

# **esmuc**

**Treball de Fi de Grau**

## **INFLUÈNCIA DE LA RELACIÓ INTÈRPRET - COMPOSITOR EN LA INTERPRETACIÓ D'UNA OBRA MUSICAL**

**Aproximació pràctica basada en l'experiència personal**

Estudiant: VÍCTOR BRAOJOS LÓPEZ  
Especialitat/  
Àmbit/ Modalitat: PIANO - INTERPRETACIÓ  
CLÀSSICA I CONTEMPORÀNIA (CiC)  
Director/a: JORDI MASÓ RAHOLA  
Curs: 2017 - 2018

Vistiplau del director/a  
del Treball:

**Extracte:**

*Què pensaria Beethoven si ens sentís interpretar les seves Sonates per a piano? Com hauria variat la nostra visió i interpretació d'aquestes si l'haguéssim pogut conèixer de primera mà i haguéssim pogut comentar amb ell alguns aspectes interpretatius? Aquest treball gira al voltant d'un dels temes que considero més importants pel paradigma d'intèrpret del s. XXI: la relació intèrpret – compositor i la seva influència en la interpretació. A partir d'un primer estudi històric, a tall de base teòrica, i l'establiment d'unes hipòtesis (o respostes interpretatives "tipus" en funció de la relació), he realitzat una aproximació pràctica basada en l'experiència personal, treballant amb tres dels compositors més rellevants del panorama musical del país obres escrites per a l'ocasió, per tal de verificar, refutar o matisar la validesa d'aquestes hipòtesis inicials.*

**Extracto:**

*¿Qué pensaría Beethoven si nos escuchara interpretar sus Sonatas para piano? ¿Cómo hubiera cambiado nuestra visión y interpretación de éstas si lo hubiéramos podido conocer de primera mano y hubiésemos podido comentar con él algunos aspectos interpretativos? Este trabajo gira alrededor de uno de los temas que considero más importantes del paradigma de intérprete en el s.XXI: la relación intérprete – compositor y su influencia en la interpretación. A partir de un primer estudio histórico, a modo de base teórica, y el establecimiento de unas hipótesis (o respuestas interpretativas "tipo" en función de la relación), he realizado una aproximación práctica basada en la experiencia personal, trabajando con tres de los compositores más relevantes dentro del panorama musical del país obras escritas para la ocasión, para verificar, refutar o matizar la validez de estas hipótesis iniciales.*

**Abstract:**

*What would Beethoven think if he listened to our performance of his piano Sonatas? How would our idea and performance of these have changed supposing we could have met him personally and talk about some performative aspects? This essay addresses one of the most important topics in 21<sup>st</sup> century performer paradigm: the performer – composer relationship and its influence on performance. From an initial historical research, as somehow a theoretical base, and the statement of the hypothesis (or standardised performative responses depending on the type of relationship), I have conducted a practical approach based on personal experience, working with three of the most relevant composers in the national panorama works that have been commissioned for this occasion, in order to verify, reject or tinge the validity of these initial hypothesis.*

# ÍNDEX

1. Introducció	1
1.1. Objectiu, antecedents i motivacions	1
1.2. Àmbit del Treball de Fi de Grau. Esquema de continguts i metodologia	1
1.2.1. Àmbit i tipologia del Treball de Fi de Grau	1
1.2.2. Esquema i ordenació de continguts	2
1.2.3. Metodologia del Treball de Fi de Grau	2
2. Relació intèrpret - compositor i la seva influència en la interpretació	4
Aproximació històrica i hipòtesis de treball	
2.1. Criteris de selecció dels binomis intèrpret compositor	4
2.2. Exemples històrics de relació intèrpret - compositor	5
2.2.1. Nijinski - Stravinsky	5
2.2.2. Viñes - Ravel	8
2.2.3. Tudor - Cage	11
2.3. <b>Hipòtesis de treball.</b> Respostes interpretatives "tipus" en funció de la relació	15
3. Relació intèrpret - compositor i la seva influència en la interpretació	17
Treball experimental (cas pràctic)	
3.1. Selecció dels compositors i obres amb que treballaré	17
3.2. Documentació de camp. Notes del treball experimental	20
3.2.1. Stella (Josep M <sup>a</sup> Guix)	21
3.2.2. 4t Aforisme (Benet Casablanca)	25
3.2.3. Epitafi (Marc Migó)	30
4. Conclusions	35
5. Agraïments	37
6. Bibliografia i webgrafia	38

## 1. Introducció

En aquesta secció del meu treball intentaré explicar, de forma molt breu, quin ha estat l'objectiu fonamental d'aquest, les motivacions que m'han portat al seu plantejament, l'àmbit concret que abasta i l'estructura i la metodologia de treball que he seguit per tal de dur-lo a terme.

### 1.1. Objectiu, antecedents i motivacions

Com a estudiant de l'últim curs d'Interpretació (piano), dins el departament de Música Clàssica i Contemporània (CiC) de l'ESMuC, crec haver adquirit durant aquests anys una molt bona base per treballar obres d'estils i èpoques anteriors però, alhora, considero que al llarg dels nostres estudis hem tingut molt poques ocasions de treballar amb compositors vius i contemporanis a nosaltres, cosa que, al meu parer, pot influenciar de manera molt significativa la visió i, consegüentment, la interpretació que fem d'una obra musical. Al cap i a la fi, ens podríem plantejar com hauria variat la nostra visió i interpretació de les sonates per a piano de Beethoven, si l'haguéssim pogut conèixer de primera mà i haguéssim pogut comentar amb ell alguns aspectes interpretatius.

En el meu Treball de Fi de Grau m'agradaria tractar, doncs, un dels temes que considero més rellevants pel paradigma de l'intèrpret del s. XXI: la relació que s'estableix entre intèrpret i compositor i com, en aquest sentit, es pot veure influenciada la interpretació que l'intèrpret fa de les obres d'un compositor –ja sigui de manera positiva o negativa– quan té contacte amb el mateix.

### 1.2. Àmbit del treball de Fi de Grau. Esquema de continguts i metodologia

Un cop introduïdes les meves motivacions personals i havent definit l'objectiu del meu treball, el pas següent és establir amb claredat quina és la tipologia del treball i l'àmbit que abasta aquest, la metodologia que seguiré per dur-lo a terme, així com donar forma a l'estructura dels continguts del mateix.

#### 1.2.1. Àmbit i tipologia del Treball de Fi de Grau

En primer lloc voldria deixar clar que el meu Treball de Fi de Grau no és, en cap cas, un treball d'investigació documental exhaustiva en el que les fonts històriques i bibliogràfiques de "per se" permetin arribar a conclusions, sinó que aquesta investigació tindrà l'únic objectiu de donar una certa base teòrica, basada en alguns exemples històrics, de quins tipus d'influències es poden observar entre intèrpret i compositor

quan aquestes dues figures no són la mateixa persona i existeix una relació directa, sigui del tipus que sigui, entre elles.

D'altra banda, dintre d'aquest joc d'influències, vull centrar el meu treball exclusivament dins la vessant interpretativa: a partir dels exemples històrics treballats m'agradaria ser capaç de formular una sèrie d'hipòtesis o situacions "tipus" pel que fa a la influència que pot tenir aquesta relació intèrpret - compositor respecte a com l'intèrpret entén i interpreta les obres.

Per fer això, treballaré –i aquest serà l'àmbit fonamental del meu treball– a partir de les hipòtesis o situacions "tipus" que m'ha suggerit la recerca bibliogràfica prèvia, de manera que pugui experimentar personalment, treballant amb compositors actuals, com la relació entre intèrpret i compositor pot arribar a modificar la meua interpretació d'obres en les que hagi viscut en primera persona aquesta relació.

Atenent a tot això, podem establir que la tipologia d'aquest treball serà la d'un treball de recerca, amb una part d'introducció teòrica i una posterior aplicació pràctica.

### **1.2.2. Esquema i ordenació de continguts**

Tenint en compte l'objectiu i l'àmbit definit fins ara, crec que el més adient és estructurar el meu treball en dues parts:

- Una primera part que constituirà la base teòrica o introducció amb la que, a partir d'alguns exemples del segle XX, intentaré explicar què ha suposat per a alguns intèrprets el fet de treballar conjuntament amb els compositors de les obres i com s'ha desenvolupat la relació entre ambdues parts, de manera que d'aquesta recerca prèvia en surtin una sèrie de situacions "tipus" o hipòtesis de treball que descriguin com determinats tipus de relació suposen determinades actituds o resultats interpretatius.
- Una segona part en la que pretenc posar en pràctica aquesta experiència i treballar amb diferents compositors actuals sobre la interpretació d'obres seves –que, si és possible, hagin estat composades per a l'ocasió, per tal d'evitar interferències amb visions interpretatives ja existents–, i veure què ha comportat aquesta relació pel que fa referència a la meua visió i posterior interpretació d'aquestes obres en el meu Concert de Fi de Grau.

Per finalitzar, i com a conclusions del meu treball, compararia el meu cas i l'experiència personal amb alguns dels exemples històrics comentats a la primera part del treball, per tal d'observar si hi ha possibles similituds, diferències, etc

### **1.2.3. Metodologia del Treball de Fi de Grau**

La primera part del treball es desenvoluparà mitjançant la consulta de diferents documents i fonts bibliogràfiques –que, sempre que es disposi d'elles, seran d'origen primari (diaris, entrevistes o articles dels propis protagonistes musicals)– i la posterior extrapolació de

dades, que serviran d'exemplificació o base teòrica per a l'elaboració d'hipòtesis de treball en forma de situacions "tipus" sobre quina serà la resposta interpretativa esperada en funció de la relació intèrpret - compositor.

Per a la segona part del treball, i degut a que aquest pretén estudiar la validesa de les hipòtesis formulades pel que fa a l'influència de la relació entre intèrpret i compositor en la interpretació final mitjançant una aproximació pràctica basada en l'experiència personal, la metodologia de treball es desenvoluparà mitjançant les aportacions, reflexions i conclusions que pugui extreure, en primera persona, de les entrevistes i reunions amb els diferents compositors.

A tal efecte, aniré compilant unes taules amb les diferents situacions i respostes que, en base a la relació establerta amb els compositors, es vagin donant al llarg de la gènesi, estudi i interpretació final de les obres a mena de notes o diaris de camp. Sobre aquestes taules (que s'incorporaran com a annex al treball), s'extrauran les principals aportacions en funció de diferents paràmetres que configuraran els resultats del treball pràctic realitzat i, per tant, les conclusions que es derivin d'aquests resultats després de comparar-los amb les hipòtesis de partida.

## **2. Relació intèrpret - compositor i la seva influència en la interpretació. Aproximació històrica i hipòtesis de treball.**

En aquest apartat es pot trobar el que a l'esquema de continguts s'ha definit com a primera part del treball, que ha d'actuar com a base teòrica de les diferents hipòtesis o situacions tipus que formularé, a l'últim punt d'aquest, a partir de l'estudi d'alguns casos històrics seleccionats per tal de que siguin representatius de situacions de partida força diferents des del punt de vista de les relacions intèrpret - compositor i com aquestes han pogut influir en el resultat interpretatiu.

Per tant, i tenint en compte els objectius d'aquesta part del treball, sembla evident que abans de fer un breu resum dels casos històrics estudiats i de la formulació de les hipòtesis o situacions tipus que establiré en base a aquests, hauré de començar per definir quins han estat els criteris de selecció dels binomis intèrpret - compositor escollits.

### **2.1. Criteris de selecció dels binomis intèrpret - compositor**

A l'hora de seleccionar els casos que seran objecte d'investigació per tal d'establir una certa aproximació històrica al tema d'aquest treball ens trobem, de fet, amb la necessitat d'establir no un, sinó dos criteris de selecció: un d'ells (que pràcticament resulta d'elecció obligada) és l'àmbit temporal, i l'altre (on tenim més graus de llibertat, a priori) és el tipus de relació existent a nivell personal i professional entre les figures de l'intèrpret i el compositor.

