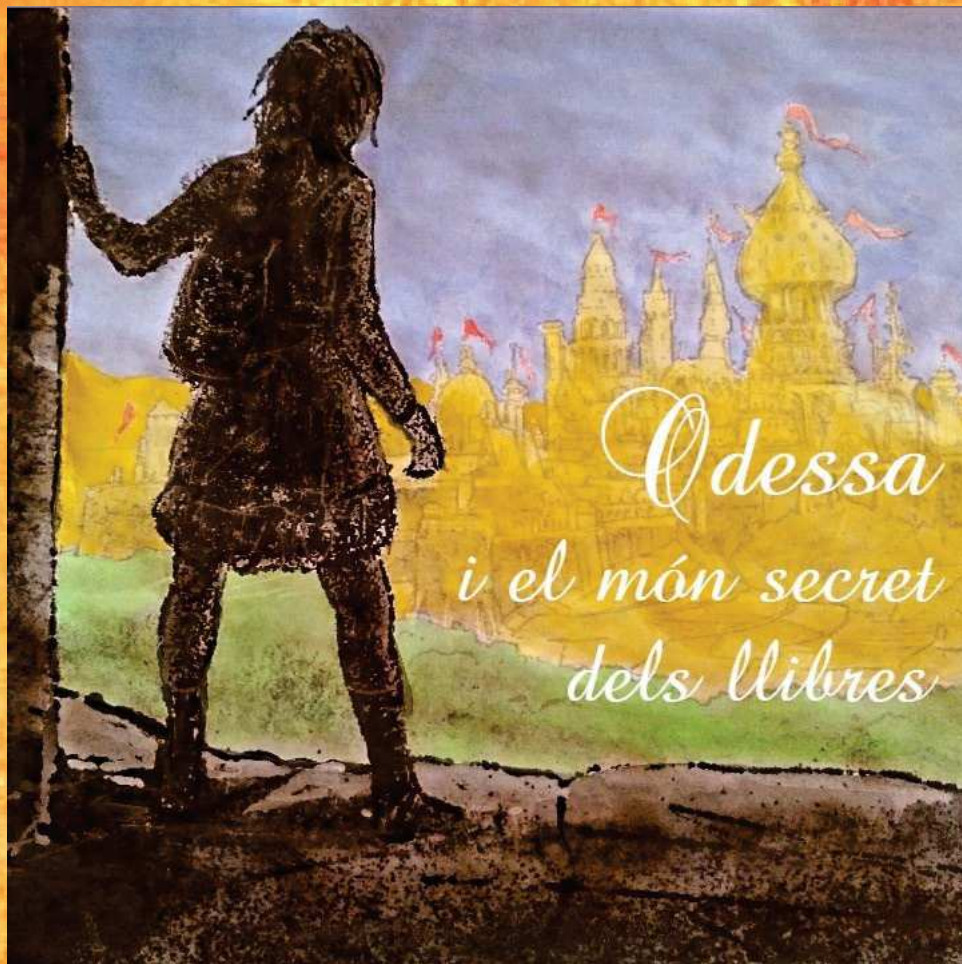


COMPOSICIÓ D'UNA SUITE MUSICAL A PARTIR D'UNA OBRA LITERÀRIA



QUERALT PLANAS MASDEVALL

Tutora: Adriana Planagumà

2n de Batxillerat

Institut Pla de l'Estany

6 d'octubre de 2020



ABSTRACT

El present treball consta d'una composició d'una suite basada en un text literari. S'hi han estudiat els precedents del gènere (la música programàtica) que s'han compost al llarg dels segles amb la finalitat d'adquirir un nivell de coneixement bàsic sobre el tema per poder assolir amb la màxima rigorositat i perfecció l'objectiu escollit. Igualment, s'han estudiat els diversos recursos musicals utilitzats per a representar quelcom musicalment pels grans compositors clàssics amb la mateixa fi. Abans de compondre, s'ha analitzat l'obra literària escollida des d'un punt de vista musical i esquemàtic per tal de poder representar cada una de les seves parts amb la deguda fidelitat i s'ha parlat amb l'autor de la novel·la sobre determinades qüestions de la narrativa que han ajudat a comprendre millor l'obra i, al mateix temps, a representar-la millor. Una vegada composta l'obra, s'ha passat per un procés d'assaig i gravació, a través del qual s'ha arribat al producte final: una gravació de la suite.

This research project is about the composition of a suite, based on a literary text. In it, the music genre's (program music) preceding pieces, which have been composed over the centuries, have been studied in order to reach a basic level of familiarity with the topic. This knowledge has made it possible to meet the set goal with a high level of accuracy and perfection. Likewise, the different musical methods used for musical representations by the greatest classical composers have been studied with the same purpose. Before composing, the literary work has been analysed from both a musical and a schematic perspective with the aim of being able to represent every part with the fidelity it deserves. A conversation about some narrative aspects of the book has been held with the novel's author, something that has facilitated a better understanding of the book and, consequently, a finer representation of its content. After being composed, the pieces have gone through the process of being recorded in a studio in order to get to the final product: a recording of the suite.

AGRAÏMENTS

Aquest treball de recerca ha estat possible gràcies a dues noies que m'han ajudat a dur-lo a terme, oferint-me els seus instruments i tocant per portar la suite a la realitat. Per això vull donar les gràcies a la Berta González i a l'Alba Linares pel seu suport incondicional en aquest treball i per les ganes i interès que hi han posat; sense elles *Odessa i el món dels llibres* seria només una partitura.

També agrair a Peter van Olmen l'ajuda i el suport que m'ha proporcionat en tot moment i al gran entusiasme que ha mostrat per un projecte d'una noia de disset anys. Igualment, donar-li les gràcies per la gran oportunitat que em va donar en poder-li fer una entrevista i poder-hi conversar en directe tot i les dificultats del moment; ja no només pel meu treball, sinó també com a fan del seu llibre.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	1
METODOLOGIA	2
OBJECTIUS	3
1 PART TEÒRICA: LA MÚSICA PROGRAMÀTICA	5
1.1 LA MÚSICA PROGRAMÀTICA	5
1.1.1 Música programàtica i música absoluta	5
1.1.2 El programa	6
1.1.3 Breu història de la música programàtica	8
1.1.4 Els poemes simfònics	30
1.2 RECURSOS DESCRIPTIUS	32
1.2.1 Mètodes emparats per a la descripció musical	32
1.2.2 Leitmotivs	35
1.2.3 Els topoi	37
2 PART PRÀCTICA: COMPOSICIÓ D'UNA SUITE BASADA EN UN LLIBRE	49
2.1 METODOLOGIA	49
2.2 MOTIVACIÓ: PER QUÈ HE ESCOLLIT AQUEST LLIBRE?	51
2.3 EL LLIBRE: ODESSA I EL MÓN SECRET DELS LLIBRES	52
2.3.1 L'autor: Peter van Olmen	52
2.3.2 Odessa i el món secret dels llibres	53
2.4 COMPOSICIÓ	62
2.4.1 Instrumentació i forma	62
2.4.2 Intèrprets	64
2.4.3 Moments del llibre escollits	66
2.4.4 Leitmotivs utilitzats	67
2.5 DESCRIPCIÓ DE LES PECES	73
2.5.1 Librus	73
2.5.2 La sang maleïda	79
2.5.3 Vals de l'Odessa	83
2.5.4 Scribòpolis, la ciutat dels escriptors	88
2.5.5 A la torre	95
2.6 PRODUCCIÓ	101
2.6.1 Assaigs	101
2.6.2 Gravació	101
3 CONCLUSIONS	103
4 BIBLIOGRAFIA	109
5 ANNEXOS	112
5.1 ANNEX A: PARTITURES DE LA SUITE COMPOSTA	112
5.2 ANNEX B: GLOSSARI DE CONCEPTES MUSICALS	185
5.3 ANNEX C: ENTREVISTA FETA A L'AUTOR DEL LLIBRE	190
5.4 ANNEX D: TAULA D'ASSAIGS	196
5.5 ANNEX E: IMATGES CEDIDES PER L'AUTOR	199
5.6 ANNEX F: FOTOGRAFIES FETES DURANT ELS ASSAIGS I LA GRAVACIÓ	207
5.6 ANNEX G: CD AMB LA SUITE GRAVADA	CARPETA ADJUNTA
5.6 ANNEX F: AQUAREL·LA DE LA PORTADA DEL CD	CARPETA ADJUNTA

INTRODUCCIÓ

“Why do so many of us try to explain the beauty of music, thus depriving it of its mystery?”

Leonard Bernstein (compositor i director)

Segurament, si em preguntessin perquè m'agrada la música no sabria què contestar. Evidentment a tothom agrada la música, d'un gènere o altre, però si em preguntessin: per què t'agrada la música clàssica? No sabria què dir. Per què m'agrada tocar-la? Perquè m'emociona, em diverteix? Certament, crec que si descobrís realment perquè m'agrada la música clàssica, deixaria d'agradar-me. Aquesta fascinació que produeix l'inexplicable, allò que pots fer però no comprens, és preciosa, i a mi m'agrada aprofitar-me'n. Sincerament penso que la música és de les coses més inexplicables del món, perquè per més que es redueixi a un conjunt d'ones, aquestes ones fan coses que mai podrem explicar amb paraules. Concorregudes vegades ha passat a classe de música que el professor ha dit: aquí aquest compositor fa això, cosa que mai s'hauria de fer i sol esguerrar la peça, però a ell, l'hi ha quedat meravellós. El perquè? Mai ho sabrem, però crec fermament que es pot gaudir-ne sense descobrir-ho.

Irònicament, en aquest projecte m'endinsaré dins les entranyes de la música i els seus significats, però no em preocupa. Tot el treball, fins i tot la composició, és només una breu pinzellada per sobre dels conceptes més racionals de la música: la descripció i la representació de quelcom viu o real; mai m'atreviria a anar més enllà a intentar desxifrar els sentiments.

Canviant de musa, la literatura és una altra art que a vegades també em produeix una fascinació semblant a la incomprensió musical, la bellesa que transmeten algunes paraules pot arribar a ser tan engegadora... Així doncs no semblarà estrany que hagi volgut barrejar aquestes dues arts tan semblants però diferents per intentar compondre la meva obra.

