

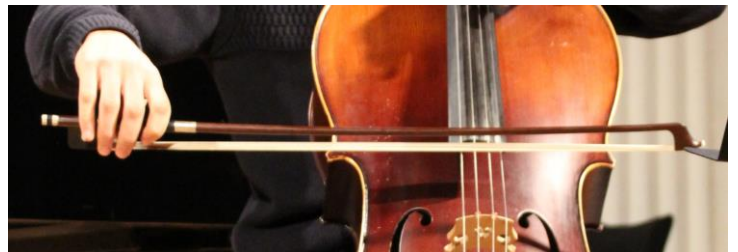
EN PERFECTA HARMONIA



EL PIANO I EL
VIOLONCEL



MÉS ENLLÀ DE LES
FRONTERES
CLÀSSIQUES



Pseudònim: Allegretto

Treball de recerca curs 2018 – 2019

*“Tocar una nota errònia és insignificant,
tocar sense passió és inexcusable.”*

-Ludwig van Beethoven.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	4
1.1. MOTIVACIÓ PERSONAL	4
1.2. HIPÒTESI	4
1.3.OBJECTIUS	4
1.4. ESTRUCTURA DEL TREBALL.....	5
2. EL PIANO.....	6
2.1. ASPECTES GENERALS	6
2.2. PARTS DEL PIANO	7
2.2.1. EL TECLAT	7
2.2.2. LES CORDES.....	7
2.2.3. ELS MARTELLETS I ELS APAGADORS	8
2.2.5. ELS PEDALS	8
2.2.6. EL BASTIMENT O ARPA I LES CLAVILLES.....	9
2.2.7. LA CAIXA DE RESSONÀNCIA.....	9
2.2.8. LA TAPA	9
2.3. TÈCNiques A L'HORA DE TOCAR EL PIANO.....	10
2.3.1. LA POSTURA	10
2.3.1. LA DIGITACIÓ	11
2.3.2. LA INTENSITAT I L'HARMONIA.....	11
2.3.3. LEGATOS I STACCATOS	11
3. EL VIOLONCEL	12
3.1. ASPECTES GENERALS	12
3.2 PARTS DEL VIOLONCEL.....	12
3.2.1. LES CORDES.....	12
3.2.2. LA CAIXA DE RESSONÀNCIA.....	13
3.2.3. LES ESCOTADURES.....	13
3.2.4 EL CLAVILLER, LES CLAVILLES I EL CORDAL	13

3.2.5. EL PONT	14
3.2.6. EL BATEDOR	14
3.2.7. LA PICA	14
3.2.8. L'ARC O ARQUET	15
3.3. TÈCNIQUES A L'HORA DE TOCAR EL VIOLONCEL	15
3.3.1. LA MÀ ESQUERRA	15
3.3.2. LA MÀ DRETA	16
4. PART PRÀCTICA.....	18
4.1. ORGANITZACIÓ D'UN CONCERT.....	18
4.2. LES PECES REPRESENTADES.....	20
4.2.1. L'EPITAFI DE SEIKILOS.	20
4.2.2. STELLA SPLENDENS, ANÒNIM.....	21
4.2.3. AVE MARIA, BACH-GOUNOD	22
4.2.4. MINUET EN DO MAJOR, F.J. HAYDN.....	23
4.2.5. CLAR DE LLUNA, BEETHOVEN.....	25
4.2.6. EL CANT DELS OCELLS – PAU CASALS.....	27
4.2.7. INVERNO PORTEÑO – ASTOR PIAZZOLLA	29
4.2.8. RESPECT – ARETHA FRANKLIN.....	29
4.2.9. ONE MORE LIGHT – LINKING PARK.....	30
4.2.10. NIU D'AMOR – RICARD VILADESAU.....	31
4.2.11. OBLIT – ALLEGRETTO AMB LA COL·LABORACIÓ DE CESC COROMINAS.....	32
6. CONCLUSIONS	35
7. AGRAÏMENTS.....	37
8. BIBLIOGRAFIA	38
9. WEBGRAFIA.....	39
9.1. FONTS DE LES FOTOGRAFIES QUE NO SÓN D'ELABORACIÓ PRÒPIA	41

1. INTRODUCCIÓ

1.1. MOTIVACIÓ PERSONAL

A finals de desembre de 2017 i principis de 2018 vaig prendre una decisió que m'ha canviat per complet: vaig decidir començar a anar a classes de piano i violoncel. Ben aviat em vaig adonar de com m'apassionaven aquests dos instruments i tot allò que hi estigués relacionat, així que de seguida vaig veure que voldria passar-me l'estiu estudiant música. Tenia ganes d'aprendre, d'avançar, de millorar i de gaudir tocant. Per una altra banda, però, era conscient que durant les vacances d'estiu també hauria de dedicar moltes hores al treball de recerca. Per tant, vaig decidir fusionar els dos conceptes: la música i el projecte en qüestió.

Malgrat tot, si em decantava per fer una recerca únicament bibliogràfica del piano i del violoncel, el resultat seria tan sols un resum de feina que ja estava feta. El meu propòsit era anar més enllà i fer que el treball constés d'una part pràctica que em permetés, o més ben dit, m'obligués, a tocar i a assajar molt. Després de rumiar-hi molt, finalment va sorgir la idea guanyadora, explicada a continuació.

1.2. HIPÒTESI

Si bé el piano i el violoncel són dos instruments molt populars i coneguts, no és tan habitual trobar-los en forma de duet de manera que ambdós juguin un paper d'igual importància. A més, generalment s'entenen com a instruments de música clàssica (considerant "música clàssica" tota aquella que s'estén des del Barroc fins al Romanticisme). Per tant, vaig pensar que seria una bona idea provar de donar-los una altra concepció.

Així doncs, la hipòtesi d'aquest treball és que amb el piano i el violoncel, com a duet, es poden interpretar molts estils de música diferents.

1.3.OBJECTIUS

Per tal de demostrar o refutar la hipòtesi plantejada, ben aviat em vaig fixar una sèrie d'objectius que calia complir al llarg de tot aquest procés.

En primer lloc, aprendre a tocar el piano en menys d'un any¹ i poder, així, dur a terme les representacions de les peces escollides per a la part pràctica del treball (apartat 4. PART PRÀCTICA). Aquest objectiu, a més, en comporta d'altres, com ara entendre les bases de la música, aprendre llenguatge musical i saber llegir, o si més no, comprendre i memoritzar, partitures d'una certa complexitat.

Seguidament, conèixer més a fons l'estructura del piano i del violoncel i investigar-ne les tècniques bàsiques a l'hora de tocar-los.

Per últim, per fer bones adaptacions de les peces escollides (representatives de diferents estils i períodes) és adient conèixer com el context històric ha influenciat en les característiques d'aquestes.

1.4. ESTRUCTURA DEL TREBALL

La memòria escrita del treball està estructurada de la següent manera.

Primerament s'hi troba una explicació de les parts del piano i del violoncel respectivament i de les tècniques més importants a l'hora de tocar-los.

A continuació s'inicia el bloc en el qual s'explica la part pràctica del treball i el seu desenvolupament. Per un banda s'analitzen les peces escollides i adaptades, i per l'altra s'explica de manera detallada com ha estat l'organització i realització d'un concert en el qual es van interpretar les peces en qüestió.

Cal esmentar també que, a menys que no s'indiqui el contrari, totes les fotografies són d'elaboració pròpia. En el cas de les que no ho siguin, les respectives fonts es trobaran en un subapartat de la webgrafia.

Als annexos s'hi troben totes les proves, croquis i esquetxos de les partitures adaptades, de la portada i del pòster que va servir per a la promoció del concert de

¹ Segons el psicòleg suec K. Anders Ericsson, són 10.000 les hores de pràctica i constància que es necessiten per arribar a ser un expert en qualsevol àmbit. En el món de la música significa que per saber tocar un instrument a la perfecció s'haurien d'assajar 2,7 hores al dia durant 10 anys. Jo disposava de poc més d'11 mesos per aprendre defensar bé 10 peces d'elevada complexitat.

la part pràctica. A més, també hi ha un vídeo del concert organitzat, que és una part clau del treball, en format DVD.

2. EL PIANO

2.1. ASPECTES GENERALS

El piano, que neix entre el 1695 i el 1700 a Itàlia i que va ser inventat per Bartolomeo Cristofori, és un instrument de corda percutida i de teclat, el qual està format per vuitanta-vuit tecles en total, i té un registre de poc més de vuit octaves. El nom de “piano” deriva de l’italià *pianoforte*, que és una abreviatura del seu nom complet: *clavicembalo col piano e forte*, és a dir, clavicèmbal amb (sons) suaus i forts.

Aquest és un dels instruments més divulgats entre els estudiants de música per diversos factors.

En primer lloc, es tracta d’un instrument central en la música, sobretot a partir del Classicisme, ja que amb el piano es poden realitzar tant acompanyaments com melodies d’alta complexitat.

Per una altra banda, el piano permet abordar tots els aspectes de la música (harmonia, melodia i ritme) mitjançant un sol intèrpret, a diferència del violoncel, que no és un instrument harmònic.

Les partitures per a piano consten de dos pentagrames complementaris. El primer, generalment en clau de sol, està destinat a la mà dreta, que abasta les notes més agudes i, per tant, en la major part dels casos representa la melodia de la peça. El segon pentagrama està afinat amb clau de fa i s’ocupa de l’acompanyament, que generalment es realitza amb la mà esquerra. És per això que la coordinació i la capacitat de saber seguir dues claus diferents a la vegada és primordial.

Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Carl Czerny, Piotr Ilitx Txaiovski, Serguei Rachmaninoff, Isaac

Albéniz i Enric Granados, entre molts d'altres, han deixat composicions i estudis per a piano que han marcat la història de la música.

Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, Alicia de Larrocha, Glenn Gould, Valentina Lisitsa, Lang i Yuja Wang, són alguns dels considerats com a els millors intèrprets de l'actualitat.

2.2. PARTS DEL PIANO

Malgrat que també n'hi ha de paret o verticals, si no s'indica el contrari, en aquest treball només es parlarà del piano de cua, que pot ser de tres mides diferents: d'un quart de cua, de mitja cua o de gran cua.



Imatge 1.

A grans trets es poden considerar les següents com a parts a destacar del piano: el teclat, les cordes, els martellets, els apagadors, els pedals, el bastiment, la caixa de ressonància, la tapa, les clavilles i el faristol.

En la *Imatge 1* es pot veure un piano de gran cua.

2.2.1. EL TECLAT

El teclat està format per vuitanta-vuit tecles, cinquanta-dues de blanques i trenta-sis de negres. Cada tecla equival a una nota diferent, ordenades, d'esquerra a dreta, de més greus a més agudes. Cada tecla és un semitò més aguda que l'anterior.

2.2.2. LES CORDES

A les cordes, que són metàl·liques, és on es produeix el so. Aquestes es divideixen en tres blocs: les de registre greu, que són les més llargues i gruixudes, les de registre mitjà i les de registre agut, que són les més curtes i primes. Els sons de registre greu tenen una sola corda per a cada nota, els de registre mitjà en tenen dues i els de registre agut, tres (tot i que aquesta proporció pot variar depenent de la



Imatge 2.

qualitat del piano). Això és per compensar la ressonància, que és més elevada en les cordes greus i molt inferior en les agudes. Cal destacar, però, que les dobles i triples cordes es colpegen amb el mateix martellet.

A la *Imatge 2* veiem les triples cordes, és a dir, les de registre greus.

2.2.3. ELS MARTELLETS I ELS APAGADORS

El sistema de martellets (*Imatge 3*) dels pianos està format principalment per els martellets i els apagadors.



Imatge 3.

Els primers són uns petits martells amb el cap de feltre que, impulsats en el moment en què es prem una tecla, colpegen la corda corresponent i la fan vibrar. Hi ha un martell per a cada tecla i, per tat, vuitanta-vuit en total.

Els apagadors també són uns elements clau en aquest sistema, ja que fan la funció d'aturar la vibració de la corda i, per tant, d'apagar el so. Cada vegada que es prem una tecla, l'apagador corresponent se separa de la corda uns dos centímetres i deixa que aquesta vibri. Quan la tecla deixa de ser premuda, l'apagador torna a seu lloc inicial, en contacte amb la corda, aturant, així, la vibració.

2.2.5. ELS PEDALS

De pedals n'hi ha un mínim de dos i un màxim de tres i tots tenen una funció diferent.

-*El pedal de ressonància*, situat a la dreta, és el més usat i té com a funció apartar els apagadors de les cordes durant tota l'estona que el mantenim trepitjat per tal que aquestes puguin seguir vibrant lliurement i el so es prolongui durant l'estona desitjada. És necessari, però, deixar-lo anar en els canvis d'harmonia per evitar que es barregin els sons de l'harmonia anterior i la nova, la qual cosa provocaria un so brut i desagradable.

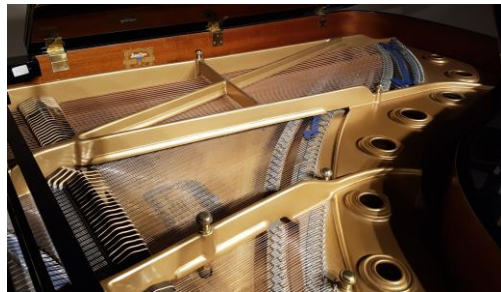
-El *pedal de sostenuto*, que es troba al centre i del qual de vegades se'n prescindeix, sobretot en els pianos més antics, fa la funció de, dins d'uns certs límits, seleccionar només les notes que es desitgen allargar durant un curt marge de temps.

-El *pedal unicordi* (“d’una sola corda”) s’encarrega d’atenuar el so de les notes quan el pianista el trepitja. Hi ha diferents mètodes per aconseguir aquest resultat. En els pianos de cua, els martells es mouen suaument cap a un lateral per colpejar només una de les cordes de cada nota. En els verticals, els martellets s’acosten a les cordes per tal de reduir la força del cop. Un altre mètode, també usat en els pianos de paret, que normalment és considerat més “barrer” o no tan sofisticat, consisteix en interposar un tall de tela de vellut entre el martell i la corda.

2.2.6. EL BASTIMENT O ARPA I LES CLAVILLES

El bastiment o arpa és la part del piano que s’encarrega de consolidar tota l’estructura i mecanismes.

Les clavilles, que formen part del bastiment, serveixen per afinar l’instrument, i ho fan tensant les cordes.



Imatge 4.

En la *Imatge 4* es pot veure aquesta estructura.

2.2.7. LA CAIXA DE RESSONÀNCIA

Com en tots els instruments, la caixa de ressonància és un element imprescindible, ja que s’encarrega d’augmentar i projectar el so. En el cas del piano, la caixa de ressonància es tracta de tot el moble en sí.

2.2.8. LA TAPA

La tapa té la mateixa forma que la cua i serveix tant per “recollir” l’instrument quan no s’està usant, evitant així, que es desafini més o que hi entri pols, com per regular la intensitat del so. Mitjançant una pica, la tapa pot quedar més oberta, de

tal manera que la música sonarà més forta, o pot estar més tancada, obtenint, per tant, un so més fluix.

Una part de la tapa, que també es pot treure si es desitja, està destinada al faristol, que subjecta les partitures.

2.3. TÈCNIQUES A L'HORA DE TOCAR EL PIANO

A l'hora de tocar el piano, les tècniques que siguin característiques només d'aquest instrument són molt reduïdes, molt més que les del violoncel, i per tant, veurem com en la part pràctica del treball sempre es van repetint les mateixes.

2.3.1. LA POSTURA

Per tal de tocar el piano és primordial adoptar una bona postura des del primer moment que es pren contacte amb l'instrument. D'aquesta manera s'eviten lesions i males costums.

L'esquena ha d'estar recta però no rígida i les mans s'han de situar sobre el teclat per tal que els braços i el cos estiguin a una distància còmode respecte aquest. Si el pianista està molt a prop de l'instrument, serà molt difícil desplaçar els dits per les tecles, ja que s'haurà d'arrosar. Si el pianista està molt lluny, l'esquena acabarà adoptant una postura incòmoda.

Per una altra banda, els peus han d'estar a prop dels pedals, sobretot el peu dret, que és el que més s'utilitza. De fet, el més comú és deixar que aquest reposi sobre el pedal de ressonància. Així, quan es necessiti, el procés per trepitjar-lo serà molt menys forçat i molt més immediata.



Imatge 5.

2.3.1. LA DIGITACIÓ

Depenent de la partitura, cada dit tocarà una tecla concreta en cada moment. S'ha de dominar la digitació i practicar l'agilitat per tal de facilitar els canvis de tecles i els moviments dels dits a l'hora de tocar.

Hi ha partitures que indiquen quin dit s'ha d'utilitzar en alguna nota en concret, en el cas que sigui molt difícil d'interpretar, però en la majoria de casos és el pianista qui busca la manera que li és més còmode i natural.

2.3.2. LA INTENSITAT I L'HARMONIA

Recordem que la característica que dona nom a aquest instrument (*pianoforte*) és la possibilitat de tocar sons amb diferents intensitats. Per tant, el piano permet realitzar crescendos i diminuendos (augmentos i disminucions de la intensitat respectivament), tècniques que enriqueixen molt la peça que s'estigui interpretant.

Per una altra banda, el piano és un instrument harmònic i, per tant, ofereix la possibilitat de fer sonar més d'una nota a la vegada, formant acords, la qual cosa permet realitzar acompanyaments molt rics.

2.3.3. LEGATOS I STACCATOS

El legato consisteix a unir les notes entre sí, per tal que sonin "lligades".

L'staccato, en canvi, consisteix a realitzar-les fent petits copets, per tal que cada nota sigui independent.

L'explicació d'aquestes dues tècniques, però, es troba més desenvolupada a l'apartat 3.3.2 LA MÀ DRETA.

3. EL VIOLONCEL

3.1. ASPECTES GENERALS

El violoncel (*Imatge 6*) és un instrument de corda fregada que forma part de la família del violí, situat entre la viola i el contrabaix. Sovint es diu que aquest és l'instrument el so del qual s'assembla més al de la veu humana.

La seva morfologia ha resultat quasi inalterada des de fa més de quatre-cents anys, ja que el primer exemplar, construït per Andrea Amati, amb les mateixes característiques que els violoncels actuals data del 1572.



Imatge 6.

Com que el seu so és més greu que el del violí i la viola, afinats en clau de sol i de do respectivament, les partitures per a violoncel són, generalment, en clau de fa.

Aquest instrument també es pot anomenar *cello*, que deriva de la paraula italiana *violoncello*, i és per això que, al llarg del treball, moltes vegades es denominarà d'aquesta manera.

Johann Sebastian Bach, Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, Antonín Dvořák, Edward Elgar i Joseph Haydn són alguns dels compositors que han escrit peces per a violoncel de gran rellevància.

Jacqueline du Pré, Pau Casals, Mstislav Rostropóvich, Mischa Maisky, Paul Tortelier, Pablo Fernández i Kian Soltani en són intèrprets molt destacats.