Des d'una perspectiva temporal, tots els casos seleccionats com a objecte d'estudi pel que fa al binomi intèrpret - compositor tenen lloc al segle XX, bàsicament pels motius següents:

- La diferenciació entre aquests dos rols és relativament recent en la història de la música. Si bé era cert que, en segles anteriors, trobàvem intèrprets d'obres compostades per altres, el més habitual era que les figures de compositor i intèrpret, en la majoria dels casos, fossin coincidents.

Per tant, si busquem situacions amb els rols més definits que ens permetin tractar les dues figures de manera independent, ens hem d'apropar en el temps (tot i que les fronteres, com podrem veure a la segona meitat del s.XX, es poden tornar a difuminar)

- Si volem que la nostra investigació documental estigui basada en opinions personals dels actors, aproximacions directes, etc., (que ens donaran una idea més clara dels tipus de relacions existents entre les figures que componen cada binomi objecte d'estudi), haurem de treballar, sempre que sigui possible, amb fonts primàries i, tot i que en casos concrets encara podem trobar-ne algunes a banda del s.XX, el cert és que aquest tipus de fonts són força més accessibles i complertes quant més en apropem en el temps.

- D'altra banda, treballar amb binomis intèrpret - compositor del segle XX, prenent alguns exemples de la primera meitat de segle i d'altres de la segona meitat, permet un grau de proximitat temporal i contextual respecte de l'entorn musical que, a priori, sembla que fa possible extrapolar els resultats que es deriven de les pautes de relació interpersonal estudiades en cada cas a l'experiència en primera persona (objecte principal d'aquest treball), però sense considerar tampoc casos que puguin resultar "massa" propers i interferir sobre la part experimental.

Des d'una perspectiva relacional, els casos seleccionats com a objecte d'estudi intenten reflectir situacions de partida diferents, des del punt de vista de la relació personal i professional entre els components de cada binomi intèrpret - compositor, per tal de veure quina és la resposta que tenim, des de la vessant interpretativa, a aquesta pauta relacional. En aquest sentit, he escollit els tres casos que es resumeixen a continuació en base a:

- Situacions de relació personal, afinitats i valoracions molt diferents o allunyades: des de la confrontació i les visions més allunyades (Nijinski - Stravinsky) fins a les idees més afins en matèria personal i professional (Viñes - Ravel / Tudor - Cage).
- Coneixement pre (o post) existent a la relació professional: des de casos en que les relacions són quasi obligades per la història i el coneixement previ (Viñes - Ravel), fins a d'altres que tenen sentit, únicament, per compromisos professionals i/o vinculats a terceres persones (Nijinski - Stravinsky / Diaghilev).
- Diferents situacions d'equilibri o comoditat davant les aportacions en tots dos sentits: des de personalitats fortes i que volen imposar una visió (o tot el contrari), a d'altres que prefereixen sempre el treball cooperatiu i participatiu (Tudor - Cage - Cunningham).

## **2.2. Exemples històrics de relació intèrpret - compositor**

Aquesta aproximació històrica, prèvia a la posterior extrapolar i a l'elaboració d'hipòtesis de comportament vinculades a resultats interpretatius que puguin actuar com a base teòrica a verificar durant la segona part del treball, s'ha desenvolupat mitjançant la consulta de diferents documents i fonts bibliogràfiques –que, sempre que ha estat possible, han mantingut un origen primari (diaris, entrevistes o articles dels propis protagonistes musicals, etc.).

A partir de les informacions trobades en tots els casos s'han elaborat els següents resums de situació per a cadascun dels binomis seleccionats.

### **2.2.1. Nijinski - Stravinsky**

Si parlem de persones que, durant la primera meitat del s.XX, van canviar la concepció tradicional d'algunes disciplines artístiques i van fer aportacions força rellevants envers el



tipus de relació existent entre aquestes, hem de citar a Vaslav Nijinski (1889/1890 – 1950) i Igor Stravinsky (1882 – 1971). Cadascú d'ells innovador i polèmic a la seva manera, la relació que van establir a arrel de les seves col·laboracions a la Companyia de Ballets Russos, dirigida per l'empresari Sergei Diaghilev (1872 – 1929) entre 1909 i 1913, va ser una de les més fructíferes alhora que, també, una de les més complicades que s'han donat mai entre compositor i "intèrpret" (entenent la figura del coreògraf com un intèrpret que expressa la seva visió interpretativa a través de terceres persones: els ballarins).

Aquesta relació força complicada, molt probablement deguda a un xoc evident entre les dues personalitats i a l'existència d'algunes influències externes –com, per exemple, el fet de treballar amb Diaghilev– va tenir, de ben segur, un gran impacte en les coreografies de Nijinski.

Tal i com narra Stravinsky a les seves memòries i a les converses que va tenir amb el director i escriptor Robert Craft<sup>1</sup>, la seva passió pel ballet li venia des de jove. De fet, no tenia ni 8 anys quan va assistir a una representació de *La bella dorment* de Tchaikovsky<sup>2</sup>, amb coreografia del llavors coreògraf dels Ballets Imperials Russos, Marius Petipa, que va impressionar-lo molt. A mesura que el jove Stravinsky anava creixent però, també evolucionava la seva visió del ballet i el seu desig per modernitzar aquest art. No obstant, no va ser fins que l'empresari Sergei Diaghilev, director de la Companyia de Ballets Russos, impressionat per algunes de les seves composicions de joventut, li va encarregar la composició de *L'ocell de foc* l'any 1910 quan Stravinsky va començar a remoure, juntament amb un jove Vaslav Nijinski, els ciments del ballet clàssic. Aquesta revolució va tenir el seu punt àlgid en la composició de *La consagració de la primavera* l'any 1913, una obra que va sacsejar el món artístic de l'època donant lloc a un escàndol d'una gran magnitud (tot i que pel que fa a les causes de l'escàndol hi segueix havent, encara avui en dia, molta discussió), i que va ser, segurament, la mostra més evident de la "col·laboració" artística entre aquests dos personatges.

Pel que fa a Nijinski, sabem que era d'origen polac i de pares ballarins, amb la qual cosa es va introduir des de molt jove al món de la dansa. Als 9 anys va ser admès a l'Escola Imperial de Teatre de Sant Petersburg i, des de llavors, va anar actuant al Teatre Mariinski realitzant petits papers. El 1907 passa a formar part del Ballet Imperial de Sant Petersburg i comença a adquirir fama com a ballarí, i l'any 1908 coneix a Sergei Diaghilev, amb qui comença una relació extremadament convulsa, que el catapultarà a la fama com a ballarí i coreògraf, i també a provocar, junts, alguns dels majors escàndols de la història del ballet<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> CRAFT, Robert (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Cap. 3 *Diaghilev y sus bailarines*. Alianza Música, pp. 39 – 55

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 39

<sup>3</sup> NIJINSKY, Vaslav (2003). *Diario*. El Acantilado, pp. 250 - 251

Pel que fa a la seva relació amb Stravinsky, es van conèixer a Sant Petersburg l'any 1909 presentats per Diaghilev<sup>4</sup>, i van treballar plegats per a l'estrena de *Petrushka* (1911) i *La consagració de la primavera* (1913). No obstant, mentre a la primera d'aquestes produccions Nijinski era només el ballarí principal (en el paper de *Petrushka*) –llavors el coreògraf era Michel Fokine–, a *La consagració de la primavera* Nijinski era el coreògraf, fet que esdevingué essencial per entendre la relació que van tenir Stravinsky i Nijinski i com aquesta va acabar afectant les coreografies d'aquest últim (les seves “interpretacions” de les obres musicals compostes per Stravinsky).

En paraules del propi Stravinsky, “els Nijinski [*Vaslav i la seva germana, Bronislava*] eren la millor parella de ballarins imaginables<sup>5</sup> mentre que l'opinió que tenia d'ell com a coreògraf (no pas de la seva germana, a qui va catalogar com la millor coreògrafa dels seus ballets al període dels Ballets Russos) no era, precisament, massa bona. En general, l'opinió que Stravinsky tenia de Nijinski com a persona era la d'un “nen malcriat i impulsiu, amb estranys buits a la seva personalitat [segurament, Stravinsky es deuria referir aquí a l'incipient esquizofrènia que finalment se li va diagnosticar l'any 1919]”<sup>4</sup>. Com a coreògraf però, la seva opinió no era gaire més favorable i el considerava una persona que “no va entendre mai els metres de la música ni tampoc posseïa un sentit gaire exacte dels tempi [...]. Tampoc va intentar entendre mai les meves idees coreogràfiques per a la *Consagració*[...]. No pretenc dir que no tenia imaginació creativa; al contrari, més aviat era excessiva”<sup>6</sup>.

D'altra banda, no podem dir tampoc que l'opinió que Nijinski tenia sobre Stravinsky fos gaire favorable. De fet, al seu diari personal, el catalogava de la següent manera:

*“Ígor Stravinsky no sabe lo que es la vida, pues no le gusto. Ígor piensa que soy un enemigo de sus planes. Él busca el enriquecimiento y la fama. Yo no quiero enriquecimiento ni fama. Stravinski es un buen compositor de música, pero no escribe a partir de la vida. Inventa argumentos que no tienen finalidad. A mí no me gustan los argumentos sin finalidad. A menudo intentaba hacerle entender lo que era la finalidad, pero él pensaba que yo era un niño estúpido, y por eso hablaba con Diághilev, que aprobaba todos sus proyectos. Y no podía decir nada, pues era considerado un niño”*<sup>7</sup>

Per tant, amb aquesta opinió mútua –que reflecteix les visions clarament allunyades que aquests dos personatges tenien de l'art i de la vida en general–, i la relació personal que es deriva d'ella, si ens focalitzem en la seva relació professional –tot i ser força prolífica i

<sup>4</sup> CRAFT, Robert (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Cap. 3 *Diaghilev y sus bailarines*. Alianza Música, p. 43

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>7</sup> NIJINSKY, Vaslav (2003). *Diario*. El Acantilado, p. 103

respectuosa— és d'esperar que una de les influències més notables d'aquesta situació fos, precisament, la falta de permeabilitat i una tendència a l'extremisme, pel que fa a les idees, en les coreografies de Nijinski. És a dir, que les idees que els dos tenien sobre alguns aspectes fossin alhora tan allunyades i tan intransigents entre si que provoquessin un hermetisme i un distanciament encara major, amb la voluntat, fins i tot en el cas de Nijinski, d'actuar de forma totalment oposada a la voluntat de Stravinsky de forma intencionada (la qual cosa Stravinsky solucionava, segons Nijinski, anant a queixar-se a Diaghilev, que sempre li feia cas a ell).

En aquest cas, si volguéssim fer un símil amb alguna situació vital, ens trobaríem en una situació que podria semblar la de dos nens (dos germans) gelosos, en el que un d'ells es veu com a perjudicat degut a la presència d'un pare protector (Diaghilev) que el renya quan l'altre es queixa. Des d'una perspectiva psicològica, el resultat és, també doncs, força predictable<sup>8,9</sup> i passa, com en el cas del nen que se sent perjudicat i pateix de gelosia patològica o "*celopatia*" infantil, per una conducta en la que la confrontació i les actuacions per "cridar l'atenció" són alguns dels símptomes fonamentals. Això, traduït a la influència que la relació entre aquests dos personatges va suposar sobre la visió interpretativa de Nijinski, va significar que aquesta tingués tendència a ser completament lliure, sense mostrar cap mena d'influència (quan el més normal és que hi hagi un mínim de voluntat de coneixença i d'orientació cap a la idea compositiva o expressiva de l'autor) o, fins i tot, deliberadament contrària a algunes de les intencions expressives manifestades per part del compositor. El més "normal" en una situació d'aquestes seria esperar una relació professional curta i abrupta excepte si, com en aquest cas, hi ha una tercera figura que actua com a "contractador" dels serveis d'ambdós personatges i que és capaç de mediar per tal d'aconseguir un benefici comú.