He decidit compondre perquè penso que aquest és un art també misteriós i molt aleatòriament divertit. Parlant des de l'experiència pròpia, quan tens un determinat fragment, a vegades el consideres completament nul, l'esborres, tornes a començar. Acabes una frase i tens dues opcions, anar a fer una altra feina o continuar, però si en tries una mai sabràs com hauria quedat la composició si haguessis triat l'altre opció... De la mateixa manera, hi ha dies en els quals compons vint compassos en cinc minuts, i dies que t'hi estàs tres hores i no avances ni un compàs.

Així doncs, el meu treball consisteix en una recopilació de conceptes inexplicables i aleatoris pels qual l'autora intentarà navegar fins a arribar a un port segur: una representació de conceptes literaris d'una novel·la mitjançant la incomprendible i indesxifrable música.

METODOLOGIA

Per fer aquest treball es seguirà una metodologia precisa, ja que d'altra manera, poden sorgir impediments a la meitat del treball, o la part pràctica pot quedar pobra i inexperta.

Inicialment s'estudiarà i analitzarà la música programàtica i s'observarà com ho han fet els grans compositors al llarg dels anys. D'aquesta manera s'agafa experiència i criteri sobre el tema i es pot elaborar l'obra des d'una vessant més professional.

Una vegada assolida una base de coneixement sobre el tema, s'investigaran els recursos compositius utilitzats al llarg dels segles per a representar quelcom mitjançant la música, amb la finalitat de conèixer-los amb especial detall per poder tenir l'opció si s'escau d'incloure'n algun a la part pràctica.

Una vegada investigada i estudiada la musica programàtica, es passarà a la composició d'un seguit de peces amb una intenció programàtica (representar un llibre) al darrere amb el programa de notació musical Musecore.

Seguint aquesta metodologia, es podrà evitar començar a compondre abans de tenir prou coneixement sobre el tema i per tant, s'assegura una part pràctica mínimament competent.

OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquest treball ha consistit en realitzar una recerca que parteix de la curiositat i la iniciativa personal, per arribar a compondre un seguit de peces que representin/descriguin un llibre. Es tracta doncs, d'un procés creatiu.

Malgrat això, dins d'aquest gran objectiu, hi ha molts petits objectius que tinc la intenció d'anar assolint mentre duri la recerca. Aquests petits objectius seran útils tant per aprendre els determinats conceptes que incloguin, com per utilitzar-los a l'hora de complir el gran.

- Compondre un seguit de peces que representin/descriguin un llibre
OBJECTIU PRINCIPAL
- Realitzar una recerca sobre la música programàtica per entendre-la i conèixer-la d'una manera més àmplia que inicialment.
- Estudiar les tècniques compositives i recursos representatius propis del gènere i plasmar-los a la meva obra (fer sortir mínim un leitmotiv).
- Desenvolupar els coneixements previs sobre la composició i instrumentació per als instruments que utilitzi per interpretar les meves peces.
- Aprofundir el coneixement sobre l'obra literària escollida i realitzar-ne un anàlisi des d'un punt de vista musical.
- Viure l'experiència del muntatge i gravació d'unes les peces musicals i tot el que comporta (assaigs, estudi)

Per fer el meu treball no he formulat cap hipòtesi, ja que com he mencionat, consisteix en un procés creatiu que s'anirà desenvolupant a mesura que avanci la recerca i la composició, i aniré decidint en quins temes aprofundir més i com

compondre a mesura que vagi assolint el coneixements bàsics, és a dir, mentre faci el treball. Així doncs, no resulta adequat formular una hipòtesi inicial.

1 PART TEÒRICA: LA MÚSICA PROGRAMÀTICA

1.1 LA MÚSICA PROGRAMÀTICA

La música programàtica es un gènere de música clàssica. Concretament, el terme especifica el motiu i el mètode utilitzat per fer aquesta música. La **música programàtica** és la música que pretén evocar elements extramusicals a l'oient, modificar el que aquest naturalment imaginaria o sentiria en escoltar una determinada música. El compositor intenta plasmar un sentiment o una història a la peça, a la qual sovint incorpora un programa i determinats recursos musicals per tal de conduir l'oient cap a la desitjada interpretació.

A la música clàssica la forma d'una obra és molt important. El desenvolupament dels temes, les modulacions (canvis de to conduïts), les reexposicions¹, les variacions... tot això està molt estipulat on ha d'anar. Si fas una sonata² o una simfonia³, les estructures que s'han de seguir són completament diferents, i t'has de cenyir a cada una d'elles (això és parcialment el que fa que sigui una sonata o una simfonia). En canvi, a la música programàtica la forma queda desplaçada a un segon pla. A la música programàtica la part més important de l'obra és la idea poètica del compositor, la qual mana la peça; tots els elements musicals abans mencionats van subordinats a aquesta idea principal. Per aquest motiu el poema simfònic⁴ (la forma més representativa de la música clàssica) és una de les formes musicals clàssiques més lliures.

1.1.1 MÚSICA PROGRAMÀTICA I MÚSICA ABSOLUTA

Com hem dit, la música programàtica és un tipus de música clàssica, i com a tal té la seva antítesis, la música absoluta (es podria dir que tota peça de música clàssica és programàtica o absoluta). La **música absoluta** o música pura és la representació musical al seu estat més pur, la qual es caracteritza

¹¹ Vg. Annex B, punt 1. Hi ha un glossari de termes musicals més difícils i tècnics.

² Vg. Annex B, punt 2.

³ Vg. Annex B, punt 3

⁴ Per a més informació sobre els poemes simfònics vg. pàg. 30

per l'absència d'elements extramusicals i, a conseqüència, per ser purament instrumental.

Aquest gènere de música clàssica el podem trobar a totes les èpoques. Fins i tot després que es consolidés el terme *música programàtica*, ja al romanticisme, la música absoluta va continuar essent molt popular, perquè molts compositors condemnaven la programàtica per la seva barreja amb altres arts. Contràriament, alguns compositors com Wagner (que va inventar el terme al segle XIX) deien que la música absoluta estava mancada d'elements poètics o dramàtics⁵, o Liszt, que els acusava d'esclaus de les forma musicals, coses que, segons ell, no els deixaven veure més enllà.⁶

Al llarg dels anys hi ha hagut una eterna discussió sobre quin és el límit entre un tipus de música i l'altre. Segons el musicòleg Frederick Niecks, si el compositor tenia algun programa⁷ en ment mentre componia la música és música programàtica, encara que el compositor no reveli el programa al públic⁸ (cosa que solia passar al romanticisme ja que alguns compositors eren molt criticats per utilitzar un programa)⁹. Per altra banda, compositors com Debussy, tot i compondre peces que innegablement evocaven elements extramusicals, no les consideraven programàtiques.

Com ja hem dit, de música absoluta el món de la música clàssica en va ple, i per posar alguns exemples podríem mencionar les simfonies de Mahler (postromanticisme), les simfonies de Mozart (classicisme) i els concerts per a piano de Bach (barroc), entre molts d'altres.

1.1.2 EL PROGRAMA

El programa és, segons Liszt (el seu principal creador), *'qualsevol element escrit en un llenguatge comprensible afegit a una peça de música pura*

⁵ (Adonis, 2018)

⁶ (Nicks, 2018)

⁷ Veure apartat *El programa*, mateixa pàgina

⁸ (Nicks, 2018)

⁹ Veure apartat *El programa*, mateixa pàgina

*instrumental, amb el qual el compositor vol salvar l'oient d'una arbitrària interpretació, i vol de dirigir la seva atenció a la idea poètica que mana l'obra.*¹⁰

El programa va sorgir d'una necessitat evident del compositor de música programàtica de conduir l'espectador d'una manera més directa al que aquest volia representar. Un cop conduït, amb els recursos musicals la música ja s'encarregaven de fer entendre amb claredat el que el compositor volia descriure. Tal com diu Liszt, el programa pot tan ser un llibre de la literatura clàssica com un títol suggestiu o una petita frase¹¹. Frederik Niecks diu que al programa no li cal ni ser present de forma explícita a l'obra, com passa amb el *Concertstück* de Carl Maria von Weber, el qual, mai va reconèixer que tenia un programa darrere per la por dels crítics, que eren tallants amb els compositors que es basaven en un (en aquell moment encara no s'havia "inventat" la música programàtica). Igualment, moltes obres d'Héctor Berlioz, Franz Liszt o Richard Strauss, solament tenien un títol suggeridor.

Això fa que determinades obres que pels seus compositors mai han estat considerades programàtiques, com els preludis¹² de Debussy, puguin ser vistes a música d'aquest gènere. Debussy mai va admetre ni va dir que els seus preludis fossin programàtics malgrat que al final de cada un hi ha una petita frase bastant suggeridora sobre la representació de la peça. Un seria el número deu del primer volum, *La catedral enfonsada*, al qual es pot percebre perfectament com la catedral, que està al mig d'un llac i només se'n veu el campanar quan baixa l'aigua, surt a la superfície i es torna a enfonsar al cap d'una estona, mentre les campanes toquen.¹³



"La catedral enfonsada" de Debussy.

Liszt va deixar un altre apunt sobre els programes. Ell deia que el programa sols pot indicar els moments que el compositor vol representar quelcom, i mai

¹⁰ (Nicks, 2018)

¹¹ (Nicks, 2018)

¹² Vg. Annex B, punt 4

¹³ Gravació de QR de François-Joël Thiollier (2004)

intentar descriure els sentiments o el contingut emocional (la part que seria més música absoluta) de l'obra¹⁴. Això arruïnaria per complet la peça, perquè, com tots els músics saben, l'emoció que transmet la música no es pot expressar en paraules. Ara bé, el compositor té tota potestat sobre la seva obra, de manera que si en una determinada part un vol escriure sobre cert estat emotiu (el qual, mirat objectivament, seria el mateix que escriure sobre un prat) està en el seu absolut dret de deixar-ne constància. El que no pot fer però, és incitar als espectadors a governar les emocions que els envaeixen mentre escolten la seva música, dictant-los quines han de sentir mitjançant el programa.