3.2 PARTS DEL VIOLONCEL

3.2.1. LES CORDES

El cello consta de quatre cordes metàl·liques, afinades en do, sol, re i la, de més greu a més aguda respectivament. És aquí on s'inicia la vibració que es propagarà fins la caixa de ressonància.

3.2.2. LA CAIXA DE RESSONÀNCIA

La funció d'aquesta és amplificar el so de tal manera que pugui ser perceptible. Dins d'aquesta estructura, formada per dues tapes de fusta lleugerament bombejades i per una banda que les uneix, hi trobem l'ànima i la barra harmònica.

L'ànima és un cilindre massís de fusta que es troba encaixat entre les dues tapes del violoncel, travessant el seu interior, a l'alçada de les cordes re i la. La seva funció és equilibrar els sons aguts. Si està ben situada evita les males ressonàncies i potencia els sons més fluixos.

La barra harmònica està enganxada amb la tapa superior de la caixa de ressonància, tot resseguint, per l'interior de l'instrument, les cordes do i sol. La seva funció és equilibrar els sons greus.

A la *Imatge 7* es pot veure l'interior d'un violoncel amb l'ànima i la barra harmònica.



Imatge 7.

A la caixa de ressonància també hi ha les efes, unes obertures per on surt el so. Aquestes es poden veure a la *Imatge 9*.

3.2.3. LES ESCOTADURES

Les escotadures són un element molt important per a la morfologia i l'aspecte de l'instrument i tenen una funció clara: evitar que l'arc toqui la caixa de ressonància quan aquest frega les cordes per tal que pugui desplaçar-se sense obstacles.

3.2.4 EL CLAVILLER, LES CLAVILLES I EL CORDAL

El claviller, generalment amb una voluta com a element decoratiu però que, sobretot en violoncels del Barroc, també pot estar decorat amb un bust, és on es troben les quatre clavilles principals. Aquestes, però, només s'utilitzen quan les cordes estan molt desafinades.

En canvi, és al cordal, situat a sota del pont i que serveix per mantenir les cordes tensades, on es troben les clavilles amb les que se sol afinar l'instrument, ja que són molt més petites i, per tant, són a la vegada, molt més precises.

A la *Imatge 8* i la *Imatge 9* podem veure el claviller i el cordal respectivament.



Imatge 8.



Imatge 9.

3.2.5. EL PONT

El pont, que també es pot veure a la *Imatge 9*, és un petit element de fusta que té forma arrodonida i que s'encarrega de subjectar les cordes, alçar-les i a separar-les entre sí per tal que l'arc es pugui desplaçar per cada corda de manera independent.

3.2.6. EL BATEDOR

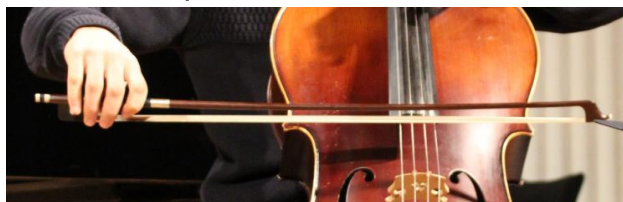
És un element de fusta per sobre del qual, sense tocar-lo, es troben les cordes. És el batedor el que permet realitzar les diferents notes. Si bé té una celleta que el separa del claviller, per tal que les cordes estiguin afinades amb la nota pertinent, el batedor no té trasts (que és una de les característiques que el diferencia del d'instruments com la guitarra).

3.2.7. LA PICA

La pica és una extensió, generalment metàl·lica, que serveix per adaptar i regular el violoncel a la mida adient per a l'intendent i perquè l'instrument es pugui recolzar al terra. Sovint es recorre a l'ús d'un cinturó, que se subjecta amb les potes de la cadira, i que serveix perquè el cello no rellisqui.

3.2.8. L'ARC O ARQUET

Malgrat que a vegades el donem per suposat, és interessant mencionar-lo, ja que és un dels elements primordials per fer sonar l'instrument: és amb l'arc amb el que es freguen les cordes i amb el que es produeixen les vibracions i, per tant, el so. Aquest està format de fusta i de pèls de cua de cavall.



Imatge 10.

3.3. TÈCNIQUES A L'HORA DE TOCAR EL VIOLONCEL

El violoncel es toca estant el músic assegut a una cadira, amb l'instrument entre les cames i recolzat al terra. La mà dreta s'ocupa de l'arc i l'esquerra, de produir les notes prement les cordes contra el batedor.

Tots els instruments de la família del violoncel són d'una alta complexitat tècnica, ja que l'intèrpret ha de poder realitzar moltes accions diferents a l'hora.

3.3.1. LA MÀ ESQUERRA

És amb aquesta amb la que es produeixen les diferents notes. Les posicions més habituals són la primera posició i la posició del dit polze.

La primera posició consisteix en col·locar el dit polze sota el batedor, evitant "fer pinça" per tal d'aconseguir més fluïdesa en els moviments. Els altres quatre dits s'encarreguen de prémer la corda a l'alçada desitjada per a produir un so o un altre.

La posició del dit polze s'utilitza quan es volen tocar notes més agudes, que es troben a una alçada molt més baixa del batedor. Com que és aquí on es fusiona amb la caixa de ressonància, no es pot mantenir el dit polze per sota, i per tant aquest s'ha de recolzar sobre les cordes. A la *Imatge 11* es pot veure com es realitza la posició del dit polze.



Imatge 11.

Les tècniques que es poden realitzar amb la mà esquerra són les següents.

-El vibrato: és una de les tècniques més usades i recorregudes, ja que dona força a les notes, mitjançant una suau vibració, i fa que el so sigui més elegant. Per fer-lo s'ha de realitzar un lleu moviment de canell, però sense moure el dit de la posició en la que es troba

-Les notes harmòniques: En aquest cas la corda no es pressiona fins a tocar el batedor, sinó que només es toca lleugerament amb el dit. Les notes harmòniques es troben a cada quart de totes les cordes.

-El glissando: és una tècnica que consisteix en desplaçar el dit per la corda sense aixecar-lo, de manera que el canvi de nota sigui progressiu.

3.3.2. LA MÀ DRETA

És amb la mà dreta amb la que s'agafa l'arc i es fan vibrar les cordes. Algunes de les tècniques més importants són les següents:

-Legno: es tracta de colpejar les cordes amb la fusta de l'arc. Es fa sobretot quan es vol portar el ritme. Normalment aquesta tècnica no es duu a terme en solitari, sinó que serveix per acompanyar altres violoncels o altres instruments.

-Détaché: l'arc no s'aixeca de les cordes però hi ha articulació a cada nota. És a dir, a cada nota hi ha un canvi de direcció de l'arc.

-Legato: consisteix en tocar un sèrie de notes amb un mateix moviment d'arc. En aquest cas la direcció de l'arc sí que sempre és la mateixa, i és la mà esquerra la que treballa. Es pot realitzar el legato en una sola corda, el qual és més senzill, o amb diferents cordes.

-Pizzicato: La corda no es frega amb l'arc sinó que es pinça amb els dits. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix un so més característic d'instruments com la guitarra. A més, la nota no dura tant però ressona més.

-Staccato: Es tracta de fer sons molt curts, que no necessàriament compleixen tota la duració de la nota, però sí del compàs. Per entendre-ho millor, podem dir que és com si féssim un pizzicato amb l'arc, però sense que aquest s'aixequi de la corda, sinó fent petites pauses.

-Spiccato: El resultat és molt semblant al de l'staccato, però la diferència és que, en aquest cas, l'arc sí que fa petits salts a cada nota.

-Sul tasto: L'arc frega la corda a la part més separada del pont, és a dir, molt a prop de l'inici del batedor, fent que les cordes tinguin menys espai per vibrar. D'aquesta manera s'aconsegueix un so més dèbil i suau.

-Sul ponticello: es tracta precisament del contrari del sul tasto: consisteix en fregar la corda passant l'arc el més a prop del pont possible, aconseguint així un volum i una força més alts.

-Tremolo: consisteix en moure l'arc molt ràpidament per donar a la nota l'efecte de tremolar, fent que el so sigui més dramàtic i intens.

*Cal tenir en compte que, de totes aquestes tècniques, el legato i l'staccato les poden realitzar tots els instruments, el piano inclòs, i no són exclusives dels instruments de la família del cello.

4. PART PRÀCTICA

Recordem que la hipòtesi d'aquest treball és que amb els dos instruments prèviament explicats, com duet, es poden interpretar molts estils de música diferents. Per comprovar-la o refutar-la vaig elaborar una llista amb peces que resseguissin la història de la música a grans trets, des de la primera partitura completa que es conserva fins a la música dels segles XX i XXI, amb l'objectiu d'adaptar-les per poder-les representar amb piano i violoncel.

A més, va sorgir la idea d'organitzar un concert obert al públic en el que s'interpretessin totes les adaptacions i pel qual vaig comptar amb l'ajut d'en Cesc Corominas, un alumne del conservatori de Girona que interpretaria la part del violoncel.

4.1. ORGANITZACIÓ D'UN CONCERT

El primer que calia fer per organitzar un concert era trobar un local on poder tocar. Al llarg de l'estiu vaig anar a parlar amb en Lluís Freixas i en Carles Tulsà, responsables de la Casa de la Cultura de Girona, amb qui vaig fer diverses trobades per tal d'exposar-los el meu projecte. Ells, a qui agraeixo plenament la seva confiança i compromís, van accedir a cedir-me l'auditori Josep Viader, que era la meva primera opció, de manera desinteressada. A principis de setembre, que era el més aviat possible que se'm permetia, vaig formalitzar la sol·licitud i vam fixar la data del concert pel dissabte 15 de desembre de 2018.