### 2.2.2. Viñes - Ravel

Una mica abans de que la relació laboral que mantenien Stravinsky i Nijinski acabés culminant en el cèlebre escàndol de *La consagració de la primavera* l'any 1913, també a París es va gestar un dels binomis compositor - intèrpret més consolidats i alhora prolífics que hi va haver al llarg de tot el segle XX. Parlem, en aquest cas, del compositor francès Maurice Ravel (1875 – 1937) i del pianista català Ricard Viñes (1875 – 1943).

Amics des de ben joves, Ravel i Viñes es van conèixer l'any 1888 (quan tots dos tenien 13 anys), poc després que Viñes arribés a París a arrel de guanyar el Premi del Conservatori de Música de Barcelona, el qual l'habilitava per anar a estudiar becat a París amb Charles

<sup>8</sup> HIDALGO, E. (2010). *Los celos infantiles*. Revista Digital Enfoques Educativos, 55 (2010), pp. 168-177

<sup>9</sup> OLIVARES, J. ; ROSA, A. I. *Inventario de conductas en niños*. Documento mimeografiado (2001). Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamientos Psicológicos, Facultad de Psicología, Universidad de Murcia

de Bériot (llavors també mestre de Ravel). Des d'aquell moment, els dos intercanviaran sovint idees musicals i artístiques, discutiran sobre literatura (una passió comuna, amb gustos compartits), assistiran als mateixos concerts, descobriran junts partitures, etc<sup>10</sup>. A més de la seva afinitat, en aquest cas ens trobem amb una altra situació que, molt possiblement, va fer més fàcil aquesta connexió tan immediata entre els dos artistes: la mare de Ravel era d'origen basc (i parlava castellà), el que va permetre que ella i la mare de Ricard Viñes intimessin força durant bona part de la seva vida<sup>11</sup>, el que va propiciar encara més la relació personal que es va establir entre ells.

Però sigui per la raó que sigui, el cas és que, en aquesta ocasió, ens trobem un dels binomis més prolífics que s'han donat al llarg de la història de la música, principalment degut al gran compromís que Ricard Viñes va adquirir des del primer moment per difondre l'obra del seu amic. En aquest sentit, Viñes no només es dedicava a estrenar les obres de Ravel, sinó que les tocava assíduament als diferents salons de l'aristocràcia parisina fins que arribaven a ser apreciades pel públic<sup>12</sup>. D'aquesta manera, Viñes no només va aconseguir donar a conèixer el seu amic, sinó que el va catapultar directament cap a la fama com a compositor, alhora que ell també va rebre el reconeixement del gran públic.

El primer dels fruits d'aquesta relació va ser l'estrena, l'any 1898, del *Menuet Antique* (1895) i de les *Sites Auriculaires* (1895/97) per a dos pianos (juntament amb Marthe Dron), de la qual el propi Viñes escriu al seu diari "*Matinal a casa dels Hay-Blondel; Ravel ha vingut i gairebé no es podia creure que jo anés a interpretar el seu Menuet en el meu concert del 18 d'abril*"<sup>13</sup>

A aquestes primeres estrenes els van seguir les de *Jeux d'eau* i *Pavane pour une infante defunte* (1902), *Miroirs* (1906), el segon número de la qual, *Oiseaux tristes*, està dedicada al propi Viñes i, finalment, *Gaspard de la nuit* (1909).

El cas de *Gaspard de la nuit* però, mereix una menció a part ja que, per un costat va ser una obra en la que les influències de Viñes van ser, innegablement, força significatives –de fet, va ser ell qui li va portar l'any 1896 a Ravel, des de Londres, l'exemplar amb els poemes d'Aloysius Bertrand que, posteriorment, inspirarien la composició d'aquesta obra– mentre que, per l'altre, podríem dir que va ser l'última col·laboració professional entre Ravel i Viñes.

<sup>10</sup> BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius; GUBISCH-VIÑES, Nina (1994). *Ricard Viñes i Roda (1875 – 1943). Testimoni d'un temps.. Els compositors francesos: Ravel i Debussy* (pp.62 – 76). Col·lecció *La Banqueta* nº19 (juliol 1994), p. 62

<sup>11</sup> VILLACORTA, Pablo (2012). *Dos figuras del piano español del s.XX: Ricardo Viñes y Alicia de Larrocha. Relación con Ravel y Debussy* (pp. 33 – 38) [arxiu en PDF] Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, p. 33

<sup>12</sup> BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius; GUBISCH-VIÑES, Nina (1994). *Ricard Viñes i Roda (1875 – 1943). Testimoni d'un temps.. Els compositors francesos: Ravel i Debussy* (pp.62 – 76). Col·lecció *La Banqueta* nº19 (juliol 1994), p. 64

<sup>13</sup> GUBISCH-VIÑES, Nina (1980). *Le journal inédit de Ricardo Viñes (Ravel – Debussy – Duparc)*. Revue Internationale de Musique Française nº2 (juny 1980) pp.155 - 247

*Gaspard de la nuit* és una obra composta com a tres “poemes per a piano” basats en textos d'aquest poeta romàntic (*Ondine, Le gibet i Scarbo*) que, fins i tot abans de la seva estrena, havia despertat la curiositat i l'interès dels compositors moderns, en part degut al seu innegable interès musical i en part, també, per la seva gran dificultat tècnica (amb *Scarbo*, Ravel pretenia crear una obra encara més difícil que l'obra que, fins a aquell moment, era considerada l'obra més difícil mai escrita per piano: *Islamey - Fantasie Orientale*, de M. Balakiriev).

Podríem dir que, en aquest cas, el paper de Viñes envers l'obra de Ravel esdevé molt més que el rol d'un intèrpret. N'és, de ben segur, un inspirador alhora que part essencial de la gènesi d'aquesta obra, ja que va ser ell qui va proporcionar les "eines" que van impulsar posteriorment a Ravel a escriure *Gaspard de la nuit* (encara que, segurament, Viñes no devia pensar en això quan va proporcionar l'exemplar de poemes a Ravel, sinó que aquest era, simplement, un altre dels molts intercanvis i recomanacions literàries producte de l'amistat que van mantenir al llarg de la seva vida). D'altra banda però, *Gaspard de la nuit* va ser l'última obra de Ravel que va estrenar Ricard Viñes.

Tot i que sempre s'ha especulat amb una ruptura professional entre Ravel i Viñes, el cert és que aquesta mai va succeir com a tal (de fet, van continuar sent amics i Viñes va continuar participant en Festivals Ravel arreu del món). Simplement es va produir un allunyament progressiu entre els dos músics derivat de diverses possibles causes<sup>14</sup>. Per un costat, sempre s'havia dit que Viñes tenia una personalitat interpretativa molt forta i, amb la qual cosa Ravel podria haver sentit que el missatge que ell volia transmetre en les seves obres havia quedat en un segon terme i que Viñes imposava la seva visió interpretativa per sobre de la visió del compositor.

En aquest sentit, Ravel va optar per “substituir” a Viñes per la llavors jove i desconeguda Marguerite Long, qui sentia una gran admiració pel compositor i que, segurament degut a aquesta admiració i a la seva joventut, presentava una ment interpretativa més modelable a la voluntat de Ravel. D'altra banda, també s'ha apuntat a les opinions polítiques i religioses del propi Viñes com una altra possible causa del distanciament, o també als successius viatges que Viñes va fer a partir de l'any 1911, els quals van fer que estigués menys a París<sup>5</sup>.

Ara bé, si analitzem en detall les influències que la relació Ravel - Viñes va tenir sobre les interpretacions que va fer el pianista català de les obres del compositor francès, observem una situació força diferent a la que es dona en el cas de Nijinski i Stravinsky. De fet, la relació personal entre Ravel i Viñes ve marcada per visions i aficions comunes, si més no

<sup>14</sup> BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius; GUBISCH-VIÑES, Nina (1994). *Ricard Viñes i Roda (1875 – 1943). Testimoni d'un temps.. Els compositors francesos: Ravel i Debussy* (pp.62 – 76). Col·lecció *La Banqueta* nº19 (juliol 1994), p. 67

pel que fa al vessant artístic –tot i que la seva amistat més enllà de la col·laboració fa pensar en una afinitat important pel que fa a gustos i interessos en general– i, des d'un punt de vista de la relació purament professional, podríem dir que la seva amistat va donar lloc a influències de tipus bidireccional; és a dir, no només és el compositor qui influencia la visió interpretativa de l'intèrpret, sinó que aquest últim, a través dels seus actes i opinions, també pot acabar influenciant la visió que el compositor pot acabar tenint de la seva pròpia creació i, fins i tot, contribuir a modelar-la.

De fet, molts musicòlegs –com, per exemple, el nord-americà Elaine Brody– han treballat amb la hipòtesi que Ravel composés algunes de les seves obres pensant directament en que serien interpretades per Viñes, i tenint en compte les seves qualitats com a pianista, entre les que es poden destacar un gran compromís emocional, alhora que una gran nitidesa, agilitat i elegància interpretativa<sup>15</sup>. Si bé és cert que no disposem de cap prova que doni suport a aquesta teoria, quan mirem gran part de la música per a piano escrita per Ravel i, molt especialment, si ens focalitzem en algunes de les obres que va estrenar Viñes (*Jeux d'eau*, *Miroirs*, *Gaspard de la nuit*, etc.) veurem com a totes elles podem trobar, sigui casualitat o no, moltes característiques que bé es podrien adequar força bé a les virtuts que es ressalten de Viñes com a pianista.

No obstant això, és possible que la forta personalitat interpretativa de Viñes provoqués una desestabilització d'aquesta relació de natura simbiòtica de manera que, pel que fa al missatge de les obres, Ravel no és trobés còmode amb l'equilibri d'influències resultant. Això també podria explicar l'allunyament progressiu que, des d'una perspectiva professional, va tenir lloc entre Ravel i Viñes a partir de 1909.

### 2.2.3. Tudor - Cage

A la segona meitat del s.XX ens trobem un món sense res a veure amb el que havíem observat quan parlàvem dels dos binomis anteriors, els dos pertanyents a la primera meitat de segle. Els canvis que es van viure a nivell geopolític, social i ideològic, molts d'ells producte de les dues Guerres Mundials es van reflectir, com no podia ser d'una altra manera, en la manera de concebre i de fer art. La música, evidentment, no va quedar al marge d'aquest nou paradigma artístic en que les fronteres dels diferents rols es van començar a veure difuminades o, en alguns casos, fins i tot van desaparèixer completament, el que ens pot donar una perspectiva molt diferent de la que hem tingut fins ara.

---

<sup>15</sup>VILLACORTA, Pablo (2012). *Dos figuras del piano español del s.XX: Ricardo Viñes y Alicia de Larrocha. Relación con Ravel y Debussy* (pp. 33 – 38) [arxiu en PDF] Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, p. 35

És en aquest nou context artístic en el qual hem d'emmarcar el tercer i últim binomi compositor – intèrpret que es presenta en aquesta part del treball, el qual està format pel pianista nord-americà David Tudor (1926 – 1996) i el compositor John Cage (1912 – 1992).

No obstant, a aquests dos personatges hi acabarem per afegir-hi un tercer que va tenir (i va rebre) una influència cabdal en molts dels projectes que van sorgir d'aquest binomi: el ballarí i coreògraf nord-americà Merce Cunningham (1919 – 2009).

Tot i que les fonts difereixen en aquest sentit, sembla ser que John Cage i David Tudor es van arribar a conèixer a través del també compositor Morton Feldman (1926 – 1987), quan aquest últim li va recomanar a Cage, qui en aquell moment estava buscant pianista per a interpretar la Sonata nº2 per a piano de Pierre Boulez, que contactés amb Tudor<sup>16</sup>. En aquell moment, Tudor era encara un pianista força desconegut, alumne d'Irma i Stephan Wolpe, però durant els següents anys va convertir-se en una de les figures més rellevants de la interpretació de música contemporània, estrenant obres de compositors com Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young i, evidentment, John Cage.