1.1.3 BREU HISTÒRIA DE LA MÚSICA PROGRAMÀTICA

CONTEXT HISTÒRIC, LA SIMFONIA AL SEGLE XIX

A principis del segle XIX, després de la revolució industrial, més població va començar a concórrer els teatres i auditoris de les ciutats (fins aquell moment la cultura havia estat reservada a la burgesia). El que hauria semblat un auge per a tota la música clàssica, ho va ser només per a la vocal, la qual ocupava una majoritària posició al repertori¹⁵. Això es deu a que després de l'èxit de les simfonies de Beethoven, Mozart i Haydn, aquestes tenien un futur bastant dubtós. La gent no creia que el gènere pogués prosperar després de les últimes de Beethoven, totes les noves simfonies anaven quedant a l'ombra de les d'aquests tres grans compositors. Els únics que se'n van escapar mínimament van ser Robert Schumann, Felix Mendelssohn i Niels Gade, si bé es deia que l'únic que podia competir amb Beethoven era Berlioz¹⁶.

Així doncs, tant el sorgiment dels poemes simfònics com les grandioses òperes de Wagner, van ser a conseqüència del passat. La forma de simfonia ja s'havia explorat fins al fons, i la música necessitava continuar desenvolupant-se cap a alguna altra banda.

¹⁴ (Nicks, 2018)

¹⁵ Vg. Annex B, punt 5

¹⁶ (Bonds, 2001)

ORIGEN DE LA MÚSICA PROGRAMÀTICA

El terme música programàtica es va originar i consolidar al Romanticisme, al segle XIX. Qui va començar a utilitzar el terme, i per tant, el va inventar, va ser Franz Listz, el qual també va idear el terme poema simfònic¹⁷, que és la forma més representativa de la música programàtica. Va ser després de la seva retirada com concertista, el 1848, quan es va dedicar més a compondre i a dirigir. També va ser llavors quan va començar la seva carrera més literària escrivint assaigs sobre compositors com Chopin, Mozart o Clara Schumann i sobre obres de Beethoven Mendelssohn, Schubert o Wagner. Va ser a través d'aquests escrits que va començar a desenvolupar la idea de la música programàtica, la qual va anar definint al llarg de la dècada.

Però si alguna cosa va ser decisiva per la concepció d'aquesta música i del poema simfònic, van ser les obertures de les òperes¹⁸. Com a director, Liszt havia estat dirigint *Tannhäuser* (una òpera de Wagner) durant un any, seguit del qual va començar a fer concerts amb només l'obertura, la qual també va arranjar com a un solo¹⁹ de piano. Després d'això, va escriure un llarg assaig sobre l'obra, en el que va donar un especial èmfasis a l'obertura.

En aquell moment (mitjans del segle XIX) les obertures eren considerades la millor part de les simfonies, i els mateixos compositors, com que les segones no tenien èxit, havien començat a compondre obertures soles, sense cap simfonia al darrere. *Les hèbrides* de Felix Mendelssohn en són un exemple.

Així mateix, per a Liszt, la obertura de *Tannhäuser* i per generalització, totes les obertures eren peces que es mantenien per si mateixes, és a dir, que tenien un cos i una independència completes de l'òpera. Alhora, constaven d'uns motius clarament poderosos i desenvolupats (els que més tard interpretarien els cantants), que per si mateixos ja contenien tot el contingut musical de la peça, i d'una manera purament instrumental (els cantants entraven al primer moviment) introduïen conceptes extramusicals (referits al context extramusical de l'òpera). Aquests motius eren tan vívids que no es necessitava una

¹⁷ Vg. pàg. 30

¹⁸ Vg. Annex B, punt 6

¹⁹ Vg. Annex B, punt 7

explicació textual per conèixer la seva naturalesa, la qual arribava després en el primer moviment²⁰ de l'òpera²¹.

D'aquesta manera, les obertures van ser un model determinant a l'hora de crear els poemes simfònics²² i de definir el significat del mot música programàtica.

MÚSICA PROGRAMÀTICA AL LLARG DELS SEGLES

Com ja s'ha mencionat, el terme música programàtica es va originar al Romanticisme (segle XIX), però determinades obres del Renaixement (segle XV, XVI), del Barroc (segle XVII, principis del XVIII) o del Classicisme (finals del segle XVIII) s'adhereixen a la perfecció amb el significat del terme o són claus pel desenvolupament d'aquest tipus de música (com les obertures de les òperes). Tot i que en aquell moment no es va concebre com a "música programàtica", actualment hi estan considerades. Crec que és molt important (i més en un cas com la música programàtica) veure el que han anat component els autors al llarg de la història, les tècniques que han fet servir, escoltar les seves obres, veure les diferències entre els períodes, les opinions dels compositors... D'aquesta manera tinc molts exemples i criteris sobre peces d'aquest gènere, cosa que m'ajudarà a fer les meves pròpies. Per aquest motiu, em centraré més en la seva evolució històrica fins a la culminació d'aquest gènere (fins a mitjans del Romanticisme) que en les obres fetes una vegada s'havia popularitzat.

Cal tenir en compte que en tots els autors que anomeno només parlo del seu debut dins la música programàtica i de les obres que tenen relació amb aquesta. Fora d'aquest gènere tots ells també tenen grans obres que no mencionaré, i a molts d'ells, les seves peces programàtiques o amb relació són només una mínima part de la seva obra completa.

²⁰ Vg. Annex B, punt 8

²¹ (Kregor, 2015)

²² Vg. apartat *Poemes simfònics* pàg. 30

RENAIXEMENT: CASOS AÏLLATS DE MÚSICA PROGRAMÀTICA

Al Renaixement hi va haver les primeres mostres de música programàtica, tot i que van ser poques. Concretament, hi ha dues peces que podrien ser considerades les primeres obres de la música programàtica.

La primera té uns simples però descriptius elements. És una obra d'un compositor anglès, John Mundy, anomenada *Fantasia*. En ella descriu els següents elements meteorològics de la següent manera: “*Bon temps*”, “*Llamp*”, “*Tro*”, “*Temps tranquil*”, “*Llamp*”, “*Tro*”, “*Bon temps*”, “*Llamp*”, “*Tro*”, “*Bon temps*”, “*Llamp*”, “*Tro*”, “*Un dia clar*”. Mundy representava el tro amb un baix, el llamp amb ràpides notes disjunctes i amb ritmes més tranquils la resta d'elements. Tot i això sense el text no es podria saber a quins elements s'estava referint, cosa que el converteix en un programa, i, a conseqüència, una peça de música programàtica.

Tot i això, segons el musicòleg Frederick Niecks la segona peça té més valor com a música programàtica, ja que no representa simplement uns elements sense connexió entre ells sinó que descriu uns esdeveniments ocorreguts en batalla²³. La peça de William Byrd (mai publicada) mostra una batalla amb tots els seus episodis: *La marxa abans de la batalla*, *la crida als soldats*, *la marxa de la infanteria*, *la marxa dels cavallers*, *la marxa irlandesa*, *comença la batalla*, *la retirada i la dansa de la victòria*. En aquesta peça hi ha una imitació més ben aconseguida, ja que s'imiten les trompetes, les flautes militars, els tambors, cosa que dona un ambient de guerra molt més realista. També són molt visuals els moviments *Inici de la batalla* i *La retirada*, el primer per l'enrenou i la baralla que es creen musicalment i el segon per la sensació que produeix la música. Primer aquesta “es va allunyant” a un ritme lent, però va accelerant fins que finalment queda sense control (simbolitzant com a la retirada els soldats es retiren corrent).

²³ (Nicks, 2018)

BARROC

El Barroc ens ha deixat grans exemples de compositors i de música programàtica, la qual posseïa ja una completa entitat programàtica i uns programes clars.

J. S. BACH:

Podríem començar per Bach, tot i que és conegut principalment per obres que són completament de música absoluta. Les seves cantates o a peces com els *Concerts de Brandenburg* i les *Variacions Goldberg*, Bach destaca tan en música per a clavicèmbal com per orquestra o orgue, però cap d'aquestes obres és programàtica. Que se sàpiga, Bach només va compondre una obra de música programàtica durant la seva carrera musical, i es tracta de *Capriccio sobre la partida del seu germà estimat*. En aquesta peça, tal i com indica el nom, Bach mostra al llarg dels sis moviments els diferents moments de la partida amb les corresponents emocions. Composada quan tenia dinou anys, és possible que mostrés les emocions que el mateix Bach va sentir quan el seu germà Johann Jacob Bach va ingressar a la banda militar (tocava l'oboè) del rei Charles XII de Suècia. Malgrat això, aquesta història ha estat desestimada pels musicòlegs actuals, ja que han observat que *suo fratello* (l'obra originalment s'anomena *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*) podria no referir-se estrictament al seu germà, sinó a un gran amic seu, possiblement fet a Lüneburg durant els anys que el compositor va estudiar allí²⁴

TELEMANN

Telemann va ser un músic que va compondre molt durant la seva vida; es creu que va compondre més de 800 obres, si bé moltes no s'han pogut conservar. D'aquestes obres dues tenen un gran interès programàtic, i són dos suites orquestrals.

La primera s'anomena *Música aquàtica*, i va ser composada pel centenari de l'Almirallat imperial d'Hamburg, una institució de milícia naval d'Alemanya. Per aquest motiu, Telemann es va inspirar en el mar i en la mitologia que tenia a

²⁴ Fet mencionat a les obres de Christoph Wolff, musicòleg alemany conegut per dedicar la seva carrera musical a estudiar a Bach. Actualment treballa com a professor de música a la universitat de Harvard i és director de l'arxiu Bach de Leipzig.

veure amb aquesta, motiu pel qual, les nàïades, Neptú o la titana Tetis són presents als títols dels moviments (els quals són deu perquè la institució feia el centenari). Una altra característica destacable és que tots els moviments són dances, pràcticament totes típiques franceses (bourrée, loure, gavotte...) tot i que també n'hi ha una d'espanyola (sarabanda).

Al principi de l'obertura, suau i calmada, es pot reconèixer el mar tranquil sense onades, i a l'allegro del final, la brisa i l'oneig juganer. Els moviments, tots relacionats amb el mar i variants, s'anomenen: *L'adormida Tetis*, *Tetis despertant*, *L'enamorat Neptú*, *Les nàïades juganeres*, *Els tritons esportius*, *El tempestuós Èol*, *L'agradable Zèfir*, *Marea baixa i inundació*, i *El mariners divertits*.

I la segona, basada en la novel·la de Cervantes, s'anomena *Burlesque de Quixotte*. No era la primera vegada que Telemann s'inspirava amb aquesta obra, ja abans havia compost l'òpera-serenata *Don Quijote a les noces de Camacho*, basada evidentment, en el capítol de les noces de Camacho de la novel·la.

