marge per fer el crescendo cap al <i>f</i> que apareix a continuació. Sobre les dues indicacions de <i>Veloce</i> que apareixen a l'obra (c.8 / 12 – 13), en Benet Casablanca em comenta que li agradaria mantenir un tempo molt més viu, de tal manera que s'assemblés més a un <i>Veloce possibile</i>. <p>En aquest últim cas, la meva intenció original era intentar mantenir una certa concordança amb el tempo general de l'obra (ja havia comentat abans que un tret característic i comú als altres aforismes que havia escrit en Casablanca era la falta d'indicacions metronòmiques) i fer una mena de Doppio mov., però el compositor m'explica la seva intenció de que aquests passatges tinguin un caràcter de "rampells virtuoses i d'una gran energia".</p> <ul style="list-style-type: none"> Reprenem aquí el tema del que ja he parlat a l'apartat anterior (marcat com a [B]) quan, en el segon dels passatges <i>Veloce</i> (cc. 12-13) parlem de la qüestió del desplaçament del clúster de la mà esquerra (c. 12). Quan li explico la meva proposta de canvi a en Benet Casablanca, indicant els avantatges que podria suposar aquesta nova fórmula des d'un punt de vista de tècnica de l'instrument, però també de cara a reforçar la seva voluntat de que aquests passatges tinguessin una gran càrrega d'energia (de vegades, si un passatge suposa una dificultat molt gran tècnicament, aquest pot perdre la seva força, degut a que l'intèrpret ha de dedicar bona part de les seves energies a la qüestió merament tècnica), li sembla una bona idea. <p style="text-align: right;">.../...</p>	<p><u>Conclusions dels apartats indicats</u></p> <p>(***) En aquest apartat, tornem a trobar molts exemples que ens permeten concloure la importància que pot arribar a tenir un bon nivell d'interrelació entre intèrpret i compositor.</p> <p>Poder treballar de forma oberta amb diverses perspectives enriqueix sempre el resultat final sonor, bé perquè l'intèrpret és capaç d'entendre millor i d'interioritzar el missatge que vol donar el compositor, o bé perquè –amb les seves aportacions– fins i tot pot matisar-lo o intensificar-lo.</p> <p>D'altra banda, el coneixement de les característiques interpretatives sembla tenir una clara influència en la gestació de l'obra per part del compositor, quan aquest té clar des del principi qui serà l'intèrpret. En aquests casos, conscient o inconscientment, sembla ser que el compositor té una tendència a aprofitar aquells recursos que li semblen més "potents" de l'intèrpret per tal de fer arribar amb més força el seu missatge.</p> <p style="text-align: right;">.../...</p>
-------------------	--	--

<p>Abril 2018</p>	<p>.../...</p> <p>Finalment decidim balancejar aquest aspecte (força rellevant des del punt de vista de la concepció de l'obra) amb el fet de que, originalment, ell havia pensat aquest desplaçament de semicorxera de tal manera que el resultat sonor fos <i>“una mena d'improvisació free jazz, en la que un acord es despenja sobtadament a contratemps”</i>. En Benet Casablanca està disposat a adaptar-se perquè prevalgui el primer aspecte encara que no s'acabi d'assolir el segon, i jo intentaré adaptar-me el més possible a la seva idea treballant amb la digitació per tal de trobar un cert punt d'equilibri.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reprenem aquí, un altre cop (evidentment... tot i que he intentat per motius de simplicitat separar els temes més tècnics dels errors i dels aspectes més conceptuals, la realitat és que tots ells s'entrellacen en el resultat sonor final) el tema del que ja he parlat al primer apartat (marcat com a [A]) quan, faig referència a si en Benet Casablanca ha deixat el La agut final més llarg que la resta de l'acord per alguna raó en concret i, preguntant-me si realment vol que, al final, s'acabi sentint sol aquest La. <p>Després de parlar-ho amb ell, em comenta que, efectivament, aquest La més llarg que la resta de l'acord té un motiu de ser i s'ha de fer sentir en la meua interpretació.</p> <p>El gest final de l'obra està molt marcat pel recent decés de la Gemma Romanyà, alhora que també és una referència a un gest molt retòric present en molta música escrita anteriorment, principalment de l'època Barroca (em cita com un exemple molt evident el Lamento de S. L. Weiss), i que vol representar <i>“el moment d'expiració i elevació de l'ànima”</i>. En aquest sentit, l'efecte de fer desaparèixer tot l'acord, deixant ressonar únicament el La final, sense cap mena de coixí harmònic, dota aquest final d'un major impacte emocional, alhora que sonorament permet realitzar un efecte de <i>niente</i> que està present en molta música anterior d'en Casablanca (com ara el <i>Lamento para Ramón Barce</i>, que vaig tenir l'ocasió d'interpretar, juntament amb els 3 Aforismes en el concert del 26 de març de 2015).</p> <p>D'altra banda, aconseguir fer audible aquesta última ressonància en la que el La apareix sol (sense cap coixí harmònic), requerirà per part meua (una qüestió que, evidentment, també vam comentar amb el compositor) una petita modificació del text original, ja que hauré de tocar l'últim La amb un petit accent per assegurar-me que la ressonància encara durarà quan tregui el pedal i faci desaparèixer l'acord final.</p>	<p>.../...</p> <p>Per no abundar més en els exemples, ja que les conclusions que permeten extreure aquests no són diferents de les que hem pogut veure fins ara, crec que val la pena cita aquí una definició de la filosofia compositiva d'en Benet que també ha aparegut a les meves converses amb els altres compositors i que em fa fer una última reflexió sobre la importància del fet de seguir “fil per randa” el que pugui arribar a dir la partitura.</p> <p>Aquesta reflexió, de fet, ja va estar present a la primera conversa que vam tenir, mentre jo estava preparant els seus 3 Aforismes. Si bé l'escriptura d'en Benet és una escriptura sovint força complexa, sobretot des d'un punt de vista rítmic, ell m'ha reiterat en diverses ocasions que no vol que els intèrprets trobin aquest tipus d'escriptura com una mena de <i>“presó metronòmica” de la qual no poden sortir-ne sota cap circumstància, sinó tot el contrari; segons paraules seves, ell utilitza aquest tipus d'escriptura per intentar aconseguir un tipus de rubato molt precís, que no doti a l'intèrpret d'una llibertat absoluta pel que fa a aquest paràmetre, però de la mateixa manera que “a ningú se li acudiria tocar Schubert sense cap mena de rubato, fraseig o petites inflexions agògiques, tampoc es pot concebre la meua música interpretada d'aquesta manera”</i>.</p> <p>Sembla, doncs, evident que els compositors actuals (si més no, amb els que he treballat) donen una importància clara a la partitura, però no la contempen com quelcom inamovible i/o tancat. La qüestió és, fins a quin punt això també és cert o no en determinades obres del cànnon musical?</p>
-------------------	---	---