Des d'un primer moment, Cage va trobar en Tudor un intèrpret i un soci ideals. L'actitud de Tudor envers la música de nova creació, inusual i imprevisible, combinat amb una gran destresa tècnica i una certa falta d'implicació emocional pel que fa a l'interpretació de les peces, el convertia en un intèrpret idoni per a la música de John Cage<sup>16</sup>. D'altra banda, s'ha arribat a dir que la relació va arribar a tals nivells de connexió que, de manera similar al que també sembla que es donava en el cas Ravel - Viñes, Cage tenia sempre en ment a David Tudor com a model de pianista i intèrpret, i que ideava les seves obres pensant en que seria ell i no un altre pianista qui les anava a interpretar<sup>17</sup>. En aquest cas, a diferència de l'anterior, sembla que la permeabilitat d'idees i conceptes creatius i l'encoratjament a la recerca de quelcom innovador –fins i tot d'un grau d'aportació força elevat per part de l'intèrpret– era ben tolerada i, fins i tot valorada de forma molt positiva per part de tots dos.

D'aquesta manera, durant la dècada dels 1950s, David Tudor va estrenar moltes obres de Cage però entre elles, destacarien principalment *Music of Changes*, *Concert for piano and orchestra* i *4' 33"*, totes elles obres altament innovadores en algun o altre aspecte. Pel que fa a *Music of Changes*, sempre s'ha qualificat aquesta obra com una obra emmarcada dins del que s'anomena indeterminació musical. No obstant, en paraules del propi John Cage, *Music of Changes* és una obra determinada, ja que la interpretació no varia substancialment d'una interpretació a una altra<sup>18</sup>. L'obra en aquest sentit, només és indeterminada pel que fa a la seva composició, ja que aquesta es va desenvolupar

<sup>16</sup> HOLZAEPFEL, John (2006). *David Tudor and Gordon Mumma* [en línia]. New World Records (Consulta: Setembre 2017).

<sup>17</sup> PRICHETT, James (1993). *The music of John Cage*. Cambridge University Press

<sup>18</sup> *Ibíd.*

mitjançant procediments d'atzar com el sistema de l'*I Ching*, un sistema d'oracles pel qual el material musical s'escull a si mateix sense la intervenció del compositor. De fet, Cage va utilitzar l'*I Ching* com a mètode compositiu a diverses de les seves obres.

En el cas del *Concert for piano and Orchestra*, sí que estariem parlant d'una obra indeterminada pel que fa a la interpretació. El concert té un total de 14 parts instrumentals, sense cap mena de partitura general (entre elles inclou per exemple una part pel director, que només afecta a les altres pel que fa al temps total de l'obra i no les regeix pas, tal i com passa tradicionalment). Aquestes 14 parts instrumentals es poden combinar de qualsevol manera, tocant totes les parts o bé seleccionant alguns dels "solos" dels diferents instruments. Dins d'aquest concert, la part més important i també la més difícil és, sense cap mena de dubtes, la del "solo" del piano (un altre exemple d'obra que Cage degué pensar perquè la toques Tudor). Dins de la part de piano trobem un total de 84 tipus de notacions gràfiques diferents al llarg de 63 pàgines, la qual cosa dóna un grau de llibertat molt gran a l'intèrpret –evidentment, sempre dins del que li ve marcat pel compositor–, que passa a tenir una responsabilitat directa sobre el resultat final de l'obra.

En aquest cas, sembla evident que la funció de Tudor va molt més enllà del rol tradicional al qual s'associa la figura de l'intèrpret i, moltes vegades, aquest esdevé casi un segon creador o, si més no, una segona persona amb repercussió directa sobre el resultat final de l'obra, mitjançant la seva presa de decisions en base al material indeterminat deixat pel compositor. En el cas de Cage i Tudor però, la relació va arribar a ser tan profunda que els propis rols d'intèrpret i compositor es difuminen quasi fins a desaparèixer, i és el propi Cage qui diu que va basar bona part de la seva producció, des de 1952, en projectes que poguessin semblar interessants i entusiasmadors a Tudor, el qual sempre estava present a les seves creacions i hi intervenia de forma totalment directa<sup>19</sup>. Aquest procés de creació conjunta va arribar a tal extrem que hi ha fonts que apunten que Cage va arribar a afirmar que la qüestió de la indeterminació en la interpretació va venir suggerida pel propi Tudor.

Paradoxalment, aquest cas acaba per assemblar-se més del que es podria pensar a priori, al cas de Nijinski i Stravinsky. En ambdós casos trobem que l'intèrpret té una llibertat enorme, i la seva interpretació té una repercussió directa sobre el resultat final de l'obra (curiosament, podríem parlar aquí de resultats força semblants –com si ho miréssim com si es tractés d'un cercle en el que els extrems es toquen– des de la perspectiva final que pot arribar a tenir l'intèrpret). No obstant, els motius pels quals passa això són molt diferents: mentre en el cas de Nijinski i Stravinsky la "llibertat interpretativa" és deguda a una falta d'entesa o comunicació entre els dos personatges (Nijinski, degut a la seva relació

<sup>19</sup> CAGE, John (1981). *For the Birds*. Marion Boyars Publishers Ltd., p. 178.



d'enfrontament amb Stravinsky, volia actuar de forma totalment oposada a la voluntat de Stravinsky intencionadament), en el cas de Tudor i Cage és el propi Cage qui atorga un grau extra de llibertat a Tudor per decidir el resultat final de l'obra i convertir-se, gairebé, en un coautor. En aquest cas, un resultat –que podria veure's com semblant des del punt de vista de l'intèrpret– es visualitzaria com una situació de partida completament oposada des de l'òptica del compositor (si féssim un símil matemàtic, podríem parlar de funcions que donarien resultats molt propers a partir de punts pràcticament oposats).

D'altra banda, és molt possible que una part d'aquest interès co-creatiu de Tudor vingués del fet que ell també era compositor. De fet, va estudiar composició amb Stephan Wolpe i, a partir dels anys 60s, va desenvolupar un gran interès per la música electrònica. Molta de la música que va compondre a partir d'aquesta dècada va ser encarregada, no obstant, per una persona que també és essencial per entendre la música de John Cage: Merce Cunningham, qui mitjançant la seva companyia de dansa contemporània, fundada el 1953, va donar impuls a la música de Cage i Tudor, alhora que també va deixar-se influenciar per les idees d'aquests en referència a la indeterminació.

En aquest cas, i a diferència del cas Nijinski, no podem considerar a Cunningham com a un "intèrpret" perquè, mentre en el cas de Nijinski ell creava les coreografies a partir i en base a una música determinada (podríem dir que construïa la seva visió "interpretativa" de l'obra musical mitjançant la dansa), Cunningham no creava les seves coreografies en base a una música en concret, sinó que utilitzava una o una altra música en funció de les seves coreografies. Per tant, en aquest cas, esdevé un creador que actua en col·laboració o conjuntament amb altres creadors.

Tot i així, el cas de Cunningham és un cas paradigmàtic d'un artista que es deixa influenciar per les idees d'un altre, i intenta portar les idees d'aquest –especialment les referides a la indeterminació–, al món de la dansa. No obstant, quan Cunningham va intentar utilitzar el concepte de l'*I Ching* en la creació de les seves coreografies (*Untitled Solo*), ràpidament va observar que aquests procediments no es podien aplicar a la dansa de la mateixa forma a com ho feia Cage en la seva música. La dansa, a diferència de la música, implica de vegades, una sèrie de moviments físics força energètics que poden ser perillosos pels ballarins, i això implica que els moviments s'han d'haver pensat amb anterioritat i han d'estar fixats d'alguna forma per tal d'evitar col·lisions entre ballarins<sup>20</sup>.

Una altra qüestió en la qual John Cage i Merce Cunningham es va deixar influenciar mútuament, va ser el pensament compartit que música i dansa no havien d'anar absolutament coordinades en les coreografies; és més, segons John Cage, quan aquestes

---

<sup>20</sup> SHAPIRO, David; CAGE, John (1985). *On Collaboration in Art: A conversation with David Shapiro*. *Anthropology and Aesthetics* nº 10 (Consulta: Setembre 2017).

no anaven coordinades i cada una s'expressava lliurement de l'altra, la dansa semblava tenir més força i ritme que no pas quan anava totalment sincronitzada amb la música<sup>21</sup>.

Finalment, i com un exemple de quasi co-creació de Cage, Tudor i Cunningham trobaríem el cas de *Variations V* (1965). En aquesta obra, música electrònica i dansa treballen de forma conjunta i interaccionen contínuament, ja que l'activació del sistema de sons depenia del moviment que feien els ballarins –els quals tallaven un feix de llum o s'acostaven a uns sensors que hi havia a l'escenari– i de les manipulacions que feien els músics, els quals podien alterar o retardar els sons.

### **2.3. Hipòtesis de treball. Respostes interpretatives "tipus" en funció de la relació**

De l'aproximació històrica desenvolupada, mitjançant la recerca d'informació explicitada als exemples tractats en el punt anterior, sorgeixen una sèrie de situacions que, a priori, permeten fer una certa tipificació i plantejar unes determinades hipòtesis de treball pel que fa a com la influència de la coneixença i/o la relació existent entre compositor i intèrpret pot arribar a modificar les interpretacions d'una obra musical:

- Sempre que existeix una situació de coneixença o relació directa entre intèrpret i compositor, podem observar una influència directa en el resultat interpretatiu final, tot i que aquesta pot ser de caire molt diferent en funció del tipus de relació que es desenvolupa entre aquestes dues figures.

Si bé es cert que el coneixement històric de l'entorn i l'època, en el cas que interpretem obres de compositors amb els que no hem pogut tractar de primera mà, ens permeten fer-nos una aproximació d'allò que aquests volien expressar amb la seva obra, sembla evident que la coneixença directa suposa un fet diferencial força rellevant pel que fa a la influència sobre l'interpretació.

- En els casos en que les relacions entre intèrpret i compositor són de caire purament contractual, i en aquelles en les que l'intercanvi d'opinions (en cas de tenir lloc) es dona des d'una vessant poc permeable i amb esperit no constructiu, si no de confrontació (o és percebut d'aquesta manera per part d'un dels actors del binomi), ens podem arribar a trobar casos en que la influència de la relació en el resultat interpretatiu es pot tipificar, fins i tot, com a "negativa".

Si partim de la base que sempre existeix, per part de l'intèrpret, un "mínim" d'interès (un valor superior a zero, per entendre'ns) per respectar el missatge del compositor, fins i tot en el cas de no tenir cap accessibilitat a aquest ni conèixer en detall la seva concepció

---

<sup>21</sup> KOSTELANETZ, Richard (2003). *Conversing with Cage*. Routledge Ed.

de la composició que interpretem (això seria el cas típic que ens podríem trobar a les interpretacions que podem fer, avui dia, d'obres de Beethoven o Chopin, per posar alguns exemples), en el cas exposat de relació confrontativa aquesta "influència" estaria per sota d'aquest mínim, i podríem dir que té un valor proper o igual a zero (d'aquí el concepte de "restar" o d'entendre aquest tipus d'influència en la interpretació com a "negativa"). En aquest cas, l'intèrpret es sentiria lliure de fer el que volgués, sense tenir en compte la visió o el missatge del compositor.

- En els casos en que les relacions entre intèrpret i compositor obeeixen a situacions de col·laboració i respecte mutu, o bé en aquelles situacions en les que es dona un coneixement previ de l'estil interpretatiu de l'intèrpret per part del compositor –i aquest es valorat de forma positiva i/o incorporat al concepte de l'obra (el compositor sap per a qui està escrivint)– hi podem veure un component de participació per part de l'intèrpret, que farà que la seva concepció sigui compartida amb la del compositor i que les dues visions siguin permeables.

En aquest tipus de situacions, tot i prevaldre la concepció compositiva aquesta es pot veure influenciada (i, fins i tot, modificada lleugerament) per incorporar percepcions o comentaris de l'intèrpret i, en tot cas, enriqueix la visió conjunta i afavoreix la interpretació final.