A la suite després d'una obertura sense cap caràcter o títol especial (els musicòlegs suposen que és una introducció general a la novel·la de Cervantes²⁵) hi ha els següents moviments: *El despertar de Don Quixot*, *L'atac dels molins de vent*, *Sospirs d'amor per Dulcinea*, *Sancho Panza decebent*, *El galop de Rocinant*, i *El somni de Don Quixot*. Com es pot veure, pràcticament tots els moviments tracten de capítols o moments remarcables del llibre.

VIVALDI

I no es pot passar el Barroc sense parlar d'una de les obres de música programàtica més famoses que s'han compostat. Es tracta de *Les quatre estacions*, una obra on Vivaldi representa amb quatre concerts les quatre èpoques de l'any amb les seves corresponent característiques.

Les quatre estacions són un conjunt de quatre concerts per a violí els quals van acompanyats de quatre poemes fets pel mateix Vivaldi (el programa). Els

²⁵ (Nicks, 2018)

poemes estan escrits a la partitura, repartits al llarg de tota la peça. D'aquesta manera, Vivaldi explica el que vol representar a cada fragment de l'obra. És extremadament específic sobre què està representant a cada instant, fins arribar al punt que apunta a cada instrument què està representant en aquell moment perquè músic pugui millorar la seva interpretació del fragment.

Brisa i ocells a la primavera, tempestes i calor a l'estiu, festes i caça a la tardor, i passar fred i nits davant la llarg de foc a l'hivern. Vivaldi descriu a la perfecció cada estació amb totes les seves característiques.

HANDEL

I per acabar el Barroc, voldria aclarir que Handel mai va compondre música programàtica. I pot haver confusions, ja que té dues obres que a vegades estan reconegudes com a tals, i és que el títol és suggeridor (*Música aquàtica* i *Música per als reials focs artificials*) però aquestes obres simplement eren per acompanyar el rei (les hi va encarregar el rei George I d'Anglaterra per una excursió pel riu i per uns focs artificials, respectivament) a les seves activitats. En elles en cap moment es veu intenció de voler representar el que mencionen els seus títols.

CLASSICISME

El classicisme no va ser una bona època per a la música programàtica o qualsevol música que representés quelcom. Al classicisme es va començar a mirar molt per la forma de les peces, i es va fer especialment popular la forma sonata²⁶, forma per excel·lència de la música clàssica. També es mirava molt per les melodies, ja que s'utilitzava molt la textura de melodia acompanyada (un instrument fa la melodia i la resta acompanya). A tot això no hi cabia el fet d'haver de representar quelcom, i els músics d'aquesta època van mirar més per l'harmonia, la sonoritat, la textura o la forma de les seves peces que per representar quelcom amb elles.

Tot i això, al classicisme es pot trobar un clar desenvolupament de les obertures de les òperes, passant de ser obertures que a vegades podrien

²⁶ Vg. Annex B, punt 2

haver-se canviat entre elles a ser veritables introduccions o explicacions del que vindria després. Això va fer que (tot i que no es poden realment considerar música programàtica perquè formen part de les òperes) les obertures esdevinguessin música programàtica i el que més tard serien els poemes simfònics.

GLUCK

Christoph Willibald Gluck va tenir un paper important en l'evolució de l'obertura de les òperes. Gluck va dir: "Crec que l'obertura ha de preparar als espectadors per l'acció que serà representada, per la forma, el discurs, l'argument. Per això l'acompanyament instrumental hauria de ser regulat d'acord amb l'interès i la passió del drama²⁷".

I això es veu reflectit a l'obertura de la seva òpera *Iphigénie en Aulide*, una òpera basada en la tragèdia mitològica *Iphigénie*²⁸. Richard Wagner, anys més tard en va fer una anàlisi interpretativa al seu assaig *Gluck's Overture to "Iphigenia in Aulis"*, on descriu el que succeeix a l'obertura: un motiu de dolor, un motiu de força, un motiu de la gràcia d'una tendre donzella, i un motiu de patiment, de simpatia turmentada. Segons Wagner, l'obertura era un resum de les emocions i de l'essència del drama que era representat a l'òpera²⁹.

C. P. E. BACH

Carl Philipp Emanuel Bach va compondre una gran quantitat de música programàtica al llarg de la seva vida, de la qual se'n conserven una considerable quantitat de programes. Igualment, a les seves sonates, simfonies i fantasies no hi ha títol i menys programa, però per la seva expressivitat segurament hi havia alguna cosa concreta a la ment del compositor a l'hora de compondre-les. C. H. Bitter, el seu bibliògraf, va trobar una còpia de la seva *Sonata en Fa menor* on hi havia escrit "Un dia d'abril dibuixat a partir de la natura".

²⁷ (Nicks, 2018)

²⁸ (Pitou, 1985)

²⁹ (Nicks, 2018)

D'obres amb un elaborat programa, Emanuel Bach va compondre un trio per dos violins i un baix, *Sanguinicus i Melancholicus*, on els dos personatges discuteixen i intenten convèncer l'un a l'altre. Al programa el compositor descriu el diàleg, i al llarg de l'obra fa almenys quaranta anotacions.

També té obres amb títols suggestius sobre familiars o personatges que avancen del que va la peça com: *La Louise*, *La Caroline* o *La Philippine*.

HAYDN

Joseph Haydn és considerat el pare de la simfonia i dels quartets de corda gràcies a la seva contribució al desenvolupament de la forma. Tot i això, també va fer determinades obres de música programàtica i preludis d'oratoris que clarament representen un programa.

El 1798 i 1801, respectivament, Haydn va compondre dos oratoris, *La Creació* i *Les estacions*. Aquests oratoris tenen un preludi purament musical, i en elles Haydn va representar diferents escenaris inspirats en el títol de la l'obra. Al preludi de *La Creació*, Haydn representa el Caos, fent la metàfora de, igual que el preludi va abans que comenci l'oratori, el Caos és el que hi havia abans que de la Creació. *Les estacions*, tenen quatre parts (una per a cada estació), i abans de cada una, hi ha una introducció musical, les quals representen respectivament: “*Transició de l'hivern a la primavera*”, “*L'alba*”, “*Els sentiments e joia dels camperols davant d'una collita bona*” i “*L'espessa boira amb la que l'hivern comença*”. Com es pot veure, cada introducció estava basada en una època de l'any, de manera que introduïa la part que venia a continuació.

Haydn també té una obra purament instrumental (tot i que després va arranjar com a quartet de corda³⁰ i com a cantata³¹) que és música programàtica, i es tracta de *Les set últimes paraules de Crist a la creu* (originalment anomenada *Passione instrumentale*). L'obra consisteix en set Adagios que representen les set últimes frases dites per Crist a la creu, i va ser encarregada a Haydn per l'Oratori de la Santa Cueva de Cadis per la Quaresma. Durant la cerimònia, el bisbe deia la frase de Crist i després sonava el moviment que representava la

³⁰ Vg. Annex B, punt 10

³¹ Vg. Annex B, punt 11

corresponent frase³². Les frases, i per tant, el títol dels set Adagios són les següents: “Pare, perdona’ls, que no saben el que fan”, “T’ho asseguro: avui seràs amb mi al paradís”, “Dona, aquí tens el teu fill. Aquí tens la teva mare”, “Déu meu, Déu meu, per què m’has abandonat?”, “Tinc set”, “Tot s’ha complert”, i “Pare, confio el meu alè a les teves mans”. Finalment, acaba amb un Presto anomenat *El terratrèmol*, basat en el que va dir Sant Mateu “La terra es va sacsejar i les roques es van trencar”.

MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart no té cap peça instrumental que suggereixi que està basada en quelcom o que intenti descriure alguna cosa. Tot i això, igual que Gluck, va contribuir enormement al desenvolupament de les òperes. Wagner, al seu assaig *On the Overture*, diu sobre Mozart: “Després de Gluck va ser Mozart el que a donar a les obertures el seu veritable significat. Entén el pensament conductor del drama amb ull de poeta, sense els fets innecessaris, i ho reproduceix amb la transfigurada llum de la música com una passió personificada en tons, una contrapartida que justifica aquest pensament i explica de forma intel·ligent l’acció dramàtica a l’oient”³³. Algunes de les seves obertures, a les quals es referia Wagner al seu assaig, són la de *Don Giovanni*, la de *Les noces de Fígaro* i la de *La flauta màgica*.

ROMANTICISME

Aquest període va ser l’auge de la música programàtica; es va consolidar el terme, es van “inventar” els poemes simfònics (la forma per excel·lència d’aquest tipus de música) i en van sorgir grans compositors programàtics.

BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven, si bé no va fer moltes obres considerades música programàtica, sí que en va compondre algunes bastant importants en aquest

³² (Townsend, 1884)

³³ (Nicks, 2018)

gènere, i es podria considerar un dels més grans potenciadors de la música programàtica³⁴.

Pel que fa a peces, algunes de les seves sonates estan obertes a debat sobre intencions programàtiques, té obertures independents, i un quartet de corda amb un títol suggeridor, el núm. 15 Op. 132, també anomenat com “*Cant jurat d'acció de gràcies d'un convalescent a la Divinitat en el mode lidi*”, entre d'altres peces que es podrien considerar programàtiques.

La seva obra programàtica més famosa és la *Simfonia núm. 6, Simfonia Pastoral*. Beethoven va concebre aquesta simfonia com una expressió del sentiments produïts per la naturalesa més que un retrat exacte³⁵, tot i que a la partitura es troben nombroses referències extramusicals que fan pensar en un retrat de la naturalesa. Fins i tot el mateix Beethoven va dir que qualsevol persona amb una idea de la vida al camp pot entendre les intencions de l'autor sense necessitat de títols,³⁶ demostrant així que realment la seva intenció era descriure el camp.

La simfonia³⁷, contràriament a les d'aquella època, tenia cinc moviments, i a cada un Beethoven hi va escriure un títol suggeridor del que volia expressar o representar al moviment: *Despertar d'alegres sentiments amb l'arribada al camp, Escena al rierol, Alegre reunió de camperols, La tempesta i Cant dels pastors. Acció de gràcies després de la tempesta*.

Una altra simfonia que tot i no tenir un programa clar o referències programàtiques té una intenció al darrere és la *Simfonia núm. 3, L'heroica*. La idea inicial de Beethoven era dedicar aquesta simfonia a Napoleó, motiu pel qual hauria estat anomenada *Simfonia grande, escrita per a Bonaparte*. Però quan Napoleó va acceptar la corona de l'imperi, rebutjant així la República, Beethoven va decidir anomenar-la *Simfonia heroica*, ja que el que ell admirava de Napoleó era el seu republicanisme.