Un cop ja tenia data i lloc també m'havia d'encarregar de la promoció d'aquest concert. És per això que em vaig posar en contacte amb l'organització del CIFOG (Escola de Cicles Formatius de Girona). Vaig exposar el projecte i de seguida un alumne del cicle d'audiovisuals, l'Eric Marco, a qui dono les gràcies pel seu ajut, va accedir a col·laborar. Ell és qui ens va fer, a en Cesc Corominas i a mi, les fotografies i els vídeos que van servir per a la promoció.

A mesura que els assajos pel concert anaven agafant bona forma va sorgir la necessitat de fer-ne un assaig general, per veure si les adaptacions eren

correctes. Aquest es realitzaria dues setmanes abans i hi assistiren veus crítiques que aportessin els seus punts de vista.

A principis de novembre vaig començar a buscar una aula amb piano on poder-lo realitzar. Després de moltes trucades i reunions, quan faltava menys d'una setmana pel dia 3 de desembre (que era el dia de l'assaig), va ser l'Ajuntament de Vilablareix qui, finalment, em va cedir un aula de Can Ballí.² Aquesta experiència va servir per rectificar els errors que s'havien anat arrossegant i per adquirir noves idees, nous punts de vista. A més, també va ser molt positiva per aprendre a gestionar els nervis que sempre són presents durant els concerts.

Un cop va arribar el dia del concert es van interpretar, finalment, les peces que s'havien estat adaptant i assajant durant tot l'estiu (les quals es troben explicades a continuació). El resultat va ser molt més satisfactori del que m'hauria imaginat, tenint en compte que tocava des de feia 11 mesos i que la meva experiència davant d'un públic era molt escassa. Sent l'aforament de l'auditori de 117 persones, la meva previsió era que n'assistissin al voltant de 30, però els assistents rondaven els 80.

El pòster de la *Imatge 12* és el que es va utilitzar per promocionar el concert: se'n va fer difusió per les xarxes socials i es va penjar per diferents establiments de la ciutat de Girona.

El dia del concert també es van repartir uns díptics als assistents el model dels quals es troba adjunt als annexos.



Imatge 12.

² Cal dir que trobar un local on poder realitzar l'assaig va ser gairebé més complicat que trobar-lo pel concert en sí, ja que a l'auditori Josep Viader no hi havia més hores lliures. Abans de rebre confirmació per part de l'Ajuntament de Vilablareix havia parlat, també, amb els responsables de l'auditori de la Mercè, de la Sitja de Fornells, de l'auditori de l'Espai Caixa, que m'agradaria apuntar que el director sempre va tenir plena voluntat en ajudar-me però no vàrem poder concordar els horaris, de l'Espai Marfà i de les Bernardes de Salt.

4.2. LES PECES REPRESENTADES

L'objectiu era adaptar un conjunt de peces de diferents estils i períodes de la història de la música perquè es poguessin interpretar únicament amb piano i violoncel però sense que se'n perdés l'essència, de tal manera que se'n seguissin identificant els trets principals que les caracteritzen. Aquestes són les peces escollides.

4.2.1. L'EPITAFI DE SEIKILOS.

L'epitafi de Seikilos és la primera peça que, malgrat la seva brevetat: tan sols està formada per quatre versos musicats, es conserva de forma íntegra. L'obra va ser trobada en una columna d'un monument funerari, a Turquia, i data d'entre els segles II i aC.

Els quatre versos als quals acompanya la música diuen el següent: *Mentre visquis brilla, no pateixis per res en absolut, doncs la vida dura poc i el temps exigeix el seu tribut.*

Durant el període de la Grècia Hel·lenística, del qual en forma part l'Epitafi de Seikilos, alguns instruments més usats eren la lira i la cítara, instruments de corda puntejada; l'aulos, un instrument de vent semblant a un doble oboè i la flauta de Pan.

La partitura adaptada estava escrita per a flauta travessera, glockenspiel (joc de campanes també conegut com a *lira*), xilòfon i metal·lòfon, instruments molts semblants als mencionats anteriorment. Per tal d'interpretar la peça, el piano fusiona les partitures del glockenspiel, del xilòfon i del metal·lòfon i el violoncel toca la part de la flauta travessera, equivalent a la melodia principal.

Al ser un epitafi, és a dir, una inscripció sepulcral, el tempo és lent i el violoncel toca amb molts de *legatos*. El piano, però, si bé lligarà les notes més greus, farà les més agudes puntejant-les de manera suau, imitant el pizzicato que faria la cítara.

Com he mencionat anteriorment, aquesta peça és d'una durada molt curta, de tal manera que la representació de la partitura adaptada dura menys d'un minut. Per tant, per el dia de concert es va idear una introducció, allargant els quatre primers compassos, en la qual el violoncel insinua motius de la melodia de manera subtil.

4.2.2. STELLA SPLENDENS, ANÒNIM

Stella Splendens (que en català significa “estrella resplendent”) és una composició anònima de la Baixa Edat Mitjana, concretament del segle XIV, que pertany al Llibre Vermell de Montserrat, un dels manuscrits més antics que es conserven i que conté música de l'època i textos dedicats a Déu.

L'Edat Mitjana s'estén des del segle V fins el XV i, per tant, durant aquest període tan extens, la música es desenvolupa i varia constantment. Tanmateix, una característica molt típica d'aquest període és l'ús de quintes justes. Això és perquè encara no existien les modalitats tonals i els instruments que hi havia, llevat de l'orgue, l'ús del qual es limitava a les esglésies, no estaven suficientment desenvolupats com per realitzar acords més complexos. A més, les bases de la música moderna no s'establiran fins segles més tard, al Barroc.

L'Stella Splendens és un clar exemple de polifonia: està escrita en llatí per a dues veus i està pensada per ser cantada. L'obra està en mode (o escala) dòric, que és l'escala que més s'utilitza abans del Barroc. Això significa que els semitons es troben entre els graus II i III i entre els VI i VII.

La veu principal la farà el violoncel i la segona veu, la mà dreta del piano. La mà esquerra, en canvi, tocarà sempre un Re a principi de compàs (ja que és la nota pedal). A l'hora d'interpretar la peça, s'evitarà el vibrato amb el violoncel i s'intentaran lligar totes les notes amb el piano mitjançant el pedal de la dreta.

La peça no és de llarga durada i tenint en compte que va ser escrita per ser cantada, el dia del concert, en Cesc Corominas va cantar-ne la primera part i es va unir amb el violoncel a l'inici de la segona part. A més, es va repetir tota la peça sencera per tal d'allargar-la uns segons.

4.2.3. AVE MARIA, BACH-GOUNOD

El Barroc musical s'estén des del 1600, amb l'aparició de la primera òpera que es conserva: *Orfeu*, de Claudio Monteverdi, fins el 1750, amb la mort de Johann Sebastian Bach, un dels compositors més representatius d'aquest període i qui es pot considerar que ha establert les bases de la música moderna. La música barroca sol caracteritzar-se per una elevada complexitat formal i ornamentació, ja que està molt influenciada per l'absolutisme i l'Antic Règim. Durant aquest període són habituals les fugues, les suites, els cànons, les variacions, els concerts... A més, hi és molt present el baix continu, un acompanyament que es toca de forma continuada durant tota l'obra per tal de marcar-ne l'estructura. Generalment instruments com el clavicèmbal o el violoncel són els encarregats de fer aquest baix.

L'obra del Barroc que vaig escollir és l'Ave Maria de Bach-Gounod, un preludi de Johann Sebastian Bach, acompanyat d'una melodia que va escriure un compositor romàntic, Charles Gounod, 137 anys més tard.

El preludi és una peça musical breu que durant els segles XVI i XVII no estava lligada a cap altra obra, sinó que era independent. Tanmateix, al segle XVIII, J. S. Bach el va popularitzar com a una composició prèvia a obres més llargues, sobretot a fugues.

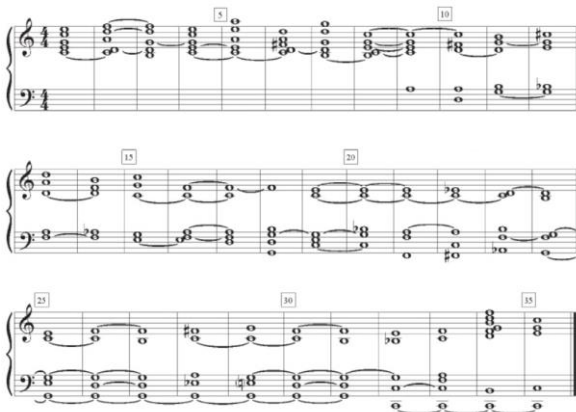
De fet, aquest preludi, el núm. 1 en do major és el primer d'una obra més extensa: *Das Wohltemperirte klavier*, és a dir, *El Clavecí Ben Temperat*, que consta de 24 grups d'un preludi i una fuga cadascun escrits en el mateix to, sent cada grup, un semitò més que l'anterior: els primers preludi i fuga estan en do major, els segons, en do sostingut menor, els tercers en de sostingut menor, els següents en re major... i així successivament fins a completar tota l'escala cromàtica.

Si analitzem el primer preludi, escrit en do major, veiem que durant tota la peça es manté la mateixa estructura: acords arpegiats en els quals les notes més greus s'allarguen durant tot



Imatge 13

l'arpegi de l'acord, que es repeteix sempre dues vegades, tal i com veiem en la *Imatge 13*.

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is characterized by dense chordal textures and arpeggiated patterns. The first system has measures 5 and 10 marked. The second system has measures 15 and 20 marked. The third system has measures 25, 30, and 35 marked. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

A més a més, tota la peça es tracta d'una cadència, d'agut a greu, constant en la qual cada acord manté com a mínim una nota que l'uneix amb l'acord anterior, tal i com es mostra en la *Imatge 14*.