- Finalment, trobem casos en que la relació intèrpret - compositor sobrepasa la col·laboració professional degut a l'existència d'interessos comuns i visions molt properes del que es vol comunicar i de com fer-ho. En aquest cas, l'obra musical es pot arribar a gestar –partint sempre de la idea original i de la voluntat comunicativa del compositor– de manera fins i tot simbiòtica.

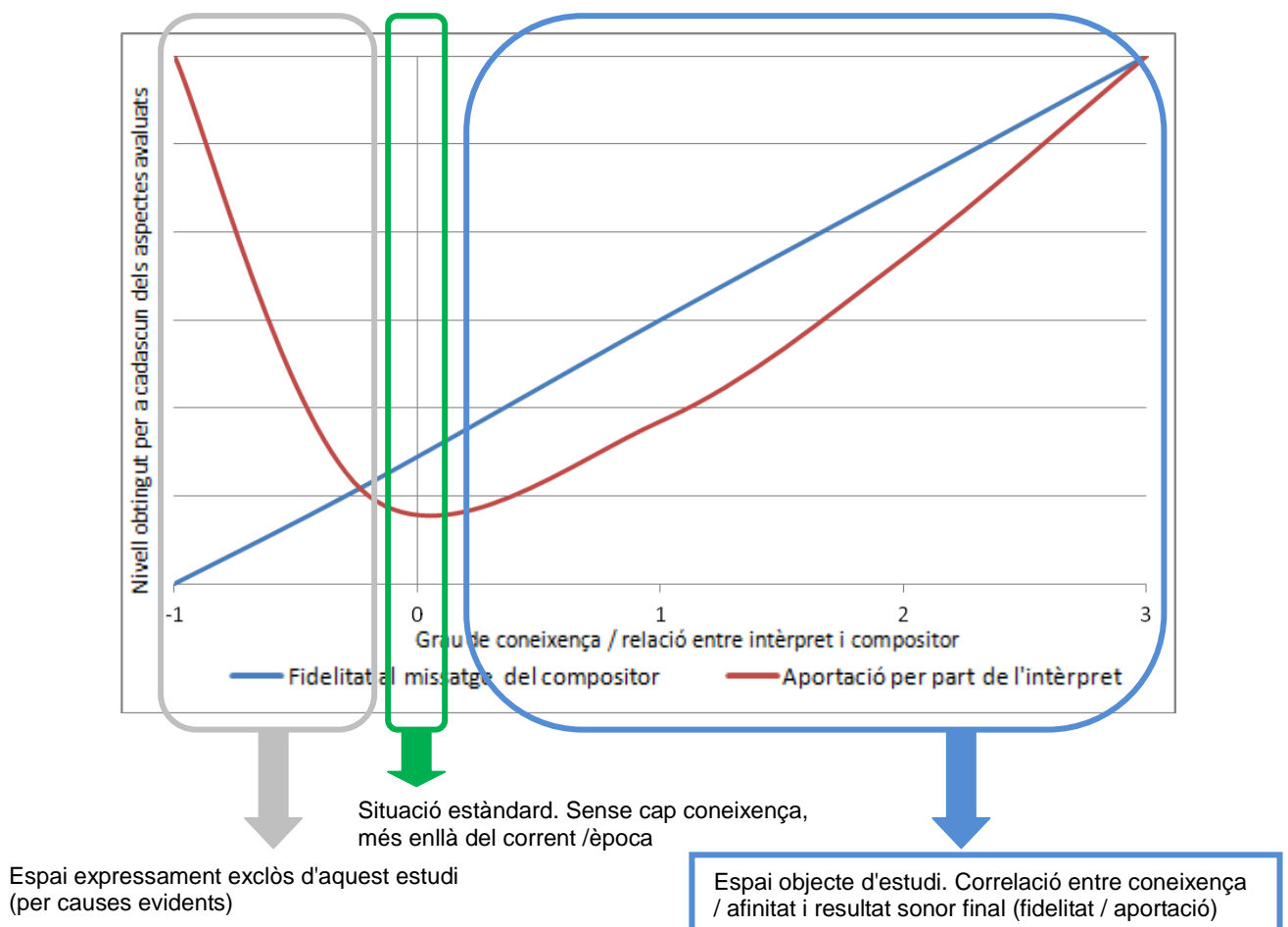
Quan es donen aquest tipus de relacions, és fàcil que, sobre una idea original o primer esborrany, es donin algunes modificacions d'aquesta per aportació de l'intèrpret o, fins i tot, que el motiu i la temàtica o narrativa hagin estat comentades i consensuades prèviament entre compositor i intèrpret, de manera que la interpretació final de l'obra contindrà elements que li son propis a (o es deriven d'aportacions de) aquest últim. En aquests casos, la interpretació final és quasi part de la concepció de l'obra.

### 3. La relació intèrpret - compositor i la seva influència en la interpretació. Treball experimental (cas pràctic).

De la mateixa manera que, quan encetava el punt 2 d'aquest treball, he pensat que era fonamental establir amb quins criteris s'havia dut a terme la selecció dels binomis històrics intèrpret – compositor per tal de que el treball posterior fos més entenedor, a l'hora d'establir els paràmetres que vull estudiar i com fer-ho, estic convençut que els criteris de selecció dels compositors i obres que han estat escollides per dur a terme la part pràctica d'aquest treball són igualment importants, per tal de ser rigorosos en el tractament de les dades i per establir nivells de relació i de resposta.

#### 3.1. Selecció dels compositors i obres amb qui treballaré

Si partim de la hipòtesi de treball que existeix una certa correlació entre el concepte de grau de coneixença o relació d'afinitat entre intèrpret i compositor i els paràmetres o aspectes –que, a priori, considerarem independents entre ells– “aportació a l'obra per part de l'intèrpret” i “fidelitat i interès per preservar el missatge del compositor”, la representació gràfica d'aquesta correlació seria semblant a la següent:



Partim de la base de que la interpretació d'obres de compositors sense cap possibilitat de relació directa seria el que anomenaríem un "nivell 0" i, a partir d'aquí, establim el següent esglaonat:

- Nivell -1: Relació negativa o de confrontació entre intèrpret i compositor
- Nivell 0: Sense relació
- Nivells 1 a 3: Relació positiva, en diferents nivells d'actuació i coneixença o afinitat de criteris, idees, o aficions... fins a arribar a relacions de tipus simbiòtic.

Durant la part pràctica del meu treball vull demostrar que aquestes correlacions (i per tant les hipòtesis de treball) són certes i, per tant, tinc intenció de treballar amb tres tipus de compositors amb els que podrem avaluar la influència d'aquesta relació en la interpretació final que faré de les seves obres.

Per motius evidents, no treballaré de forma pràctica casos que es puguin associar al que he anomenat "nivell -1", i el factor comparatiu o de control sempre serà el que he anomenat "nivell 0", ja que podríem dir que aquest és "l'estàndard" de la gran majoria dels intèrprets i, per suposat, del meu en aquests moments. Per tant, i malauradament, la hipòtesi de que una relació d'enfrontament dóna lloc a una major aportació per part de l'intèrpret (que des de la perspectiva gràfica pot resultar sorprenent) no serà objecte de verificació en aquest treball.

D'altra banda, en tots els casos on ha estat possible, s'ha demanat als compositors que les obres que treballarem plegats en aquest projecte hagin estat escrites expressament per aquest treball, així com per ser interpretades per primera vegada durant el meu Concert de Final de Grau com a estrena mundial (és a dir, en la majoria de casos el compositor està treballant coneixent qui serà l'intèrpret i les seves principals característiques tant personals com interpretatives, en major o menor grau).

En aquest sentit l'aproximació que he fet als diferents nivells indicats abans ha estat la següent:

- **Nivell 1:** Compositor consolidat amb el que no existia una coneixença prèvia, amb bona relació i en el que treballarem sobre una obra que no ha estat escrita expressament per a mi. En aquest cas es tracta d'una obra d'en **Josep M<sup>a</sup> Guix**, escrita per a la Maria Canyigüeral, qui farà la seva estrena oficialment a Londres durant el mes de juny d'enguany però, degut a



*D'esquerra a dreta, Josep M<sup>a</sup> Guix, Víctor Braojos i Jordi Masó*

ajustos de programació, la podrem sentir com a preestrena durant el meu Concert de Final de Grau.

Aquest nivell estaria associat, doncs, a relació cordial però amb escàs coneixement de l'estil interpretatiu. En Josep M<sup>a</sup> Guix i jo no ens coneixíem abans, i cap de nosaltres tenia una idea de com treballava l'altre, o de quines podien arribar a ser de semblants les nostres particularitats pel que fa a sonoritats, efectes, etc.. En el moment d'iniciar aquesta col·laboració no hi ha establert encara cap vincle personal i/o afectiu.

- **Nivell 2:** Compositor consolidat amb qui ja existeix una coneixença prèvia i una bona relació. En aquest cas l'obra continuarà un cicle existent, però estarà escrita per a l'ocasió, i perquè jo sigui la persona que l'estreni a nivell mundial durant el meu Concert de Final de Grau.



El compositor, en aquest cas, és en **Benet Casablancas** i l'obra serà un quart aforisme que completarà els seus *Tres Aforismes per a piano*, que vaig tenir l'ocasió d'interpretar fa uns anys amb motiu d'un concert d'homenatge a aquest compositor, i que va propiciar la nostra primera trobada i va generar l'embrió d'altres projectes i contactes.

Aquest nivell estaria associat a bona relació i coneixement previ de l'estil interpretatiu però, tot i això, l'obra mantindria un equilibri i relació amb la resta d'aforismes (es tracta d'una obra escrita per a mi, però sense estar especialment influïda per aquesta situació). Aquí es dona una situació de facilitat comunicativa, però el missatge del compositor, d'entrada, és completament seu.

- **Nivell 3:** Compositor emergent amb el que hi ha una relació d'amistat i posicionaments generacionals comuns, amb preocupacions i motivacions similars. En aquest cas l'obra estarà escrita per a l'ocasió, però a més s'afegeix que el tema i motivacions han estat escollits conjuntament entre compositor i intèrpret.

En aquest cas el compositor és **Marc Migó**, i l'obra pretén ser una mena de cant en memòria de, o epitafi a, les víctimes de l'atemptat terrorista de Barcelona de l'agost del 2017.



Aquest nivell estaria associat a “quasi simbiosi” ja que, tot i que la idea original és del compositor, les motivacions han estat compartides i escollides de forma conjunta, i l'obra ha estat comentada per tal d'integrar la visió del compositor amb aportacions que venen des de l'intèrpret.

### **3.2. Documentació de camp. Notes del treball experimental**

En aquest apartat es recullen, de forma resumida, els diferents "inputs" derivats de la preparació de les obres composades per a l'ocasió i de les diferents converses amb els compositors. La intenció és vincular els graus de coneixement i relació en cadascun dels casos amb les aportacions que s'han fet als àmbits interpretatius, tenint en compte, fonamentalment, els aspectes dels que ja hem parlat en apartats anteriors: la fidelitat al missatge del compositor i les aportacions per part de l'intèrpret.

Per cadascuna de les obres i compositors s'aborden breument els principals aspectes treballats i les meves reflexions al respecte d'aquests a partir de les taules que, a tall de sumari de tot el que ha anat succeint en cada cas, s'adjunten com a annex 1 d'aquest Treball de Fi de Grau.

En aquest sentit trobarem aquí un apartat per a cada obra i compositor en el que es tracten els següents aspectes:

- Origen conceptual de l'obra, i participació de l'intèrpret en aquesta fase
- Primera versió. Fitxa tècnica i primeres impressions interpretatives.
- Principals dubtes i dificultats de lectura, tècniques i d'interpretació
- Detecció i tractament d'errades i/o canvis a la partitura
- Efectes sonors i conceptuals. Comentaris i aportacions deguts a la relació intèrpret compositor.

En cadascun d'aquests punts, s'estableixen els judicis de valor que, des de la meua perspectiva, està aportant la relació amb el compositor pel que fa a la maduració, enteniment i, finalment, interpretació de l'obra. D'aquest conjunt de reflexions i judicis de valor és d'on surten les conclusions finals d'aquest treball per tal de confirmar, rebatre, estendre o matissar les hipòtesis inicials del mateix.