³⁴ (Nicks, 2018)

³⁵ (Sadie, 2001)

³⁶ (Nicks, 2018)

³⁷ Vg. Annex B, punt 3

Una altra peça que és completament programàtica és *La victòria de Wellington*, una obra simfònica que Beethoven va fer per commemorar la batalla de Vitòria, on les tropes angleses, espanyoles i portugueses van expulsar les franceses d'Espanya. Igualment, Johann Nepomuk Mälzel li havia encarregat una obra per tocar l'instrument que havia fabricat, el panharmònic, un instrument que imitava els instruments d'una banda militar i també efectes com trets. Per aquest motiu inicialment *La victòria de Wellington* era per panharmònic, però després la va arranjar per orquestra. La peça està dividida en dos moviments: *La batalla* i *Simfonia triomfal*. Beethoven utilitza el clam de les trompetes militars i més de 100 imitacions de tirs de canó. Els britànics es presenten amb “*Rule, Britannia!*” una peça patriòtica anglesa, la qual és contestada per “*Malbrough s'en va-t-en Guerre*” (Mambrú se'n va a la guerra), una cançó infantil francesa, la qual representa l'exèrcit francès. Cap al final del primer moviment, quan els francesos perden la guerra, sona un tros de la cançó francesa però en menor, simbolitzant la pèrdua. Al segon moviment s'hi troba varies vegades “*Good save the King*”, com a homenatge als guanyadors.

WEBER

Carl Maria von Weber va ser un compositor que va compondre majoritàriament obres. Tot i això, té algunes obres que són considerades programàtiques o són importants per la història d'aquest gènere.

Una és *Der Freischütz*, una òpera que explica un conte fantàstic. Com que és una òpera no és considera música programàtica, però en aquesta obra Weber introdueix el que es podria considerar un leitmotiv³⁸, un element que és molt important pel desenvolupament de la música programàtica³⁹.

També va compondre *Concertstück*, un concert per piano i orquestra. A una carta, Weber explica que aquesta obra té una història al darrera, però que té por de ser desprestigiat pels xarlatans. Per això mateix, quan va publicar l'obra ho va fer sense el programa, que va ser revelat anys més tard gràcies a la seva

³⁸ De fet, Friedrich Wilhelm Jähns, crític que va catalogar l'obra de Weber, va ser el primer en utilitzar el terme leitmotiv en mencionar *Der Freischütz*.

³⁹ Vg. pàg. 35 per més informació sobre els leitmotifs i concretament sobre el de Weber.

esposa i fill, una història sobre una dona que espera al seu estimat que ha anat a la guerra i que finalment torna sa i estalvi.

SCHUBERT

Franz Schubert no va fer música programàtica, però la música que acompanya els seus *lieder*⁴⁰ podria ser-ho en sentit descriptiu. Schubert és conegut per haver desenvolupat aquest gènere, donant la mateixa importància al piano com a la veu. D'aquesta manera per ell la part instrumental era pràcticament programàtica, ja que recreava els poemes que recitava el cantant, aquells poemes es transformaven en un programa que complementava la música.

Un d'ells és el cicle de *lieder* de *El viatge d'hivern*, on tot i no haver línia narrativa, s'acompanya a un home mentre passeja en mig de l'hivern amb el cor trencat pels seus estats emocionals. Els estats són tant presents al poema com a la part instrumental, ja que per exemple, quan canvia de sentiment (de tristor a l'alegria) la tonalitat també modula per acompanyar-ho i representar-ho.

Tot i aquest gran sentit programàtic, els *lieder* no s'ho poden considerar ja que són peces cantades i la programàtica ha de ser purament instrumental.

SPOHR

Louis Spohr va ser un compositor que, tot i no destacar gaire al seu moment (va ser contemporani de Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn...) té tres peces completament programàtiques: *La consagració dels tons*, *Lo terrenal i lo diví a la vida humana* i *Les estacions*. La més interessant és la primera, ja que va presentar el programa d'una manera curiosa pel moment històric on es trobava.

La consagració dels tons és la seva quarta simfonia, i té com a programa el poema *Die Weihe der Töne* (*La consagració dels tons*) de Karl Pfeiffer. Inicialment volia fer una cantata d'aquest poema, però al final es va decidir per una simfonia, la qual tenia una petita característica que diferia de la resta. Abans de la interpretació de la peça, el poema es llegia en veu alta, de manera que el públic tenia el programa en ment al moment de ser interpretada l'obra.

⁴⁰ Vg. Annex B, punt 12

Aquella era una manera pràctica de presentar el programa, tot i que fins llavors pràcticament no havia estat utilitzada.

MENDELSSOHN

Felix Mendelssohn va ser un compositor que va fer molta música absoluta i molta música programàtica. A més, d'ell se'n conserven nombrosos programes i el mateix Mendelssohn es va pronunciar respecte aquest tema.

Mendelssohn va dir en una ocasió “Una peça de música que m’agrada em transmet pensaments no massa indefinits per representar amb paraules, sinó al contrari, massa definits.” Això deia que no era culpa seva, ni dels oients, sinó de les paraules, que no podien fer una feina millor⁴¹. Per a Mendelssohn la música era capaç d'expressar algunes coses millor i més definidament que qualsevol altre mitjà⁴², i ell se n'aprofitava.

Tot això ho va explicar en una carta a una persona que volia saber què significaven algunes de les *Cançons sense paraules*. En algunes d'aquestes peces per a piano, Mendelssohn confessa haver tingut alguna paraula en ment, però es nega a revelar-les a ningú, ja que segons ell les paraules no tenen el mateix significat per a tothom, només la peça pot transmetre el mateix a una persona que a una altra. La paraula és ambigua, mentre que la música és comprensible per a tothom⁴³.

Per aquests motius, moltes de les seves obres són programàtiques, les *Cançons sense paraules*, de les quals en té vuit volums amb sis peces a cada un. Algunes van esser escrites per ocasions especials, com una que li va escriure la seva germana Fanny quan estava malalta, acompanyada d'una carta on li diu el següent: “M’agradaria estar amb tu, veure’t i parlar amb tu. Atès a que és impossible, he escrit una cançó per fer-te saber el que desitjo i el que voldria dir”⁴⁴.

Una altra obra és *Somni d'una nit d'estiu*, una obertura basada en el llibre homònim de William Shakespeare. Mendelssohn fa nombroses imitacions

⁴¹ (Mendelssohn, 1864)

⁴² (Nicks, 2018)

⁴³ (Mendelssohn, 1864)

⁴⁴ (Mendelssohn, 1864)

d'elements de la història amb els instruments; fa entrar als oients en el món de fades amb els acords dels instruments de vent, representa als elfs juganers amb les cordes, ràpides i fluïxes, té un tema pels enamorats (ja que a l'obra que fa servir de programa són el fil conductor de la història) i fins i tot imita el bram d'un ase quan en Bottom (un dels enamorats) és transformat en burro. Disset anys més tard fa la música incidental que acompanya aquesta obra de teatre a l'escenari, a la qual inclou fragments de l'obertura.

Les Hèbrides o *La cova Fingal* és una altra obertura que Mendelssohn va fer, aquesta vegada basant-se en una cova a les illes Hèbrides a Escòcia, que li va causar una profunda impressió.

SCHUMANN

Robert Schumann, tot i posicionar-se sobre la música programàtica, a vegades a les seves cartes o escrits sobre el tema era una mica contradictori. Tanmateix es considerava a si mateix un músic programàtic, tot i que a vegades semblava que desaprovava la utilització de programes⁴⁵.

Schumann va crear la Confraria de David, una entitat literària que combatia als enemics de l'art. Els personatges principals de la Confraria eren Florestan (la seva representació més enèrgica i impulsiva) i Eusebius (el seu "jo" més somiador i melancòlic). També hi era representada la seva dona, Clara Wieck, com a Chiarina o Zilia. Aquesta confraria s'expressava a través de la revista *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Revista de Música), fundada pel mateix Schumann i on a vegades els mateixos personatges firmaven articles.

A partir d'aquesta entitat Schumann va compondre *Carnaval* i *Davidsbündlertänze*, dues peces per a piano on es veuen reflectits aquests personatges. *Carnaval* consisteix en 22 peces on cada una representa un personatge emmascarat durant el carnaval (entre ells hi ha Florestan, Eusebius i Chiarina), i *Davidsbündlertänze* són 18 peces que reproduïxen una conversa entre Florestan i Eusebius.

⁴⁵ (Nicks, 2018)

BERLIOZ

Héctor Berlioz creia que hi ha dos tipus de representacions musicals, la física i la sentimental, i que la segona d'elles era la més poderosa, ja que pot descriure coses que cap altre art pot fer. Respecte la primera, Berlioz diu que ha de ser un complement, no pot agafar el protagonisme de l'obra.

Respecte la música programàtica, Berlioz no creia gaire en el programa. Així es veu en el fet que no posava objecció a què la seva única obra amb programa (*La Simfonia fantàstica*) aquest fos ignorat. Igualment, les seves peces no tenen cap forma concreta, o en cas que en tinguin, són completament diferents de les clàssiques o de les que el públic estava acostumat. Aquest canvi de la forma és bastant important, ja que, per bé que encara no era la que tenen els poemes simfònics (tenen un sol moviment), començava a ser diferent de les clàssiques (que havien sigut així durant molts anys i era difícil trencar-hi).

Berlioz va fer dues simfonies programàtiques, la *Simfonia Fantàstica* i *Harold en Italie*, i, tot i que ell no es considerava creador de cap nou sistema⁴⁶, el seu pintoresquisme, les seves idees innovadores i la manera com les expressava, de la mateixa manera que va reformar l'orquestra afegint-hi noves sonoritats i engrandint-la, van resultar revolucionaris davant dels convencionalismes de França d'aquell segle.

A la *Simfonia Fantàstica* Berlioz explica una història d'amor entre el seu "jo" i Ofèlia, la qual representa a Harriet, una actriu Shakespeariana de qui s'havia enamorat. L'obra és característica per la *idea fixe*⁴⁷ que Berlioz fa aparèixer, la qual representa a Harriet, i es va modificant al llarg de l'obra.