Imatge 14.

A l'hora de tocar l'Ave Maria de Bach-Gounod amb piano i violoncel s'han de tenir en compte les següents característiques. Recordem que el preludi de Bach, que és barroc, està escrit per a clavicèmbal. Això significa que aquest instrument no podia fer canvis d'intensitat i, per tant, a la partitura original no hi ha cap indicació de dinàmiques, ni d'intensitat ni de tempo, el qual també es manté constant en tot moment.

Tot i així, la melodia és molt posterior, del Romanticisme, un període que, com veurem més endavant a través del Clar de Lluna de L. van Beethoven, es caracteritza pel desig de mostrar gran sentimentalitat a través de la música.

Per tant, el piano tocarà el preludi que va escriure Bach mantenint la intensitat i el tempo mentre que el cello realitzarà la melodia, ara sí, amb canvis de dinàmica.

4.2.4. MINUET EN DO MAJOR, F.J. HAYDN

Franz Joseph Haydn, nascut a Àustria el 1732, que havia estat professor de Wolfgang Amadeus Mozart, és un compositor essencial per entendre el Classicisme. Aquest és un període que s'allarga des del 1750, amb la mort de J.S. Bach fins al voltant del 1810, quan Beethoven trenca l'estructura clàssica. Per tant,

el Classicisme se situa entre el Barroc i el Romanticisme. Amb un exemple clar, podríem dir que la música clàssica és com un camp cobert de flors, on sempre hi fa sol i on els ocells canten amb alegria. Això és perquè durant aquest període els músics tenien sempre una posició subordinada. Les seves composicions o interpretacions estaven sempre sotmeses als gustos i les demandes dels nobles o eclesiàstics. Per tant, hem d'imaginar la música clàssica com a música generalment de cambra pensada per ser ballada a les corts.

El minuet, de tempo moderat, té una mètrica ternària, que significa que el compàs és de $\frac{3}{4}$ (tres notes negres per compàs) i s'organitza en tres parts ben diferenciades. Així doncs, per el seu ordre i uniformitat, aquesta és una forma musical que triomfa molt durant el període en qüestió.

Si analitzem el minuet en do major de Haydn, peça escollida pel treball, veiem que tot això es compleix. A la *Imatge 15*, on es mostra la partitura utilitzada pel concert, veiem que la peça té tres parts, les quals també estan subdividides en tres parts.

La primera d'elles, en blau, integra les frases A, A', indicades en rosa, i la frase B, en lila. Viem que la frase A dura quatre compassos, i l'A', de la mateixa durada, tan sols es diferencia de l'A per l'últim compàs. Seguidament continua la part B i, un cop finalitzada, es repeteixen les frases A i A'.

A la segona part del minuet, en verd, anomenada *Trio*, hi trobem la següent estructura. Primer hi ha les frases C i C', que es mostren en groc, en les quals la C' tan sols es diferencia de la C per els últims compassos. Tot seguit hi ha la frase D, en taronja, i finalment, es repeteixen les B i B'. En aquesta part, a més, cal destacar un canvi de tonalitat: es passa de Do major a Mi b major.

La tercera part, marcada en vermell, es tracta d'una indicació: *D.C. al Fine*, (*Da Capo al Fine*) i per tant, s'ha de repetir des del principi fins al *Fine*, és a dir, tota la primera part.

Imatge 15.

The image displays two pages of a musical score for a Minuet by Joseph Haydn. The left page is numbered '1' and features the title 'Menuet' and the composer 'Joseph HAYDN (1732-1809)'. It is marked 'Allegretto' and includes a 'Finis' box at the end of the first system. The right page is numbered '31' and contains a section marked 'D.C. al Fine' in a red box. A legend on the right side of the right page identifies sections with colored boxes: 1 (blue), 2 (green), 3 (red), A i A' (pink), B (purple), C i C' (yellow), and D (orange). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, mp), articulation (acc, pizz), and performance instructions like 'ritardando' and 'ritene'.

4.2.5. CLAR DE LLUNA, BEETHOVEN

Tot seguit fem un salt al següent període, el Romanticisme, que s'origina a Alemanya a finals del segle XVIII i s'estén durant bona part del segle XIX. Grans compositors com per exemple Liszt, Chopin, Rachmaninoff, Brahms, Wagner, Schubert, Schumann, Txaikovski i molts més en formen part.

El Romanticisme està molt influenciat pel context polític i històric: un punt d'inflexió és la Revolució Francesa i les seves conseqüències, que serà clau per produir el pas del Classicisme al Romanticisme.

Ludwig van Beethoven (Bonn 1770 – Viena 1827) és considerat com el músic que fa aquest pas. És ell qui deixa de compondre per un noble i, en canvi, comença a plasmar, a través de la seva música, els seus sentiments, la seva ànima.

Durant el Romanticisme el músic passa a ser admirat i apreciat. La música és més abstracta i passional, amb molts matisos, com crescendos, diminuendos, accelerandos i ritardandos.

Les formes romàntiques són lliures i de grans dimensions, amb un predomini de les sonates i les simfonies. A més, hi ha un gran apogeu de la música per a piano, sobretot al Romanticisme més tardà, materialitzat en formes com ara masurques, poloneses, valsos i impromptus (amb Chopin com a representant indiscutible), petites formes de música de cambra o lieds.

En quant a Beethoven, segur que tots n'hem sentit a parlar. Segur que tots hem sentit moltes vegades el seu famós Para Elisa. Segur que tots sabem que es va quedar sord i que, quan va començar a adonar-se que aquesta sordesa seria irreversible, aquest Beethoven martiritzat i avergonyit, aïllat de la societat per por a ser escarnit, es va fins i tot plantejar el suïcidi.

Tanmateix, finalment va decidir, com ell mateix deia, “agafar el seu destí pel coll” i, de fet, el seu període de sordesa és conegut com a “període heroic”. És a partir de llavors que va compondre les peces amb més força, peces com la simfonia número 3, coneguda com l'Heroica, que és, precisament, a través de la qual trenca amb l'estructura clàssica. Aquesta l'havia dedicat a Napoleó, un home que tenia en molt bona consideració pel seus ideals de la revolució Francesa, però que Beethoven li va retirar la dedicatòria quan se'n va assabentar que s'havia autocoronat emperador.

Una altra obra que va compondre ja sota l'innegable realitat de la seva sordesa, que només feia que avançar, és la simfonia número 5, les quatre primeres notes de la qual són, probablement, les més famoses de tota la considerada música clàssica.

La seva única òpera, Fidelio, també la va compondre quan ja era pràcticament sord i sonates precioses com la Sonata Apassionata també.

La seva novena simfonia, l'Oda a l'Alegria, mai va poder-la escoltar. A la seva estrena, no va poder sentir cap dels sorollosos aplaudiments que va rebre.

De fet, fa la sensació com si la sordesa, en comptes d'empetitir-lo, l'hagués forçat a lluitar encara amb més força contra aquesta adversitat a través de la música.

Tenint en compte la importància de Ludwig van Beethoven, al treball no hi podia faltar una peça seva. L'escollida és el seu Clar de Lluna, el primer moviment de la sonata per a piano número 14.

La peça en qüestió ja és del tot romàntica i Beethoven la va compondre quan la sordesa estava en un punt molt avançat. A través d'aquesta peça per a piano, el compositor volia representar l'innegable i inevitable pas del temps, que per molt que ho desitgem, mai no s'atura. És per això que la peça està plena de canvis d'intensitat, fidel al període al que pertany, però en cap cas hi ha canvis de ritme: el seu Clar de Lluna és com el temps: a vegades intens, a vegades més fluix, però sempre immutable.

A l'hora d'interpretar-la amb piano i violoncel, la partitura original, escrita només per a piano, es divideix en dues parts. La melodia, que estaria destinada al dit petit de la mà dreta en el piano gairebé durant tota la peça, passa a ser realitzada pel cello i la resta de la partitura queda igual per al piano.

Tenint en compte tot això, és primordial tocar-la amb sentimentalitat i respectant totes les indicacions de dinàmiques. A més el més important, així com el més complicat, és mantenir el tempo constant i inalterable durant tota la peça. De fet, va ser Beethoven el primer en utilitzar el metrònom: volia que les seves composicions s'interpretessin tal i com ell les imaginava i les escrivia.

4.2.6. EL CANT DELS OCELLS – PAU CASALS

Pau Casals (El Vendrell 1876 – San Juan de Puerto Rico 1973) és un dels violoncel·listes amb més renom de tots els temps.

Va ser ell qui, a l'edat de 14 anys, va trobar, en una biblioteca de Barcelona, unes partitures perdudes i oblidades per tothom. Unes peces meravelloses que havien caigut en l'oblit: les sis suites per a violoncel de J.S. Bach. Durant gran part de la seva vida, Casals va decidir analitzar-les i estudiar-les, i no tan sols va aconseguir que tornessin a ser admirades per tothom, sinó que també va evitar que aquestes obres del compositor barroc caiguessin en mans del nazis, ja que Hitler les volia convertir en un símbol del nazisme.

A més, el violoncel·lista català és conegut per ser un gran defensor de la democràcia i dels drets humans. De fet, quan va esclatar la Guerra Civil, Pau Casals va haver de marxar a l'exili i des de llavors es va negar a tocar en països que no respectessin els seus ideals. Lluny d'aconseguir-ho, Casals sempre va desitjar poder tornar a la seva terra natal, i això va influenciar molt a la seva manera de tocar, de pensar i de parlar: el seu famós discurs que va pronunciar a les Nacions Unides l'octubre del 1971, n'és un clar exemple. En aquest discurs també hi va interpretar l'*Himne a les Nacions Unides*, que havia compostat per l'ocasió, i *El Cant dels Ocells*, peça escollida per aquest treball.