Molts dels conceptes o respostes tipus que apareixen en els diferents apartats de cadascuna de les obres –especialment als punts 3.2.1.3 y 3.2.1.4– son força semblants entre totes elles de manera que, en tot cas, el que podem trobar son gradacions respecte a com de senzills o rellevants son aquests aspectes i el seu impacte sobre el resultat final sonor. És per això que el primer dels resums serà una mica més extens que els altres, ja que en aquest s'exposaran

algunes situacions, valoracions i reflexions que es poden extrapolar al conjunt d'obres treballades.

### **3.2.1. *Stella* (Josep M<sup>a</sup> Guix)**

#### **3.2.1.1. Origen conceptual y participació de l'intèrpret**

A principis del mes de juliol de 2017 contacto per primer cop (no ens coneixíem abans, i el contacte em ve donat per en Jordi Masó, el meu professor de piano) amb en Josep M<sup>a</sup> 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.

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 a qui no conec, i d'una obra que està escrita sense pensar en mi com l'intèrpret que l'estrenarà i sobre la que no tindrè cap tipus d'influència a nivell de concepció.

Després de la nostra primera trobada per tal de coneixe'ns (amb el Marc Migó i en Benet Casablanca tinc una molt bona relació des de fa un temps), 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). Des d'una perspectiva més musical, abordem també altres temes, com ara l'interès d'en Josep M<sup>a</sup> Guix 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 breu està inspirada en la cançó i dansa n<sup>o</sup> 10 de Frederic Mompou.



### 3.2.1.2. Primera versió. Fitxa tècnica i primeres impressions interpretatives.

La primera versió que em fa arribar en Josep M<sup>a</sup> Guix d'aquesta peça (principis de desembre 2017) és 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, però sembla ser que és la forma habitual de treball d'aquest compositor (treballa directament sobre el so amb l'ordinador i l'escriptura sobre paper és sempre l'últim pas).

Dies després m'arriba el primer esborrany, amb un comentari del compositor "*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?*" força curiós dins del seu pensament musical general que pretén, sempre, camuflar l'atac percussiu del piano per tal de que gairebé sembli un altre instrument. D'acord amb la seva filosofia musical, els atacs mai poden ser violents i sempre han de ser deixant el pes i sense forçar el so.

D'altra banda, a la mateixa comunicació em pregunta algunes qüestions més tècniques o de caire biodinàmic (detalls a l'annex 1).

Es veuen lleugeres alteracions respecte a la simulació virtual que em va fer arribar dies abans, i aquest detall és encara més manifest quan, una mica abans de Nadal, em fa arribar la versió definitiva. No obstant, una de les coses que he après després de treballar directament amb els compositors és que, durant els primers mesos, la partitura és una cosa viva i la música va "acabant-se d'ajustar" durant aquesta època a arrel de comentaris, revisions, etc. (detalls a l'annex 1).

L'obra té una durada aproximada de 4 min., i una extensió de 81 compassos (7 fulls).

### 3.2.1.3. Principals dubtes i dificultats de lectura, tècniques i d'interpretació

D'una primera aproximació a l'obra, mitjançant la seva lectura, per trobar des d'aspectes molt més tècnics (com ara tempo i digitació) a d'altres relacionats amb el so o el caràcter, en el cas de aquesta obra, destacaria els següents punts:

- Des del meu punt de vista, l'escriptura és "poc pianística", el que em porta a haver de fer diversos arranjaments i/o digitacions específiques per tal de fer més còmoda la interpretació. En aquest cas, aquests canvis són clarament aportacions de l'intèrpret però que, a priori, no haurien de tenir cap afectació sobre el so, la partitura ni el missatge del compositor.
- Tot i que aquest aspecte també el podem trobar quan treballem compositors anteriors en el temps, quan treballes amb compositors actuals te'n adones de la rellevància que

pot tenir en el resultat final sonor entendre bé la forma de notar (o anotar) de cada compositor. Hi ha particularitats a l'escriptura que tenen (o poden tenir) més o menys rellevància, en funció del compositor, en el missatge que aquest vol donar.

En aquest sentit, és inqüestionable l'avantatge que suposa poder parlar amb el compositor per tal de veure quina és la importància que li dona a determinats aspectes de la seva escriptura per tal d'entendre millor el que vol expressar.

- Els aspectes vinculats a com vol que soni la seva peça cada compositor son molt importants. Aquest és un dels principals focus que s'associen a tenir una bona coneixença i relació per tal de preguntar i/o entendre alguns aspectes que podríem considerar "marca de la casa". En el cas de Josep M<sup>a</sup> Guix, un d'ells és la recerca d'un so altament ressonant, que obligaria a fer servir molt el pedal de ressonància el que, des del meu punt de vista, pot embrutar una mica el so en alguns passatges.

La solució conjunta que pactem aquí amb el compositor, passa per fer servir en alguns punts "mitjos pedals" i anar a la recerca d'una dinàmica més piano, per tal de tenir un so més net, sense trencar aquestes ressonàncies.

En aquest cas, destacaria el fet de que el contacte directe amb el compositor, encara que en aquest cas la relació és escassa (o precisament per això), permet conèixer, de primera mà, aspectes de quin tipus de so els agrada, de quina manera escriuen a la partitura allò que volen (o què volen quan escriuen segons què a la partitura), i veure si el seu tipus d'escriptura és o no còmode des d'una vessant purament pianística.

#### **3.2.1.4. Detecció i tractament d'errades i/o canvis a la partitura**

Un altre dels aspectes fonamentals que es deriven de la primera lectura de les obres té a veure amb aspectes –de vegades relacionats amb qüestions harmòniques, i d'altres amb les nostres pròpies preconcepcions– que ens poden fer dubtar de si allò que hi ha escrit a la partitura es tracta d'un error o no i, des d'aquesta perspectiva, el poder comentar directament amb el compositor aquests possibles errors, per tal de confirmar o descartar aquests, és un altre fet rellevant que està relacionat de manera incremental amb una relació de coneixença i confiança.

Des de la meva experiència, aquest tipus de situacions s'acaben derivant en tres grans blocs:

- Com he comentat abans, la partitura –si més no, als primers mesos– és viva i, de vegades és el propi compositor qui et fa veure que ha detectat un error, que sempre es corregeix (veure detalls i exemples a l'annex 1).

- El treball de lectura i preparació ens permet detectar situacions que poden o no ser errors i que comentem amb el compositor.
  - De vegades, aquesta consulta ens retorna com a confirmació de l'error i la correcció a la partitura
  - I també hi ha situacions en les que hem llegit malament i el que pensàvem que era un error, simplement, no ho era.
- En el cas concret d'en Josep M<sup>a</sup> Guix, i degut a que la seva primera concepció de la peça es troba en un arxiu sonor, hi ha vegades en que la partitura no reflexa correctament aquest i, per tant, també es tracta d'errors que es corregeixen a la partitura.

### 3.2.1.5. Efectes sonors i conceptuals. Comentaris i aportacions

Si bé els trets destacats en els apartats anteriors podríem dir que són generals pel que fa a l'aportació de la relació amb el compositor, és en aquest apartat on veiem l'autèntica dimensió de la relació pel que fa a la intervenció de l'intèrpret en el resultat sonor final.

En primer lloc però, podríem dir que el treball conjunt per petit que sigui, i el poder comentar les teves impressions (o el simple fet que el compositor et preguntí 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.

Vull destacar aquí que, tot i que el nivell d'interacció que vam associar amb en Josep M<sup>a</sup> Guix de cara a aquest estudi era el més baix, la relació és prou bona com per trobar-me que –encara que l'obra té un origen en què no he participat i està pensada per un altre intèrpret– el compositor m'ha fet participar en decisions conceptuals, com la que cito a continuació, amb efectes rellevants sobre la meua interpretació:

- En un moment determinat, en Josep M<sup>a</sup> Guix 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 motívicament. 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<sup>a</sup> Guix, seria fer un efecte de "fade & repeat" i que cada intèrpret ho acabí 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 Mi *b* 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, en Josep M<sup>a</sup> es decideix a eliminar l'última nota de la peça.

No obstant, a mesura que he anat estudiant l'obra sense el Mi *b*, 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)

D'altra banda, hi ha altres aspectes que, potser, son menys de caire conceptual però si son força rellevants des d'una perspectiva del resultat sonor final, que tractaré aquí de forma molt resumida, però dels que podeu trobar més detall a l'annex 1:

- Situacions en les que, tot i haver treballat força en alguns aspectes específics de l'escriptura d'en Josep M<sup>a</sup> Guix per tal de quadrar algun passatge (cc. 31-36), després de parlar-ho amb ell em comenta que, en aquest, no havia de mesurar pas ja que s'ho havia plantejat com quasi una improvisació i que, per tant, no havia de tenir un gran rigor amb el ritme escrit a la partitura.

Aquest és un tema que m'he trobat en més d'una ocasió mentre feia aquest treball i que em porta a preguntar-me si no hi haurà alguna situació, també, a les obres del "canon" on el compositor volia aquest efecte i que, per contra, nosaltres estem volent fer allò que està escrit quan la seva concepció original no era aquesta.

- Situacions en les que comentem conjuntament, incloent-hi el meu professor de piano (que coneix molt be l'obra d'en Josep M<sup>a</sup> Guix), diferents possibilitats per tal de trobar entre tots el millor resultat final. En aquestes situacions, tot i que l'aportació del compositor i del missatge que vol donar amb l'obra és fonamental, ens trobem aplicant, en més d'una ocasió, solucions pactades o que incorporen aportacions (encara que minses) per part de l'intèrpret.

### **3.2.2. 4t Aforisme (Benet Casablanca)**

#### **3.2.2.1. Origen conceptual y participació de l'intèrpret**

En aquest cas, l'obra es tracta d'un quart aforisme, que "tanca" els *Tres aforismes per a piano* escrits per Benet Casablanca entre els anys 1996 i 2003, i que ha estat compost, específicament, per a l'ocasió i perquè sigui jo l'intèrpret que faci la seva estrena, a nivell mundial, en el meu Recital de Final de Grau.

En aquest cas sí existeix una participació, encara que indirecta, en la gènesi de l'obra per part meua, ja que aquesta esdevé una realitat a partir d'una petició que li vaig fer a en Benet Casablanca i a la que, degut a la nostra relació d'amistat, va donar una resposta positiva, tot i el volum de feina que tenia en aquells moments.

Precisament aquesta situació, però també el fet que la nostra primera coneixença tingués lloc a arrel de la meua interpretació dels seus *Tres aforismes per a piano* (i de la valoració que en Benet va fer d'aquesta interpretació), va ser la ens va impulsar a pensar en un nou aforisme que completés els existents però, no va ser fins passats uns mesos que vam començar a parlar sobre quina seria la posició d'aquesta nova composició en el conjunt existent.

D'altra banda, just quan en Benet Casablanca estava revisant l'obra per tal d'enviar-me la seva primera versió, va tenir lloc un altre fet significatiu que va precipitar la seva conclusió i, d'alguna manera, també va marcar l'esperit de l'obra: parlem del decés de la Gemma Romanyà<sup>22</sup> (1945 – 2018) el passat dia 5 de març. Cito aquí textualment les paraules que acompanyaven l'e-mail d'en Benet en que em feia arribar la partitura de l'Aforisme:

*“...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)”. En un gest que considero preciós per part d'en Benet, va decidir afegir al final de l'obra la inscripció *in memoriam Gemma Romanyà (5 de març 2018)*.*

### **3.2.2.2. Primera versió. Fitxa tècnica i primeres impressions interpretatives.**

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 (de la que parlaré després)–, la qual cosa dota a l'obra d'una gran amplitud.

En aquest cas estem parlant d'una obra d'una durada aproximada de 2 min., i una extensió de 21 compassos (3 fulls).