Harold en Italie és un concert per a orquestra amb solo de viola compost per a Paganini. En aquesta obra el programa es basa en unes indicacions al principi de cada moviment.

També va compondre varies obertures, com *Les francs-juges*, que inicialment havia de ser una òpera, *Waverley*, inspirada en la novel·la amb el mateix nom

⁴⁶ (Nicks, 2018), p. 275

⁴⁷ Vg. Annex B, punt 13

de Walter Scott o *El rei Liar*, basada en l'obra de teatre de Shakespeare, dramaturg el qual encantava a Berlioz.

LISZT

Com ja hem mencionat, Franz Liszt és el creador del terme “música programàtica”, i “poema simfònic” però com hem vist, abans que aquest fos creat ja s'havia compost molta música que s'hi podia adequar a la perfecció. Liszt anomenava als compositors de música programàtica “poetes simfònics”, i deia que: “Transporten els oients amb ells a llocs ideals, que deixa a la imaginació de cada persona concebre'ls i adornar-los⁴⁸”. Segons Liszt, utilitzant un programa es garantia la representació clara del que el compositor desitgés⁴⁹.

El compositor alemany però, depreciava lleugerament la música instrumental clàssica, ja que, lligats a la forma, “la música es planejava de forma quadrada i simètrica que es podria mesurar, per dir-ho així, en peus cúbics⁵⁰”.

Liszt també va utilitzar els leitmotifs d'una manera una mica semblant a Berlioz però més extensa. A la simfonia coral *Faust* hi ha temes (leitmotifs) pels personatges principals, contràriament a Berlioz, que solament feia servir un leitmotiv (per això en deia idea fixa). Aquest temes, de la mateixa manera que el compositor francès, els van desenvolupant al llarg de l'obra i es modifiquen segons l'estat del personatge. Per contra, a les seves altres obres, Liszt utilitza els leitmotifs per representar sentiments i emocions que no estan directament lligats a cap personatge.

Liszt és famós per ser un virtuós del piano i pels seus arranjaments per aquest instrument d'obres simfòniques o òperes d'altres compositors (Tristany i Isolde de Wagner, les nou simfonies de Beethoven...). Això va fer que també fes música programàtica per a piano, com són *Deux llegendes*, dues peces per a piano basades en la llegenda de *Sant Francesc predicant als ocells* i *Sant Francesc de Paula caminant sobre les onades* respectivament.

⁴⁸ (Nicks, 2018), p.248

⁴⁹ (Nicks, 2018)

⁵⁰ (Nicks, 2018)

Després de definir el concepte, Liszt va compondre 13 poemes simfònics, tots amb referències literàries a darrera, com un poema de Schiller, Hamlet de Shakespeare, un poema de Victor Hugo, la figura mitològica d'Orfeu o de Prometeu⁵¹...

WAGNER

Richard Wagner va ser el creador del que ell anomenava l'obra d'art total, el *Gesamtkunstwerk*. Segons ell, les arts soles no arribaven al punt de ser monòtones i mecàniques, contràriament a la triple unió (dansa, música i poesia), que podien arribar a qualsevol lloc sense límit⁵². Ho comparava amb la torre de Babel; "Igual que a la construcció de la Torre de Babel, (...) els tipus d'art es van separar de l'orgullós edifici que portava al cel que era el drama."⁵³ Malgrat tot, això no significa que Wagner depreciés la música ni res semblant; ell creia que la història de la música havia portat l'art fins a aquest punt⁵⁴, i respectava les peces anteriors a ell, ja que li havien servit per arribar fins on era.

Wagner va escriure molt sobre música programàtica i la seva posició respecte a ella, cosa que provoca que a vegades hi haguessin contradiccions a la seva opinió. Ja hem vist la seva opinió abans de conèixer els poemes simfònics de Liszt (la de l'inici de l'apartat), que no era especialment favorable, però va canviar quan els va escoltar. A cartes per a Liszt, Wagner elogiava els seus poemes simfònics i li expressava la seva més profunda admiració, fins a anomenar a Liszt un fenomen únic en el domini d'aquest art. Tanmateix, més tard va haver de fer un article públic sobre la seva opinió sobre el compositor hongarès, on es va mostrar completament evasiu sobre ell. Malgrat això, admet la música programàtica com un gènere dins la música clàssica, cosa que diu a favor de la seva posició.

Pel que fa com a músic, Wagner, per més descriptives que fossin les seves òperes, no va ser un músic programàtic. Això es deu a què la seva música instrumental és pràcticament absoluta, i on destacaria programàticament serien

⁵¹ Vg. apartat *Poemes simfònics* pàg. 30

⁵² (Nicks, 2018)

⁵³ (Nicks, 2018)

⁵⁴ (Dahlhaus, 1970)

a les seves obertures, però totes són part de les òperes. On sí que va contribuir enormement va ser al desenvolupament del leitmotiv, que va arribar a la cima amb aquest compositor⁵⁵.

Però Wagner, tot i no ser estrictament programàtic, va ser decisiu per a l'origen del poema simfònic per part de Liszt, ja que van ser les seves obertures el que el van fer concebre aquesta nova forma (el poema simfònic). Les obertures de Wagner són completament descriptives, ja que hi incorpora part dels leitmotifs de l'obra i també molt independents, de manera que algunes com la de *Tannhäuser* s'interpreten soles a determinats concerts.

Per demostrar els punts presentats anteriorment, ens podem fixar en el preludi de *Tristany i Isolda*. Aquesta òpera està basada en una llegenda de la matèria de Bretanya, part del cicle artúric, anomenada pel mateix nom. La història tracta d'un cavaller i una dama, que per error es prenen un filtre d'amor que els uneix per sempre. Aquest amor maleït només els provoca desgràcies, fins que finalment, per un altre error, Tristany es suïcida i Isolda mor al seu costat (amb l'ària *Liebestod*, que literalment significa mort d'amor).

I aquest història està completament explicada en el preludi/obertura. Aquest comença amb el leitmotiv de l'anhel i el desig (que inclou l'acord de Tristany) i que es pot considerar una síntesi del que passa a l'obra. Seguidament, s'hi troba el de la mirada, el del cofre dels filtres màgics, el filtre d'amor i el de l'anhel de la mort. Aquests van apareixen també al llarg de l'òpera, i fixant-s'hi un, pot veure que són un ràpid resum del que passa: es prepara el filtre, es prenen el filtre d'amor, i això a la llarga és la causa de la seva mort.

A part de *Tristany i Isolda*, Wagner té altres òperes, com són *Tannhäuser*, la tetralogia de *L'anell del Nibelung*, *Parsifal* i *L'holandès errant*.⁵⁶

⁵⁵ Vg. apartat *Leitmotifs*, pàg. 35

⁵⁶ Després de Wagner els compositors que van escriure música programàtica són molts, ja que el gènere es va popularitzar bastant, acabant amb els tabús que portava abans. Per aquest motiu sols mencionaré determinats autors que em semblen importants, ja sigui per la seva obra o per la seva manera de veure la música programàtica.

TXAIKOVSKI

Piotr Ilitx Txaikovski tenia una curiosa (però a parer meu molt encertada) visió sobre la música programàtica. En una carta afirma: “Què és realment la música programàtica? (...) tot tipus de música és música programàtica des del seu punt de vista. (...) Crec que la inspiració d'un compositor simfònic pot ser de dues maneres: subjectiva o objectiva. Al primer cas els sentiments de joia o tristesa són expressats a la musica, (...). Aquí el programa és no només innecessari, sinó impossible. D'una altra manera és quan el compositor llegint una obra poètica o observant un paisatge és omplert d'entusiasme per caracteritzar musicalment allò que l'omple de fantasia. En aquest cas el programa és indispensable. (...). A qualsevol preu, des del meu punt de vista, els dos tipus de músic tenen el dret d'existir, i no entenc la gent que admetria la legitimitat de només una d'elles.”⁵⁷

Com es pot veure, Txaikovski considerava que totes les peces tenien un fons programàtic, en el sentit que totes volen representar, externalitzar quelcom. Que siguin sentiments purs o que te'ls hagi fet sorgir alguna cosa és la diferència entre el que s'anomena música programàtica i absoluta. De la mateixa manera, Txaikovski respectava els dos tipus de música, i creia que el fet que hi hagués aquesta varietat enriqueixia la música clàssica.

Respecte les obres de Txaikovski, trobem set simfonies, tres de les quals tenen un títol suggeridor (*Somnis d'Hivern*, *Petita Rússia* i *Polonesa*), poemes simfònics (*Fatum*, *Francesca da Rimini*) i obertures (*Hamlet*, *Romeu i Julieta*, *La tempesta*).

SAINT-SAËNS

Camille Saint-Saëns va introduir el poema simfònic a França. Ell diu que els poemes simfònics de Liszt el van ajudar a l'hora d'escriure els seus propis⁵⁸; Saint-Saëns admirava molt a aquest compositor, i també a Berlioz.

De música programàtica, Saint-Saëns va compondre quatre poemes simfònics i una suite. Els poemes són *Rouet d'Omphale*, *Phaéton* i *La Jeunesse d'Hercule*

⁵⁷ (Nicks, 2018)

⁵⁸ (Nicks, 2018)

(els tres basats en històries mitològiques), la *Dansa macabra* (representant la mort ballant amb els esquelets del cementiri la nit de Halloween, fa sortir el Dies Irae⁵⁹). Però la seva obra més interessant des d'un punt de vista programàtic és la suite, *El carnaval dels animals*.

Saint-Saëns va compondre aquesta suite com una broma, representant un dia de carnaval on tot està ple d'animals. L'obra té 14 moviments, i a cada un descriu a la perfecció un animal concret o una família d'animals, com si fos una passejada per un zoo. En alguns moviments es val d'alguna peça ja composta, com l'òpera de Berlioz *La condemnació de Faust* en una tessitura summament greu i d'una manera pesada quan representa l'elefant, el mític *Can Can* d'Offenbach però a un ritme extremadament lent per les tortugues, o fins i tot la seva pròpia *Dansa macabra* per a representar als fòssils.

RICHARD STRAUSS

Richard Strauss va ser dels últims romàntics, i en destaquen els seus poemes simfònics. Strauss va compondre deu poemes simfònics (tot i que dos els va anomenar simfonies), tots ells basats en temes i programes clars. D'entre ells podríem destacar *Don Juan*, *Don Quixote* i *Així parlà Zaratrusta*.