El Cant dels Ocells és una nadala tradicional catalana que data dels volts del 1705 i que explica la bellesa de la natura el dia que Jesús és nat. La versió més famosa és la que va fer Pau Casals per a violoncel. Des de l'exili, el músic sempre la tocava a l'inici de cada concert i, per tant, ben aviat es va convertir en un símbol de catalanitat i de pau.

A l'hora d'interpretar-la, doncs, en aquest cas serà el violoncel el protagonista: el piano tan sols acompanyarà la melodia amb els acords i la introducció que Casals va escriure. Aquesta peça cal tocar-la lenta i amb molta sentimentalitat, amb un *pianissimo* constant, tot i que el piano evitarà utilitzar la sordina (pedal esquerre). El violoncel realitzarà *vibratos* i el piano lligarà cada acord amb el pedal de ressonància.

4.2.7. INVERNO PORTEÑO – ASTOR PIAZZOLLA

Entrem, ara, en la música del segle XX. La següent peça escollida és un tango d'Astor Piazzolla que forma part de les seves Estaciones Porteñas: Invierno Porteño.

Astor Piazzolla (Mar del Plata 1921 – Buenos Aires 1992), un acordionista i compositor argentí, és un dels músics més importants del segle XX dins la seva especialitat: el tango.

El tango és un estil que sorgeix principalment a Buenos Aires a finals del s. XIX, degut a la gran diversitat cultural causada per la forta immigració que la ciutat estava vivint durant aquells moments. Per tant, el resultat és un estil únic al món que Piazzolla va revolucionar a través de composicions com *Libertango*, *Le Grand Tango*, *Obliveon*, *Adiós Nonino* o *Las Estaciones Porteñas* i, de fet, gràcies a ell va prendre un altre nom: *El Nuevo Tango*.

Les Estaciones Porteñas van ser escrites per a violí, piano, guitarra, contrabaix i acordió i, per tant, la majoria d'adaptacions que se n'ha fet són per a guitarra o acordió. *Invierno Porteño*, igual que les altres tres obres que formen part d'aquesta suite, té clares influències barroques. Piazzolla es va inspirar en Les Quatre Estacions de Vivaldi per intentar descriure la seva percepció de les estacions a Argentina. A *Invierno Porteño*, però, les influències barroques es fan encara més evidents, sobretot en els acords finals, que es desenvolupen a partir del Cànon en Re major de Pachelbel.

Per ser fidels a l'estil del tango, amb el piano i el violoncel s'han de realitzar canvis de ritme i d'intensitat de manera constant. A l'hora d'interpretar la peça hi ha moments on és necessari realitzar legatos, com per exemple en els acords finals, però també hi ha parts on cal fer staccatos.

4.2.8. RESPECT – ARETHA FRANKLIN

La versió més coneguda de *Respect*, d'Otis Redding (Georgia, Estats units, 1941 – Wisconsin 1967), és la que va ser popularitzada per la coneguda com la "reina

del soul”, Aretha Franklin (Memphis, Tennessee 1942 – Detroit, Michigan , 2018), dos anys més tard del seu llançament.

Aretha Franklin, pianista i cantant autodidacta que va ser una innegable lluitadora en contra de la discriminació ètnica i de gènere, és mundialment coneguda per la seva aportació en l’estil de R&B i soul.

Escollir una de les seves cançons no va ser fàcil, però finalment em vaig decantar per *Respect*. A primera vista semblava relativament fàcil d’adaptar i d’estudiar, però ben aviat em vaig adonar de la complexitat rítmica de la cançó, que està plena de síncopes (alteracions en la regularitat del ritme) i canvis constants. A més, s’havia de poder interpretar amb dos instruments considerats més aviat clàssics el que faria una banda sencera.

Per fer-ho, el violoncel realitza la melodia principal. La mà dreta del piano l’acompanya amb els acords marcant el ritme i la mà esquerra fa la part que faria el baix. Per tant, les dos mans han de seguir un ritme diferent.

Al ser una cançó més moderna i animada l’important no és la perfecció de les notes que es toquen, sinó el ritme.

4.2.9. ONE MORE LIGHT – LINKING PARK

Linkin Park és un grup de rock americà liderat pel vocalista Chester Bennington (Phoenix, Arizona, 1976 – Palos Verdes, Califòrnia, 2017).

One More Light és una de les balades d’estil pop-rock d’aquest grup i la seva lletra té un significat molt profund. El cantant del grup va decidir posar fi a la seva vida el passat 2017 quan només tenia quaranta un anys, sense donar, aparentment, cap explicació ni motiu. Tot i això, *One More Light* era una clara declaració d’intencions i es va publicar molt poc abans de la seva mort. Amb aquesta cançó Bennington volia aconseguir un aire reflexiu i a través de la lletra (el títol significa “una estrella més”) pretenia explicar els seus sentiments.

La melodia de *One More Light* està escrita amb una escala pentatònica, que tot i ser present en gairebé totes les cultures, és l’escala natural a l’Àsia més oriental.

Això significa que només utilitza cinc notes dins d'una octava concreta de manera alternada. En aquest cas, les cinc notes són Mi b, Fa, La b, Si b i Do. A la tornada, però, també hi apareix el Re b i, per tant, deixa de ser una escala pentatònica.

A l'hora de tocar-la, el cello i el piano s'alternaran la melodia i l'acompanyament. Primer el cello farà la melodia i després el piano prendrà la tornada. L'acompanyament serà un obstinat constant al llarg de tota la peça. El piano lligarà els acords amb el pedal de ressonància i el cello ornamentarà la melodia amb el vibrato. L'objectiu és reproduir aquest ambient reflexiu que pretenia crear Chester Bennington.

4.2.10. NIU D'AMOR – RICARD VILADESAU

A la llista inicial de les peces proposades pel treball hi constava una sardana: Niu d'Amor, de Ricard Viladesau.

La sardana és una dansa catalana interpretada per una cobla i ballada en rotllana. La seva forma contemporània es va fixar a l'Empordà al voltant del 1850 i des de llavors s'ha anat convertint en un símbol de Catalunya.

La cobla és una formació musical formada per un flabiol i tamborí, dos fiscorns, dos tibles, dues tenores, dues trompetes, un trombó i un contrabaix.

Les sardanes estan formades per dues parts: els curts i els llargs, que es diferencien per la manera de ballar i per la seva durada. Els compassos solen ser de 2/4, tot i que en ocasions també poden ser de 6/8.

Per representar-la amb piano i violoncel era necessari comptar amb l'entrada del flabiol, present a totes les sardanes, i amb el ritme tan característic. Això no suposava un problema: es tractava d'alternar la melodia i el ritme entre els dos instruments. Tanmateix, quan analitzava la peça em vaig adonar de dues característiques principals que m'impossibilitaven fer una adaptació satisfactòria.

La primera és que els instruments de cobla no estan tots afinats en el mateix to. Per exemple, un Si de la trompeta equival a un La del fiscorn. És per això que quan es compona una sardana el compositor ha de dominar la instrumentació per

poder acoblar (és a dir, escriure per a cobla) bé. Per tant calia separar les veus que realitzava cada instrument i transportar-les a la tonalitat del piano i del violoncel.

Per una altra banda, la sardana és un estil que està format per moltes veus diferents i totes elles són importants. A mesura que les analitzava i les separava vaig adonar-me que no era possible realitzar-les totes amb només aquests dos instruments i era inevitable haver de renunciar a alguna d'elles.

Per tant, per manca de temps i pel fet que tant en Cesc Corominas com jo consideràvem que totes les veus eren importants, no es va poder realitzar una adaptació satisfactòria. Sí que es vaig poder fer un arranjament que donés a entendre que es tractava d'una sardana, però aquest no estava a l'altura de la resta de peces pel fet que s'havien de suprimir moltes línies melòdiques. És per això que finalment es va decidir no interpretar-la al concert.

Als annexos del treball hi consten les partitures on es pot veure el procés d'adaptació realitzat.

4.2.11. OBLIT – ALLEGRETTO AMB LA COL-LABORACIÓ DE CESC COROMINAS

L'última de les peces interpretades al concert es tracta de la meva primera composició com a tal: Oblit.

El procés de creació de la peça va ser molt llarg i intens. La primera idea va sorgir quan jo encara no havia anat a cap classe de llenguatge musical i vaig intentar transcriure la partitura basant-me en els llibres i quaderns de música de l'escola de primària. Tot i així, era conscient que hi havia errors i els identificava però no era capaç de resoldre'ls. Al cap de poc vaig començar a assistir a classes de llenguatge amb la M. Àngels Bronsoms, que ara també és la meva professora de piano, i a qui agraeixo immensament la seva paciència i dedicació. Va ser a partir de llavors quan la idea va començar a agafar una mica de forma. Sabia que volia que aquesta fos una composició per a piano i violoncel, i tenia la base del piano clara, és a dir, els acords i la tonalitat. Tanmateix, la melodia que volia que

realitzés el cello no m'acabava de convèncer, així que la vam anar desenvolupant en els assajos periòdics que fèiem amb en Cesc Corominas. Poc a poc, a més, vaig passar de tocar els acords de memòria a entendre realment per què tocava els acords en qüestió, fet que em va permetre desenvolupar encara més la composició.

Si bé aquesta va estar sotmesa a modificacions constants fins escassament dues setmanes abans del concert, la idea de què volia que representés era clara.

La meva intenció era plasmar un brot de memòria que poc a poc va desapareixent, que es va oblidant. Per fer-ho vaig dividir la peça en tres parts ben diferenciades.