D'altra banda, una de les qüestions més complicades que sempre he trobat a l'hora d'interpretar l'obra d'en Benet és trobar el tempo adequat, 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 sí contava quan vaig interpretar els altres 3 aforismes) he treballat d'acord amb l'experiència pròpia a l'hora d'interpretar obres d'en Benet Casablanca, el sentit comú i, òbviament, el contacte directe amb el compositor que permet aclarir dubtes i matissar qualsevol aspecte que ell vulgui ressaltar en aquest o en cap altre sentit sobre la seva composició.

---

<sup>22</sup> Empresària (gerent de Romanyà Valls S.A. ) i mecenes catalana impulsora, entre d'altres, del Concurs Paper de Música de Capellades

### 3.2.2.3. Principals dubtes i dificultats de lectura, tècniques i d'interpretació

De la mateixa manera que m'ha passat amb l'obra d'en Josep M<sup>a</sup> Guix, he tingut algunes dificultats pel que fa a la disposició –i he hagut de fer alguns arranjaments– ja que l'escriptura és poc pianística (basant-me en alguna indicació que he trobat a la partitura – com ara quasi “*Gran Cassa*” o “*quasi Glock*”–, penso que en Benet Casablanca ha tingut un referent clarament orquestral i no pianístic per aquesta obra).

Pel que fa referència a aquests símls orquestrals, penso que he trobat solucions imaginatives a nivell pianístic, i aquestes son ben acceptades i valorades pel compositor, amb qui he pogut treballar aquest tipus d'aspectes més vinculats al so.

En general, 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<sup>a</sup> 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), veiem alguns punts en que val la pena comentar el tema amb el compositor per tal d'assegurar que (com en altres casos) no hi hagi un error d'escriptura que hagués passat la seva revisió inicial. De fet, aquest aspecte el tractaré al següent apartat.

D'altra banda, també m'he trobat amb alguns casos que, potser, estan més relacionats amb una qüestió motívica, que també tractaré a l'apartat corresponent, com el La agut final més llarg que la resta de l'acord al compàs 21, on fa l'efecte que el compositor vol que, per alguna raó en concret, s'acabi sentint sol aquest La.

Veient totes aquestes situacions, resulta fonamental la relació amb el compositor que fa que sigui possible entendre el que hi ha darrera de molts punts que, sense aquesta relació pròxima, oberta i cordial se'ns escaparien, amb el que això restaria a la interpretació final.

### 3.2.2.4. Detecció i tractament d'errades i/o canvis a la partitura

Aquí ens trobem una situació molt semblant a la descrita en l'obra anterior, en la que algunes errades ja venen localitzades i corregides per part del propi compositor i d'altres es desprenen (com he comentat abans) dels dubtes que he plantejat a la primera lectura.

La proximitat fa que sigui molt fàcil fer les correccions quan s'escau i, fins i tot hi ha situacions en que el que he detectat no és tant un error, sinó una situació en la que la partitura pot ser més clara. En tots aquests casos hem acordat fer les correccions.

D'altra banda, hi ha alguna situació en que no és tracta d'un error que necessiti una correcció, sinó que és una proposta meua per tal de revisar la partitura de cara a recollir

una nova concepció o disposició del que hi ha escrit (sempre amb la intenció d'aproximar-se més, o d'intensificar, la idea original o el concepte que vol transmetre el compositor).

En alguns d'aquests casos, després d'estudiar els avantatges i inconvenients amb en Benet Casablanca hem decidit incorporar, de forma provisional, algunes d'aquestes propostes com, per exemple, “fer coincidir al compàs 12 els accents de la mà dreta i de la mà esquerra, reforçant així el *sffz* indicat sobre el clúster de la mà esquerra”, per tal de donar més valor a la intensitat i l'energia que el compositor vol fer més palesa en alguns passatges de l'obra (encara que això podria comportar renunciar una mica a la seva idea original, en la que establia un desplaçament de semicorxera, de tal manera que el resultat sonor fos “una mena d'improvisació *free jazz*”, en la que un acord es despenja sobtadament a contratemps)

Aquest és un exemple d'una situació en la que l'intèrpret proposa un canvi en base al pla tècnic de l'instrument que el compositor decideix, a priori, incorporar a l'obra, adaptant-la al que li ha suggerit l'intèrpret (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).

### **3.2.2.5. Efectes sonors i conceptuals. Comentaris i aportacions**

En aquest cas, la coneixença prèvia amb en Benet Casablanca i el fet de que ja no és el primer cop que treballem plegats fa que alguns aspectes siguin senzills d'establir. D'entrada, en Benet em confirma que ha escrit l'obra pensant en mi com a intèrpret i, per tant, tenint en compte alguns dels aspectes que ell ha considerat que pot explotar de la meua capacitat interpretativa.

En Benet destaca l'habilitat, però també la lectura pulcra de la partitura i, especialment la meua expressivitat i, fent referència a aquests aspectes, quan tenim ocasió de treballar conjuntament l'obra després de la meua primera aproximació, apareixen alguns temes relacionats amb aspectes conceptuals, o efectes sonors, que ell vol destacar especialment:

- En general, em demana un tempo més viu a partir del compàs 6 i no forçar el so en les indicacions de *poco sf* (sobretot si volem tenir marge per fer el crescendo cap al *f* allà on m'ho demana la partitura). En aquest sentit, ja he tractat una mica aquest tema del tempo a l'apartat 3.2.2.2, on ja faig referència a que el contacte amb el compositor permet la millor aproximació.
- Si bé, com ja he comentat abans, l'escriptura d'en Benet és una escriptura sovint força complexa (sobretot des d'un punt de vista rítmic), sempre que he treballat amb ell insisteix en que no vol que els intèrprets trobin aquest tipus d'escriptura com una

mena de “*presó metronòmica*” de la qual no poden sortir-ne sota cap circumstància, sinó tot el contrari; segons paraules seves “*utilitzo 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 igual 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*”.

D'aquesta manera, en Benet vol fer palès que no vol una interpretació mesurada i mancada d'expressivitat, però tampoc vol que l'intèrpret es senti lliure per fer el que vulgui amb el tempo de la peça (encara que sembli antagònic, vol una mena d'expressivitat mesurada).

- Reprenem en aquest punt (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) un dels temes dels que ja he parlat a l'apartat 3.2.2.3 relacionat amb la presència del La agut més llarg que la resta de l'acord al compàs 21 i que, tot i haver-ho detectat quan parlava de lectura ja he fet esmena de que es tractava d'un aspecte conceptual.

Quant surt aquest tema amb les meves converses amb en Benet Casablanca, em confirma 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.

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 “*el moment d'expiració i elevació de l'ànima*”. 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 *niente* que està present en molta música anterior d'en Benet (com ara el *Lamento para Ramón Barce*, que vaig interpretar, juntament amb els 3 aforismes, l'any 2015).

Un cop més, la relació intèrpret – compositor possibilita donar la resposta adequada a la intencionalitat d'aquest últim i, a l'igual que passava amb l'obra d'en Josep M<sup>a</sup> Guix –però més accentuat en aquest cas degut a la relació preexistent amb el compositor i al motiu que acompanya la part final de l'obra–, conèixer el que hi ha al darrera de l'obra condiona la meua interpretació<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> De la mateixa manera que a l'obra *Stella* (Josep M<sup>a</sup> Guix) conèixer la història de la desaparició de l'última nota respecte a la partitura original condiona la meua forma de tocar les últimes notes (apartat 3.2.1.5, pàg. 26 d'aquest mateix Treball de Fi de Grau)



Des d'aquesta perspectiva, 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.

### **3.2.3. Epitafi (Marc Migó)**

#### **3.2.3.1. Origen conceptual y participació de l'intèrpret**

Després d'uns mesos parlant amb en Marc Migó del meu Treball de Fi de Grau i de la possibilitat de treballar plegats en una obra que tingui com a base una idea conjunta –o, si més no, amb una font d'inspiració compartida entre tots dos–, 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 de l'any 2017.

El cert és que entre tots dos hi ha una bona 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, de manera que de seguida va acceptar la idea i em va proposar un enfocament del tema orientat cap a una perspectiva espiritual, prenent com a base l'impacte emocional que van provocar els atemptats en les persones que els van viure més de prop.

Per tant, podríem dir que, en aquest cas, la meua participació, si més no a la gènesi i el concepte que inspira l'obra, va ser rellevant i la intenció ha estat treballar plegats per tal de veure com, amb les aportacions conjuntes, podem donar l'esperit que, creiem, ha de transmetre.

Per descriure una mica la concepció i l'anàlisi que compartim d'efectes sonors i motivacions dins 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 que, 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 mateixa 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 creuat una línia a partir de la qual ja no podrem tornar a estar igual que abans".*

### **3.2.3.2. Primera versió. Fitxa tècnica i primeres impressions interpretatives**

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.

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, com una solució.

De fet, en aquest cas, 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. En aquest cas l'escriptura és força pianística i no he de fer masses arranjaments, les distàncies, el repartiment de mans en determinat passatges, com ara el *Tempestoso* (cc. 46-58) i les textures de l'obra estan molt ben pensades i faciliten força la feina de l'intèrpret.

D'altra banda, la primera lectura em deixa veure que el lloc on hauré de focalitzar més l'estudi és, precisament, la part del *Tempestoso* (cc. 46-58) al que feia referència abans, i la immediatament anterior.

En aquest cas parlem d'una obra que té una duració aproximada de 6-7 min., i una extensió de 98 compassos (9 fulls).

### **3.2.3.3. Principals dubtes i dificultats de lectura, tècniques i d'interpretació**

Evidentment, i tal com hem pogut comprovar en tots els casos, un dels principals avantatges de tenir contacte directe amb el compositor és que, davant del dubte, podem consultar. En el cas d'autors anteriors en el temps, 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'ns simplifica enormement (és una consulta directa que dóna una interpretació unívoca sobre quina és la intenció del compositor, i què vol reflectir amb la seva escriptura).

Un exemple clar en aquest sentit es pot veure a l'escriptura dels primers compassos, on la intenció del compositor és mantenir un bon coixí sonor a la mà esquerra, alhora que respectant els silencis marcats a la mà dreta. Coneixent aquesta intenció, la meva resposta

interpretativa s'ha hagut d'adaptar per tal d'aguantar mecànicament els acords amb la mà esquerra, i només aixecar els dits quan s'hagi de repetir la nota, encara que es vagi posant pedal.

D'aquesta manera, el coixí harmònic que proporciona el baix sempre estarà present i es podrà jugar amb el pedal i la mà dreta per, just quan toqui, fer sentir el buit que hi ha al sistema superior, tal i com em demana explícitament el compositor.

Altres exemples que permeten entendre l'aportació de valor en aquest tipus de temes els podem trobar a la interpretació del baix al compàs 23 on, 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).

#### **3.2.3.4. Detecció i tractament d'errades i/o canvis a la partitura**

Un altre avantatge evident del contacte entre intèrpret i compositor, tal i com s'ha pogut observar en tots els exemples que hem pogut anar veient fins ara és que, més enllà de la recerca de timbres, motius i efectes sonors, hi ha la possibilitat de veure, corregir i, fins i tot, negociar el tractament d'errors. En aquest sentit 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?.

D'altra banda, i d'acord amb l'observat als altres casos, 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 matissos que vénen del propi fet de ser interpretada.

No m'estendré, doncs, en exemples en aquest apartat (es poden trobar casos concrets a l'annex 1 d'aquest treball), ja que el tractament d'aquests errors coincideix completament amb anotacions fetes a les anteriors revisions.

#### **3.2.3.5. Efectes sonors i conceptuals. Comentaris i aportacions**

En el cas d'aquesta composició, i per motius evidents, ja que és la que suposa el nivell més alt de relació entre intèrpret i compositor, molts dels temes motivics i conceptuals han estat tractats durant les fases d'origen i concepció de l'obra però, tot i així, hi ha alguns temes o aspectes concrets que, penso, val la pena citar en aquest apartat, ja que exemplifiquen el

grau de compenetració i una situació de "quasi simbiosi" entre l'intèrpret i el compositor durant el treball conjunt que hem realitzat, i que és en gran mesura responsable del resultat sonor final que tots dos volem que tingui aquesta obra. Els exemples escollits, en aquest cas, son els següents:

- Des del primer moment, coincidim en el to fosc i greu que volem que tingui el seu Epitafi (els motius creiem que justifiquen de sobra aquesta recerca de profunditat latent a la música), i una situació on podem veure aquest efecte és l'octava bassa del final (cc. 82-92), que dóna aquesta carrega de fosc i profunditat, a més d'ajudar a mantenir una certa unitat temàtica amb el passatge d'octaves a la mà esquerra dels cc. 59-65.