Els dos primers parlen de les seves respectives històries, el primer sobre l'home que seduïa a les dones, i el segon sobre el mític cavaller de la Manxa. Però l'obra més interessant és *Així parla Zaratrusta*, la qual també era l'obra preferida d'Strauss. En una carta explica: "Zaratrusta és gloriós, de lluny, la més important de totes les meves obres, la més perfecta de forma, la més rica en contingut, i la més individual de caràcter"⁶⁰.

El poema simfònic estava basat en l'obra de Friedrich Nietzsche amb el mateix nom, *Així parlà Zaratrusta, un llibre per a tothom i per a ningú*. Essent un llibre filosòfic, tracta temes com l'etern retorn, la mort de Déu o el superhome, els quals Strauss aprofita per a la seva obra.

⁵⁹ Vg. *Dies Irae*, pàg. 39

⁶⁰ Extret del material de l'assignatura Història de la Música cursada l'any 2018-2019 i impartida per Carles Font.

L'obra conté varis leitmotius, però Strauss no va voler donar explicacions sobre el significat de cada un, de manera que s'han anat assignant al llarg del temps. La peça és complexa en termes de temes i leitmotius, però el més famós i segurament més important de l'obra és el de la naturalesa, que obra la peça, amb un arpeggi⁶¹ de l'acord de Do M i es va repetint a diversos passatges. Durant tota l'obra Strauss utilitza el to de Do M per a representar a la naturalesa i el Si M/m per a representar a l'ésser humà.

⁶¹ Vg. Annex B, punt 14

1.1.4 ELS POEMES SIMFÒNICS

Com s'ha anat veient a l'apartat anterior, els poemes simfònics són la forma per excel·lència de la música programàtica, i és que van ser “inventats” per a representar i descriure poemes, llibres, o quelcom que el compositor volgués.

El concepte va ser concebut per Liszt, el qual després d'analitzar les obertures de Wagner (entre d'altres) va idear el terme música programàtica i seguidament els poemes simfònics. Per aquest motiu, tenen una gran relació amb les obertures de les òperes, amb les que també comparteixen algunes característiques.

Una de les coses més característiques d'un poema simfònic i que segurament prové de les obertures, és que només té un moviment (contràriament a la majoria de formes, que acostumen a tenir-ne més d'un). En aquest moviment, però, hi poden haver tants canvis de tempo o de caràcter com es vulgui, per tal d'adaptar-se al que es vol representar. Per aquest motiu, l'estructura dels poemes simfònics no sol ser clara, i molt menys sempre igual (com ja he mencionat en apartats anteriors, a la música programàtica la forma se supedita a l'idea poètica de la peça).

Les idees poètiques dels poemes simfònics solen estar basades en llibres, poemes, històries o llegendes. Per això es troben bastants poemes simfònics referits a obres de Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo... o basats en històries de la mitologia grega o romana. No és estrany trobar varis poemes o obertures basats en la mateixa obra, ja que algunes obres de Shakespeare, per exemple, van ser bastant concorregudes⁶².

Tot i que encara no s'havia inventat el concepte, el primer que va compondre el que podria ser l'antecedent dels poemes simfònics va ser Berlioz, amb les seves simfonies programàtiques *Simfonia Fantàstica* i *Harold en Itàlia*. Elles, tot i tenir set i quatre moviments respectivament (i no un, tal i com se suposa que són els poemes simfònics), tenen el caràcter i descriuen de la mateixa manera que més tard descriurien els poemes simfònics.

⁶² Un exemple podria ser el drama teatral *Hamlet*, el qual té un poema simfònic de Liszt i també una obertura de Txaikovski.

Un cop ja sorgit el terme, els compositors que més van destacar en aquest gènere van ser Liszt mateix, Saint-Saëns, Richard Strauss i Jean Sibelius. Els tres primers ja els he explicat breument a l'apartat anterior⁶³, però Sibelius, tot i ser més famós per les seves simfonies, considero que mereix una menció a l'apartat de poemes simfònics.

Jean Sibelius va compondre catorze poemes simfònics, dels quals uns quants (com *Finlàndia*, *En saga* o *El cigne de Tuonela*) formen part de la seva obra més famosa. Els poemes simfònics de Sibelius, contràriament a altres autors, no estaven basats en novel·les o poemes de la literatura universal, sinó que, igual que Wagner amb la mitologia germànica, sempre es va basar amb la literatura i mitologia finlandesa⁶⁴ (ell era finlandès).

⁶³ Vg. *Breu història de la música programàtica* pàg. 24, 27 i 28 respectivament per veure poemes simfònics seus.

⁶⁴ (Layton, 1993) pàg. 95

1.2 RECURSOS DESCRIPTIUS:

1.2.1 MÈTODES EMPARATS PER A LA DESCRIPCIÓ MUSICAL

A l'hora de compondre una peça de música programàtica el compositor té el programa (o el que vol explicar) per representar, però per fer-ho necessita saber com descriure el que el programa conté. Per aquest motiu hi ha diversos recursos que ajuden a fer aquesta feina, a que l'oient fàcilment pugui descobrir quin elements extramusicals vol transmetre el compositor. Aquests recursos poden ser els leitmotivs⁶⁵, els topoi⁶⁶ o simples representacions del que un vol representar, i el músic els col·loca estratègicament a la peça.

Com ara es veurà, hi ha tres maneres principals de representar conceptes, les representacions per onomatopeies, les per analogies i les per sentiments, però cal tenir present que cada obra pot perfectament contenir més d'un tipus de representació (cosa que passa pràcticament sempre) per tal d'arribar a l'oient d'una manera més fàcil i poder-se representar el que es desitja.

REPRESENTACIONS ONOMATOPEIQUES

Per imitar quelcom, què millor que reproduir exactament la fressa que fa? En això es basa aquest mètode, el qual consisteix en reproduir una imitació, si bé no sempre exacta, enormement precisa de l'objecte o fet que es vol descriure. Com bé diu el nom, aquesta categoria inclou les onomatopeies, i tot allò que vulgui assemblar-se en termes sonors al so del que s'està descrivint. Per aquest motiu, és segurament el mètode de representació més fiable i menys obert a equivocacions interpretatives, però per la mateixa raó (vist del que podria ser més la música absoluta) és el que menys permet divagar a l'espectador i imaginar la seva pròpia història. Malgrat tot ara parlem de música programàtica, així que es podria dir que per poc que es pogués, utilitzar aquest mètode és el més preferible a l'hora de representar quelcom.

⁶⁵ Veure pàg. 35

⁶⁶ Veure pàg. 37

La representació (o bé imitació) d'una campana en seria el millor exemple. En aquest cas directament s'afegeix una campana a la instrumentació de la peça, la qual el compositor podrà fer sonar quan li convingui. Un altre exemple potser més útil i no tan obvi podria ser el noble corser, que és la imitació del córrer d'un cavall. Per fer això s'utilitza la corda, amb el típic ritme dos semicorxeres i una corxera tan famós que recorda a aquests equins⁶⁷. Aquí es pot veure com s'utilitza aquest recurs, a l'obertura de *Guillem Tell* de Rossini.⁶⁸



Finale de l'Obertura de Guillem Tell de Rossini (c. 12-17)

REPRESENTACIONS ANALÒGIQUES

Aquestes representacions, si bé no tan exactes com les anteriors, contenen una gran història al seu interior que les fa molt més interessants. Mentre a les onomatopeïques el vincle entre significat (objecte o fet) i significant (part musical) era la seva semblança innegable, a les representacions analògiques està a la ment de l'espectador. Això es deu a que no sempre es pot fer una onomatopeia del que es vol representar, així que els compositors s'han de valdre d'altre semblances o referències per tal que l'oient el pugui entendre. Per exemple per a representar una guerra es podrien utilitzar ritmes marcial, una forta sonoritat dels metalls i la percussió, una dinàmica forta..., i segurament l'espectador ho associarà amb la guerra. Perquè? Per què l'oient relaciona el que està sentint amb les marxes militars, i les marxes militars amb la guerra. Però tot aquest procés no es fa de forma conscient, sinó que, com que les

⁶⁷ A l'apartat de topoi es pot veure com aquest ritme pot variar segons el compositor, i que no sempre s'han representat o es representen amb el mencionat.

⁶⁸ Aquesta partitura i totes les que es trobaran al treball són de l'IMSLP (https://imslp.org/wiki/Main_Page)

marxes de guerra són profundament conegudes per la persona, la relació serà immediata i inconscient.

En aquest punt hi ha el millor d'aquest tipus de representacions però també el pitjor problema. El millor, com ja hem vist, és que objectes o accions que semblaven impossibles de representar es poden descriure amb relativa facilitat i l'oient ho entendreà sense problemes. El problema és que no sempre l'oient entendreà la referència. Si es descriu una guerra amb una marxa militar, el prat i l'ambient de muntanya utilitzant flautes i ritmes propis..., això ho pot reconèixer pràcticament tothom. Però hi ha moltes referències que estan excloses del públic general i només coneixen determinats col·lectius perquè no són populars o són massa específiques. Això pot passar bastant dins del col·lectiu dels músics. Hi ha compositors que fan referències a obres d'altres compositors fetes fa anys per diversos motius, un pot ser per aportar una referència extramusical: es podria fer servir l'acord de Tristany de l'òpera de Wagner *Tristany i Isolde* per voler-se referir a aquesta obra literària, cosa que només entendria la gent que o bé estigués familiaritzada amb l'òpera o bé fos músic.

També un pot voler referir-se a un compositor fent servir una melodia o harmonia característiques seves. Aquestes coses faran que la major part del públic es perdi gran part del significat de l'obra, i queda reduïda a una determinada part de la població.

Tot i això, hi ha moltes referències que poden ser enteses per una gran part de la gent, i també, tot i que no s'entengui completament tot, la majoria d'obres de música programàtica o de la música clàssica en general es poden entendre i gaudir sense copsar totes les seves referències.

REPRESENTACIONS SENTIMENTALS

Aquest tipus de representació podria assemblar-se una mica a la música absoluta, i és que aquí el compositor no pretén descriure un objecte concret o una acció determinada, sinó que busca representar sentiments i emocions. El que la diferencia de la música absoluta, però, és que, tal i com a les altres tipus de representacions els objectes i accions que es volien descriure estaven

programats, aquí els sentiments també ho estan. I és que en aquell fragment de peça (o a la peça conjunta), el compositor enlloc de voler-te ensenyar i descriure la pluja o un bosc, et vol representar l'eufòria que està vivint, o la gran depressió a la que està sotmès.