La primera part representa l'absència de memòria provocada per la malaltia d'Alzheimer, present en la meva família. Aquesta és lenta i melancòlica i serveix per presentar la següent. La segona part simbolitza un brot de memòria, fort i intens, però que poc a poc es va esvaint i que, al cap i a la fi, tan sols és això: una espurna, un brot momentani. La tercera i última part consisteix en una variació de la primera per representar l'oblit definitiu.

Si analitzem la partitura transcrita veiem com la peça incorpora característiques de tots els estils prèviament estudiats.

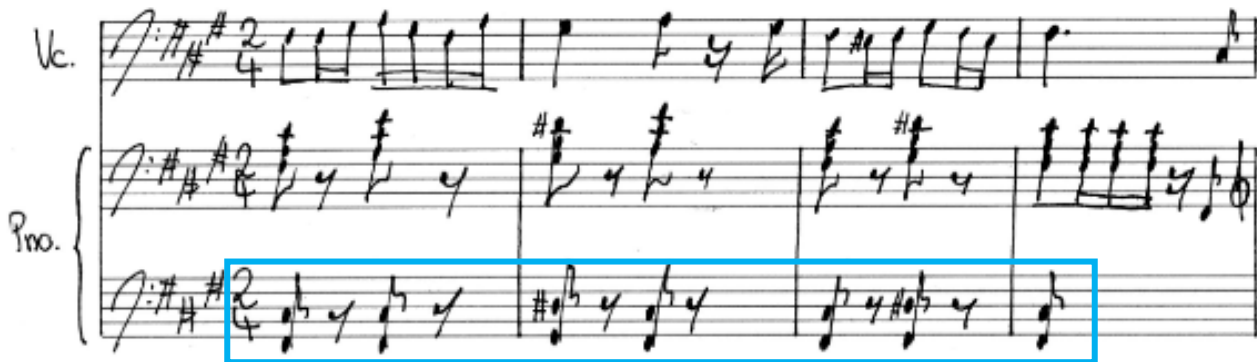
Per exemple, veiem que en diverses ocasions, indicades en blau a la *imatge 16*, s'utilitzen quintes justes, que són típiques de la música de l'Edat Antiga i de l'Edat Mitjana.

A més, veiem com tota la peça segueix l'esquema de "tònica, subdominant, dominant i tònica" que va arrelar durant el Barroc, i que és segons el qual es mou la música occidental moderna.

Per una altra banda, la mà esquerra va fent un obstinat rítmic, marcat en verd a la *imatge 17*, és a dir, va repetint un mateix ritme al llarg de tota la partitura. Aquesta característica la podem relacionar amb l'ordre i l'organització formal del Classicisme.

Per últim, la peça està repleta de canvis de ritme: s'inicia amb un compàs de 4/4 al llarg de la partitura hi ha compassos de 3/4 i de 2/4, com per exemple els que estan marcats en taronja a la *Imatge 18*. Aquesta tècnica es dona tan sols a algunes peces del Romanticisme.

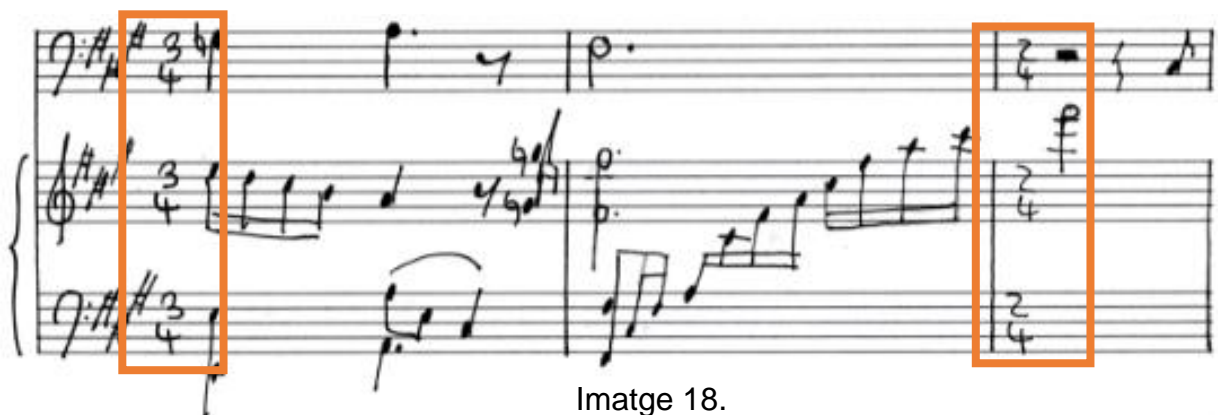
La partitura completa es troba als annexos.



Imatge 16.



Imatge 17.



Imatge 18.

6. CONCLUSIONS

La hipòtesi del treball és que amb el piano i el violoncel, com a duet, es poden interpretar molts estils de música diferents. Per tal de demostrar-la o refutar-la, a l'inici del projecte em vaig plantejar uns objectius que calia assolir durant tots aquests mesos. Tot seguit els analitzaré un per un per veure si s'han complert i si realment han aportat una solució per a la hipòtesi.

El primer dels objectius era aprendre a tocar el piano en menys d'un any per poder representar les peces (recordem que es calcula que són deu els anys que es necessiten per saber tocar a la perfecció un instrument). Amb tot, i tenint en compte el poc temps del que disposava, he pogut avançar molt en aquest aprenentatge. He assistit a classes periòdicament però també he dedicat moltes hores a aprendre pel meu compte. Amb això no tan sols he aconseguit aprendre a defensar-me davant d'un piano i d'un públic, sinó que també he complert el segon dels objectius: entendre les bases del llenguatge musical. A mesura que anava analitzant, adaptant i estudiant peces que cada vegada eren més complexes, m'anava veient obligada a avançar molt en la teoria musical. D'aquesta manera m'he familiaritzat amb les bases del llenguatge i he entès el funcionament bàsic de l'harmonia i el ritme. Així he pogut, poc a poc, passar de tocar per oïda a llegir partitures i peces, no tan sols les del treball, sense necessitar tanta ajuda com al principi d'aquesta experiència.

El següent dels objectius era entendre millor l'estructura i el funcionament tant del piano com del violoncel i conèixer i saber realitzar diferents tècniques amb aquests instruments, per tal de poder emprar aquests coneixements a l'hora d'interpretar les adaptacions. Doncs bé, durant aquest temps sí que he pogut complir aquest objectiu, ja que ara soc capaç d'identificar aspectes del piano i del cello que abans desconeixia.

També calia entendre el context i l'estil de les peces escollides. Aquest objectiu l'he anat complint a mesura que avançava la recerca sobre les obres, i l'he anat plasmant al llarg de la memòria escrita.

L'últim dels objectius, així com el més ambiciós, i malgrat que es va establir com a tal un cop ja s'havia iniciat el treball, era organitzar un concert on s'interpretarien totes les peces. Aquest, després de mesos d'organització, es va poder realitzar amb èxit. La gravació de tot el concert es troba en format DVD en els annexos.

Un cop complerts els objectius, ja tan sols queda avaluar si la hipòtesi és certa o no i la resposta és que sí: amb el piano i el violoncel es poden interpretar molts estils de música diferents de manera que siguin fàcilment reconeguts com a tal. Al treball s'ha demostrat interpretant música antiga, barroca, clàssica, romàntica, un tango, una nadala convertida en símbol nacional català, un soul, una balada pop rock i una composició pròpia que incorpora característiques tots aquests estils.

Per últim, m'agradaria afegir que no tan sols he pogut extreure conclusions en relació a la hipòtesi del treball, sinó també de caire personal.

Després de reflexionar-hi he vist que aquest treball s'hauria pogut dividir en tres de diferents. Un que consistís en aprendre a tocar el piano en un any, un altre que se centrés en l'organització i la promoció d'un concert, i un altre que consistís en la mateixa hipòtesi que aquest.

A més, he pres consciència d'un món que desconeixia des de dins: el de la promoció musical, i he descobert que és molt més complicat del que em pensava, però també molt satisfactori.

El més important, però, és que he vist que el món de la música no tan sols m'apassiona, raó per la qual vaig escollir fer un treball així, sinó que també és al que em vull dedicar. Parlar sobre música i explicar allò que tan m'agrada m'omple molt més del que m'hauria imaginat i que és això el que, sens dubte, vull seguir fent sempre.

Així que aquest projecte no tan sols ha estat una oportunitat única per aprendre i avançar, sinó que m'ha permès descobrir i reafirmar la meva vertadera vocació.

7. AGRAÏMENTS

Fer aquest treball no hauria estat possible sense l'ajut, el compromís i la col·laboració d'aquelles persones que al llarg de tot aquest projecte m'han recolzat, acompanyat i assessorat.

En primer lloc, agraeixo al tutor del treball en qüestió la paciència i els ànims dipositats durant tot el seguiment.

També vull fer esment de la M. Àngels Bronsoms i l'Alena Tikhmanovich, les meves professores de piano i violoncel, respectivament, ja que sempre han mostrat gran confiança en mi.

També agraeixo la influència de la Margarida Serra, professora de música del meu institut, i de tots aquells professors que al llarg de tota la meva carrera com a estudiant m'han animat i m'han transmès tot allò que ara puc dir amb certesa que m'apassiona.

M'agradaria agrair molt especialment la col·laboració d'en Cesc Corominas, un alumne del conservatori de Girona que és, sens dubte, una gran inspiració per tots els qui estimem la música. Ell és qui m'ha ajudat a avançar ràpid en la part interpretativa i és el violoncel·lista amb qui vaig actuar al concert.