En Marc, a més, afegeix a aquesta concepció original, una certa sensació de repòs. Segons les seves paraules, *"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, després de compartir aquesta perspectiva amb ell, he trobat solucions que donen resposta a aquesta idea, de tal manera que faig l'atac del baix més lent, des de la pròpia tecla, canviant el pedal més progressivament, amb una mica de sobrelligat, el que afavoreix aquesta sensació quan escoltem l'obra.

- 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* apareix al mig. En aquest cas, i 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 mantingui l'acord de baix i soprano i l'articulació del tema (sobretot en els staccatos) sigui força més clara.

Després de compartir-ho amb en Marc, decidim que ens agrada aquest efecte, ja que deixa una sonoritat plena al punt climàtic de l'obra (si fos massa sec, igual es perdria aquest efecte culminant), alhora que respecta l'articulació original del motiu.

- Després d'uns mesos estudiant l'obra, tenia la sensació de que la secció immediatament posterior al *Tempestoso* (cc. 58-77) quedava una massa apresurada. En aquest sentit, li vaig suggerir a en Marc rebaixar una mica els tempos que havia escrit originalment per a aquesta secció, de tal manera que el resultat sonor final fos més reposat, després de tota l'agitació prèvia, i es pogués escoltar millor l'articulació al baix en els cc.58-66. Un cop vist l'efecte que aconseguim d'una forma i de l'altra, decidim que ens agrada aquesta relaxació dels tempos per tal d'aconseguir l'efecte que jo li he proposat.

Aquests exemples tornen a constatar que un alt nivell d'interrelació, proximitat i confiança permet treballar de forma oberta amb diverses perspectives que ens obren diferents opcions, a partir de la concepció original formulada pel compositor, no només des del punt de vista del que volem comunicar, si no també de com fer-ho. De vegades, el fet de veure diverses formes possibles per interpretar alguns passatges ens dóna una nova dimensió pel que fa a sonoritats –i missatges associats a aquestes– que es poden afegir per enriquir el resultat sonor final.

## 4. Conclusions

Quan vaig començar aquest Treball de Fi de Grau tenia molt clares quines eren les meves preguntes de partida, les meves inquietuds com a intèrpret i una certa idea conceptual del que podria arribar a suposar, com a canvi substancial en front de la situació més habitual, el fet de treballar conjuntament determinades obres amb els seus compositors.

D'aquesta idea inicial, i mitjançant una primera aproximació històrica que, d'alguna forma dóna suport i reafirma –amb exemples molt concrets– el fet que la interacció intèrpret - compositor és molt rellevant en el resultat sonor final d'una obra, vaig passar a establir uns determinats resultats esperats en funció del tipus de relació en forma d'hipòtesis.

A continuació, i després de viure en primera persona el treball conjunt amb diversos compositors, i de l'experiència personal que he pogut extreure d'aquesta interacció, em dispo a avaluar per tal de confirmar, rebatre o matissar aquestes hipòtesis.

Abans d'entrar a valorar però, fins a quin punt la feina experimental que he realitzat corrobora o no les meves hipòtesis de treball, hi ha un aspecte que, sense haver format part d'aquestes hipòtesis inicials, val la pena citar en aquest apartat ja que m'ha complicat una mica el treball pel que fa a l'anàlisi dels resultats.

El cert és que estic força satisfet de la feina feta en molts sentits, tan a nivell de resultats obtinguts, com d'haver conegut grans professionals i excel·lents persones que m'han donat el seu suport des del primer moment i m'han facilitat aquest procés i, és per això que he de dir que, d'entrada, ha estat molt més difícil del que em pensava inicialment establir nivells o compartiments "tancats" pel que fa a la relació amb els compositors.

Tot i que, quan vaig fer la selecció de compositors i obres a treballar, semblava força clara la diferència de relació amb els diferents compositors i, encara que el punt de partida semblava estar molt ben definit (i diferenciat) respecte a les obres, la realitat és que les relacions personals han estat tan positives en tots els casos que he hagut de fer esforços per mantenir una certa objectivitat a l'hora d'avaluar les diferents situacions, i poder extreure conclusions.

Pel que fa a la valoració de fins a quin punt es compleixen les meves hipòtesis de treball, tot i que les percepcions sempre son molt personals, crec que puc afirmar, sense equivocar-me, que:

- Ha quedat sobradament demostrat, durant el treball pràctic realitzat amb tres compositors diferents –que exemplifiquen diferents punts de partida pel que fa al grau de coneixença i relació personal–, que la relació directa entre intèrpret i compositor suposa una influència molt clara en el resultat interpretatiu final de l'obra, des d'una triple vessant:

- Permet resoldre dubtes i entendre clarament quines son les intencions que hi ha darrere de la partitura, tant pel que fa a la notació, el tempo, o els efectes que està buscant, en cada moment, el compositor.
  - Fa més fàcil i dinàmica la detecció de possibles errors i la seva correcció –si s'escau–, o l'aclariment de dubtes de lectura que puguin donar lloc a interpretacions incorrectes.
  - Possibilita la interacció de diferents visions musicals que, en funció del grau d'afinitat i/o de la permeabilitat, pot arribar a desenvolupar solucions, o produir petits canvis sobre la concepció original de l'obra, per reafirmar o matissar el missatge del compositor.
- En els casos en que la relació entre intèrpret i compositor és cordial i positiva (per raons evidents no he estudiat el supòsit de relació confrontativa plantejat a les hipòtesis de partida, el que he anomenat nivell -1), es veu una gradació –que podem vincular clarament amb el grau de relació i confiança entre aquests dos rols, associada al que he anomenat nivells 1 a 3– pel que fa a la capacitat de l'intèrpret a l'hora de:
- Entendre millor el missatge que el compositor vol donar amb la seva obra i, per tant, ser el més fidel possible a aquest missatge en el moment de la seva interpretació. Això és més senzill i més intens quan més gran és el nivell de relació.
  - Aportar solucions, petites modificacions o ajustos per tal de reafirmar o elaborar, de la manera més adequada, aquest missatge del compositor durant la interpretació de les obres (amb més grau d'aportació quan més intens és el nivell de relació) o, fins i tot, en els casos de relació més intensa (nivell 3), suggerir canvis i obrir noves perspectives conceptuals que poden contribuir a matissar aquest missatge original.
- El coneixement previ de l'estil interpretatiu (en el cas que el compositor estigui fent una obra per a un intèrpret determinat), encara que la concepció de l'obra sigui exclusivament desenvolupada pel compositor, suposa un cert grau d'influència a l'hora d'establir alguns dels efectes i recursos utilitzats en base a les característiques més destacades de l'intèrpret.
- L'existència d'interessos comuns i visions molt properes de la realitat (degut a relacions personals intenses, proximitat generacional, etc.) facilita l'aparició de projectes compartits i la gestió conjunta de projectes musicals, fent que sigui senzill i agradable treballar plegats en les obres des del moment de la seva concepció (amb participació activa per part de l'intèrpret), i fins al resultat final.

## 5. Agraïments

Fer un Treball de Final de Grau com aquest m'ha permès apropar-me de forma molt més intensa del que havia fet fins ara a la música que es fa avui dia al nostre país i descobrir nous entorns i formes de fer, així com conèixer i tenir el plaer de treballar plegats amb grans compositors i excel·lents persones.

Els compositors que han col·laborat amb mi en aquest treball sempre han estat disposats a ajudar-me en tot allò que he necessitat i, entre tots nosaltres, s'ha establert una relació d'amistat que en alguns dels casos ja existia (i que s'ha fet encara més intensa) i que en d'altres s'ha generat en base a la feina que hem desenvolupat junts. A tots ells, en Josep M<sup>a</sup> Guix, en Benet Casablanques i en Marc Migó, els hi vull donar les més sinceres gràcies pel seu temps, la seva dedicació i, per sobre de tot, per la seva música, que ha estat un plaer interpretar.

Altres persones a les que vull destacar especialment, perquè han estat claus en que tota aquesta feina hagi estat possible, alhora que m'han fet gaudir de fer-la: en Jordi Masó qui, a més del meu director d'aquest treball, ha sigut el meu professor de piano durant els últims sis anys, el meu mentor en molts altres temes i el meu introductor a dos dels compositors que han col·laborat amb aquest treball (i, de forma més general, a la música que es fa actualment a casa nostra), l'Anna Costal, per ser responsable d'iniciar la meua curiositat per explorar la música més propera en el temps i fer-me veure de quina forma se li pot arribar a treure profit a la disponibilitat i el contacte amb els compositors, i en Pere Casulleres, qui ha estat peça clau per fer un primer enregistrament (veure annex 5 d'aquest treball) de les tres peces que, d'alguna manera, suporten tot aquest treball i són primícia a nivell global, ja que seran estrenades mundialment al meu Concert de Final de Grau.

Per acabar, i més enllà del terreny musical o professional, no puc deixar d'agrair aquí també als meus pares el fet de que, des de ben petit, m'han educat per tenir un esperit inquiet i curiós, de vegades crític, que sempre m'ha impulsat a fer-me preguntes i intentar trobar respostes, o el que m'hagin fet estimar la música tant com l'estimo. Sempre els hi estaré agraït pel seu suport incondicional i la seva infinita paciència.



## 6. Bibliografia i webgrafia

En aquest apartat pretenc recollir les diferents fonts d'informació que he fet servir per dur a terme el meu Treball de Fi de Grau, començant per les obres de consulta general, de les que he pogut agafar els conceptes bàsics, tant des del punt de vista històric i artístic com musical, i continuant per algunes referències més específiques tot i que, donat el tarannà bàsicament basat en la participació personal del meu treball, les referències són relativament escasses i centrades en la primera part d'aquest treball.

- CRAFT, Robert (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Alianza Música. ISBN: 978-84-206-8557-1
- NIJINSKY, Vaslav (2003). *Diario*. El Acantilado. ISBN: 978-84-96136-08-3
- BERGADÀ, Montserrat; BERNADÓ, Màrius; GUBISCH-VIÑES, Nina (juliol 1994). *Ricard Viñes i Roda (1875 – 1943). Testimoni d'un temps*. Col·lecció *La Banqueta* n°19
- VILLACORTA, Pablo (2012). *Dos figuras del piano español del s.XX: Ricardo Viñes y Alicia de Larrocha*. [arxiu en PDF]. Real Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada (Consulta: Setembre 2017).
- GUBISCH-VIÑES, Nina (1980). *Le journal inédit de Ricardo Viñes (Ravel – Debussy – Duparc)*. *Revue Internationale de Musique Française* n°2 (juny 1980)
- HOLZAEPFEL, John (2006). *David Tudor and Gordon Mumma* [en línia]. New World Records (Consulta: Setembre 2017).  
Disponible a: <[http://www.newworldrecords.org/album.cgi?rm=view&album\\_id=16859](http://www.newworldrecords.org/album.cgi?rm=view&album_id=16859)>
- PRICHETT, James (1993). *The music of John Cage*. Cambridge University Press. ISBN: 978-05-215-6544-8
- CAGE, John (1981). *For the Birds*. Marion Boyars Publishers Ltd. ISBN: 978-07-145-2691-1
- SHAPIRO, David; CAGE, John (1985). *On Collaboration in Art: A conversation with David Shapiro*. *Anthropology and Aesthetics* n°10 (Consulta: Setembre 2017).  
Disponible a: <<http://www.jstor.org/stable/20166736>>
- KOSTELANETZ, Richard (2003). *Conversing with Cage*. Routledge Ed. ISBN: 978-04-159-3792-4