Vull dedicar, també, especial atenció a en Carles Tulsà, en Lluís Freixas, en Jaume Casadevall i a tots els responsables de la Casa de la Cultura de Girona per haver-me cedit l'auditori Josep Viader i haver pogut, així, organitzar el concert prèviament explicat. Els dono les gràcies per la confiança dipositada.

Seguidament, cal esmentar el gran ajut de l'Eric Marco, alumne del Cifog, que va acceptar realitzar els vídeos i les fotografies per promocionar el concert.

Finalment, vull agrair enormement el suport incondicional de la meva família, ja que m'han recolzat en tot moment al llarg d'aquest projecte. Ells han fet que aquesta hagi estat una experiència d'allò més enriquidora.

8. BIBLIOGRAFIA

Auditorium, cinco siglos de Música Inmortal” volum 1

Auditorium, Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionari de la música (A-J). Editorial Planeta, 2004.

Auditorium, Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionario de la música (K-Z). Editorial Planeta, 2004.

Blake Neely. *Piano para Dummies*. Grupo Planeta, 2012

Diccionario de la música española e hispanoamericana. Volum 9. Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

Enciclopèdia “Auditorium, cinco siglos de música inmortal” volum 2.

Gran Enciclopèdia de la Música. Volums 6, 7 i 8. Fundació enciclopèdia Catalana, 2002.

José Antonio Berzal. *Manual de piano y teclado*. Editorial Libsa, 2014.

Josep Sanz Quintana. *J.S.BACH. Análisis del Preludio en Do Mayor BWV 846.* <http://www.academia.edu/8356696/J.S.Bach._An%C3%A1lisis_del_preludio_en_Do_Mayor_BWV_846> [Consulta: 4 gener 2018]

Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, Tim Rutherford-Johnson. *Diccionario Oxford de la música.* Traducció: Manuel Pijoan. Novagrafic Impresors, S.L., 2012.

Música i cultura, Perspectiva històrica. Adalberto Martínez Solaesa, Luis Naranjo Lorenzo. Traducció de Elisenda Bori Andorrà. Ediciones Aljibe, 2012.

Música i cultura, Perspectiva històrica. Adalberto Martínez Solaesa, Luis Naranjo Lorenzo. Traducció de Elisenda Bori Andorrà. Ediciones Aljibe, 2012.

Rafael García. *Cómo preparar con éxito un concierto o audición. Técnicas básicas para dominar el escenario.* Ma non troppo, 2015.

Ramón Andrés. *Diccionario de instrumentos musicales, desde la antigüedad a J.S. Bach.* Prologuista: John Eliot Gardiner. Ediciones Península, S.A, 2009.

9. WEBGRAFIA

- <<http://blog.educastur.es/revistamusical/2009/01/01/los-mas-grandes-violonchelistas-de-la-historia/>> [Consulta: 30 juliol 2018]
- <<http://concearte.forosactivos.net/t35-el-violoncello-y-su-historia>> [Consulta: 21 juny 2018]
- <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/5131/1/2073101_475.pdf> [Consulta: 8 juny 2018]
- <<http://historiacello.blogspot.com/2013/02/grandes-cellistas-de-la-historia.html>> [Consulta: 30 juliol 2018]
- <<http://instrumentosmusicales10.net/violoncello>> [Consulta: 21 juny 2018]
- <<http://lomejordelcello.blogspot.com/>> [Consulta: 30 juliol 2018]
- <<http://musicandote.com/el-violonchelo/>> [Consulta: 8 juny 2018]
- <<http://pianistasdelmundo.blogspot.com/2012/01/vladimir-horowitz.html>> [Consulta: 5 novembre 2018]
- <<http://todocello.com/desde-siglo-xviii-siglo-xx/>> [Consulta Pendent mirar: 30 juliol 2018]
- <<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/this-is-art/glenn-gould-i-lextasi-musical/video/5705720/>> [Consulta: 5 novembre 2018]
- <<http://www.kiansoltani.com/biography/>> [Consulta: 1 agost 2018]
- <<http://www.pabloferrandez.com/>> [Consulta: 1 agost 2018]
- <<http://www.rtve.es/television/20170418/alicia-larrocha-mas-grandes-pianistas-del-siglo-xx/1522563.shtml>> [Consulta: 6 novembre 2018]
- <<http://www.wordreference.com/ites/tasto>> [Consulta: 30 juliol 2018]
- <http://www.xtec.cat/~gufartes/llicitat%20instruments/corda_fregada/violoncel.htm> [Consulta: 30 abril 2018]
- <https://ca.wikipedia.org/wiki/El_clavec%C3%AD_ben_temprat#L'obra> [Consulta: 7 desembre 2018]
- <[https://es.wikipedia.org/wiki/Ave_Mar%C3%ADa_\(Bach/Gounod\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ave_Mar%C3%ADa_(Bach/Gounod))> [Consulta 4 maig 2018]
- <[https://es.wikipedia.org/wiki/Ave_Mar%C3%ADa_\(Bach/Gounod\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ave_Mar%C3%ADa_(Bach/Gounod))> [Consulta: 5 maig 2018]

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Mecanismo de percusi%C3%B3n del piano#Apagador](https://es.wikipedia.org/wiki/Mecanismo_de_percusi%C3%B3n_del_piano#Apagador)> [Consulta: (consulta: 3-9-2018)]

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Piano>> [Consulta: 3-9-2018]

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Sergu%C3%A9i Rajm%C3%A1ninov](https://es.wikipedia.org/wiki/Sergu%C3%A9i_Rajm%C3%A1ninov)> [Consulta: 5 maig 2018]

<[https://es.wikipedia.org/wiki/Stella splendens](https://es.wikipedia.org/wiki/Stella_splendens)> [Consulta: 27 agost 2018]

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Violonchelo>> [Consulta: 16 abril 2018]

<<https://loff.it/the-music/stella-splendens-el-libre-vermell-de-montserrat-anonimo-217547/>>[Consulta: 27 agost 2018]

<<https://marcsequiblog.wordpress.com/musica-3/edat-antiga/lepitafi-de-seikilos/>> [Consulta: 29 novembre 2018]

<<https://musescore.com/user/53345/scores/83211>>[Consulta: 16 agost 2018]

<<https://www.abc.es/20120719/cultura-musica/abci-diez-mejores-pianistas-todos-201207181932.html>>[Consulta: 31 octubre 2018]

<<https://www.britannica.com/topic/Amati-family#ref213137>> [Consulta: 30 juliol 2018]

<<https://www.cmuse.org/worlds-oldest-cello-the-king-by-andrea-amati/>>[Consulta: 30 juliol 2018]

<<https://www.ecured.cu/Violonchelo>>[Consulta: 30 juliol 2018]

<<https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/musica/201703/07/arturo-benedetti-michelangeli-perfeccionismo-20170228210027.html>>[Consulta: 5 novembre 2018]

<https://www.gentleman.elconfidencial.com/multimedia/album/personajes/2017-10-01/mejores-pianistas-de-la-historia-horowitz-rubinstein_1358136/#0>[Consulta: 31 octubre 2018]

<<https://www.google.es/search?q=beethoven&oq=beethoven&aqs=chrome..69i69j64j0l3j0i7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> [Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=brahms&oq=brahms&aqs=chrome..69i57j0l5.104j0i8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>[Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=chopin&oq=chopin&aqs=chrome..69i57j0l5.1465j0i8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>[Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=debussy&og=deb&aqs=chrome..69i57j0l3.1459j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> [Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=dvorak&og=dvorak&aqs=chrome..69i57j0l5.1382j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>[Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=haydn&og=haydn&aqs=chrome..69i57j0l5.874j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>[Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.google.es/search?q=rachmaninov&og=rachma&aqs=chrome.1.69i57j0l5.3376j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>[Consulta: 30 agost 2018]

<https://www.google.es/search?safe=strict&ei=CvCHW8mrl8qYsAet2KHYDQ&q=saint+saens&og=saint+saens&gs_l=psy-ab.3..0l10.36013.39715.0.39815.19.13.0.3.3.0.139.1306.0j11.12.0....0...1c.1.64.py-ab..5.13.1215.0..0i67k1j0i131k1.91.PG7PjpZMy8q>[Consulta: 30 agost 2018]

<<https://www.thestrads.com/medical-scans-reveal-secrets-of-worlds-oldest-cello/3754.article>> [Consulta: 30 juliol 2018]

<https://www.vsl.co.at/en/Playing_Techniques-left_hand/Cello-Glissando>[Consulta: 21 juny 2018]

<<https://www.youtube.com/watch?v=4dz-vFVOfb4>>[Consulta: 30 juliol 2018]

<https://www.youtube.com/watch?v=EC_qFcUeA_Y> [Consulta: 21 juny 2018]

<<https://www.youtube.com/watch?v=HLxFYHLzXTw>> [Consulta: 21 juny 2018]

<<https://www.youtube.com/watch?v=nJtlpi4OuWI>> [Consulta: 21 juny 2018]

<<https://www.youtube.com/watch?v=nxfBzxiyG3c>> [Consulta: 21 juny 2018]

<<https://www.youtube.com/watch?v=WcEdW8Ycmsk>>[Consulta: 21 juny 2018]

<https://www.youtube.com/watch?v=yWnPoYxmc_c> [Consulta: 1 agost 2018]

<https://ca.wikipedia.org/wiki/I_am_a_Catalan> [Consulta: 5 gener 2018]

9.1. FONTS DE LES FOTOGRAFIES QUE NO SÓN D'ELABORACIÓ PRÒPIA

Imatge 7: <<http://davidcosano.blogspot.com/2013/07/restn-de-violonchelo.html>> [Consulta: 12 gener 2019]

Imatges 13 i 14: Font: J.S.Bach. Análisis del preludio en Do Mayor BWV 846.