A la música absoluta el compositor busca transmetre't emocions i fer-te'n sorgir, però no dicta quines (hi ha excepcions) i en canvi en aquest tipus de representacions les emocions que sentiràs i percebràs de la música estan planejades pel compositor.

1.2.2 LEITMOTIVS

Els leitmotivs són petits fragments musicals que van associats a un fet extramusical, ja sigui un personatge o una acció, i que es van repetint al llarg d'una obra ajudant així al públic a identificar el personatge o fet. Fora del context de l'obra no tenen cap significat extramusical, són entitats que solament es reconeixen com a especials dins d'una sola peça, i formen part d'ella. Els leitmotivs són inventats pel compositor, el qual basant-se amb les característiques del personatge o acció que vol representar (no sempre), fa un motiu que serà la seva firma durant tota l'obra. A més de ser considerats recursos descriptius, poden ser considerats també recursos narratius, ja que ajuden al compositor a narrar la història i als espectadors a entendre-la millor. Per fer-ho, els leitmotivs poden variar al llarg de l'obra; canviar la instrumentació, el mode, la dinàmica, fer una variació, o fins i tot fusionar-se dos de diferents, per tal d'adaptar-se al que està succeint a la història.

HISTÒRIA I EXEMPLES

Els leitmotivs van començar a utilitzar-se quan encara no tenien aquest nom, el qual es va posar més endavant a partir de les obres de Wagner. Abans d'aquest compositor alemany, Carl Maria von Weber havia fet el que es considera un precedent (el qual Weber no va anomenar de cap manera concreta) a la seva òpera *Der Freischütz*. En aquesta òpera (que narra un conte fantàstic) Weber introdueix el que es podria considerar el leitmotiv del

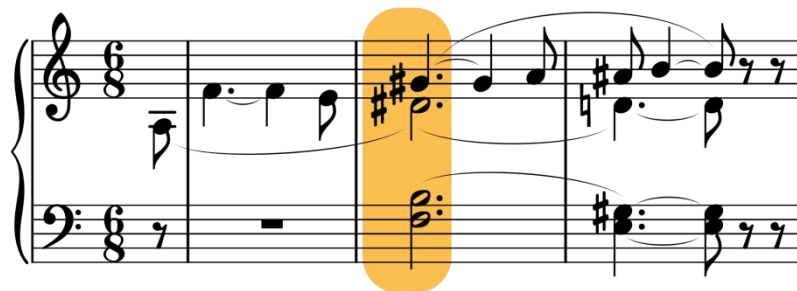
dimoni, un tema que apareix juntament amb el diable i que estableix la connexió música-personatge característica dels leitmotivs.

Encara abans que Wagner, Hector Berlioz va fer aparèixer al seu poema simfònic *Simfonia fantàstica* el que ell va anomenar *idée fixe* (idea fixa), i que actualment es considera un leitmotiv. La idea fixa (en forma d'una melodia) representa la seva estimada, Harriet (Ofelia al poema simfònic), i va variant de caràcter, instrumentació i dinàmiques a mesura que transcorren els fets i passa la història que explica l'obra.

Finalment amb Wagner es va arribar la culminació del desenvolupament dels leitmotivs. Tot i que mai els va arribar a reconèixer com a tal (ell els anomenava *Grundthema*, idea bàsica), va omplir les seves òperes amb ells, fent-los aparèixer repetides vegades cada un. Contràriament als seus precedents, Wagner no componia només un leitmotiv, o una idea fixa, com Berlioz. A les seves òperes hi havia un leitmotiv per a cada personatge important, el qual anava modificant i variant al llarg de la obra. Els seus leitmotivs també eren més ajustables a tots els instruments que els anteriors (per exemple la idea fixa de Berlioz sempre és tocada per instruments de vent: flauta, oboè i clarinet), cosa que permetia fer-los aparèixer el no-res quan li convenia. D'aquesta manera els leitmotivs eren molt més versàtils i es podien adaptar millor a les situacions.

Per a cada òpera Wagner va compondre leitmotivs, per a *Tristany i Isolda* en va compondre més de quaranta, per a la tetralogia de *L'anell del nibelung* més de noranta, i per a *Parsifal*, la seva última òpera més de seixanta.

A *Tristany i Isolda* Wagner hi va compondre més de quaranta leitmotivs. Un dels leitmotivs més coneguts és el del desig, que es troba al preludi de l'òpera *Tristany i Isolda*. A més, aquest fragment conté l'acord de Tristany, un acord en aquella època innovador i el qual es va batejar amb aquest nom després de ser utilitzat repetides vegades al llarg de l'òpera. És un acord tan complex que encara avui els musicòlegs debaten sobre la seva funció a l'harmonia de l'obra.



Leitmotiv del desig al qual hi ha l'acord de Tristany

A la tetralogia de *L'anell del nibelung* el nombre de leitmotivs va augmentar, en va compondre més de noranta, i n'hi havia tant per objectes importants (l'anell, l'espasa...), com per a grups de personatges (els nibelungs, les valquíries...), per a conceptes abstractes (l'amor, la redempció del món...) i fins i tot un per l'estat de dormir.



Leitmotiv de l'anell



Leitmotiv de les valquíries

1.2.3 ELS TOPOI

*S'entén per topos un signe musical recurrent, identificable gràcies a una interpretació simbòlica, que es vincula per convenció amb alguna unitat cultural per mitjà d'una estilització.*⁶⁹

El topos podrien ser, mal anomenats, leitmotivs que perduren en el temps. Tal i com diu la seva definició, són signes musicals amb un significat clar (poc o molt precís) que és reconeixible gràcies a un acord social o bé gràcies a l'innegable semblança que comparteix amb el seu significat. Aquest acord, que s'ha establert en algun moment de la història, uneix el fragment musical i el seu referent cultural per, si no per sempre, un llarg període de temps.

L'estilització a la qual es refereix la definició no és més que una simplificació general o augment de les característiques principals d'un objecte o fet, la qual

⁶⁹ (Grimalt, 2014, p. 31)

facilita la relació del motiu musical amb la referència a l'oient. Així doncs, el fragment musical anomenat topos contindrà les característiques més destacables de l'objecte o acció que vulgui ser representada per tal que la referència pugui ser ràpidament identificada.

En aquest punt, però, hi ha un problema, ja que aquesta significació musical que es pot crear amb els topoi⁷⁰, no és precisa com un diccionari ni consta d'un lèxic exacte. Això es deu a que el llenguatge verbal i el musical tenen funcions molt diferents. La funció del llenguatge verbal és designar i anomenar, i el del musical expressar. Per aquest mateix motiu, per a reconèixer i identificar els topos es necessari recórrer a la imaginació. No inventant-te el que signifiquen, sinó completant l'esquema que mostren.

Per utilitzar un topos és necessari més d'un marcador (referències, per exemple per representar quelcom del camp semàntic de l'Èpica s'utilitza un ritme marcial, una dinàmica forta, i altres distintius propis del camp) per tal que l'oient pugui utilitzar la imaginació per acabar de complementar el que el compositor li ofereix. Si només s'utilitzés un marcador, seria molt probable que la referència es perdés, ja que no hi hauria prou insinuacions a la peça.

Segurament l'exemple més clar del que poden arribar a fer els topoi seria que associem el mode major a l'alegria i felicitat, i el mode menor a la tristesa i pena. Si un s'hi para a pensar veurà que l'única diferència entre aquests dos modes són que els semitons⁷¹ de l'escala estan col·locats a llocs diferents, però en cap cas això pot fer que ens posem contents o tristos. El que fa això és la història que porten aquests modes a darrera, i és que com que històricament s'han utilitzat així, ho hem sentit tantes vegades que s'ha quedat marcat al nostre cervell i ho associem a aquests estats d'ànim de manera involuntària. De la mateixa manera que a la història de l'os de circ que quan li posen una determinada música li tiren caliu als peus i ell fa salts per no cremar-se, i al final quan sent aquella música salta sense la necessitat de tirar-li caliu. Aquesta és la manera com funcionen els topoi, estem tan acostumats al que representen que els hi associem sense adonar-nos-en.

⁷⁰ Topos, pl. topoi

⁷¹ Vg. Annex B, punt 17

CLASSIFICACIÓ DELS TOPOS

Els topos són elements que evolucionen al llarg de la història, de manera que en alguns tant el significat (al que es refereixen) com el significant (la part musical) es van canviant i modificant. Un exemple clar seria la música que en el classicisme es refereix a la caça i el bosc i que al Romanticisme es bifurca en el que és la música pastoral i a la diabòlica o sinistre.

Contràriament, alguns no pateixen cap mena de canvi, i continuen essent utilitzats per representar el mateix. Un exemple podria ser el cant gregorià *Dies Irae*, la melodia del qual ha estat utilitzada des del Renaixement per representar la mort i ha estat utilitzat per diferents compositors al llarg de la història com Mozart, Liszt o Berlioz, i fins i tot compositors actuals en bandes sonores amb el mateix significat.

Per aquest motiu és pràcticament impossible fer un “diccionari” de topos, ja que encara que alguns es mantenen en el temps, molts van presentant variants i no seria possible encasellar-los en un sol significat. No obstant, sí que es poden classificar per camps semàntics, que, tot i no ensenyar clarament el significat, sí que mostren d'on provenen i els seus orígens.

CAMPS SEMÀNTICS

Els topos es poden classificar en quatre camps semàntics que els agrupen segons el seu significat històric i el seu antic ús funcional: el temple, l'èpica, la paraula profana i la dansa. Es van dividir així perquè aquests quatre grups resumeixen d'una manera àmplia la realitat del món i permeten agrupar qualsevol mena de conducta. A més, els grups són complementaris i oposats entre si

El temple i l'èpica representen la llei, el primer és allò sagrat, i el segon es materialitza com a patriotisme, organització i lluita. En canvi, la paraula profana i la dansa són la llibertat, la paraula profana és allò quotidià i lliure de creences i la dansa l'encarnació de diversió. Es podria dir que el temple i la paraula profana i l'èpica i la dansa són oposats.

Després de l'explicació dels quatre camps, els presento un per un juntament amb algun dels topos que ha deixat cada un al llarg de la història.

EL TEMPLE

Històricament, la música clàssica occidental té una gran relació amb tot el que és ritual o eclesiàstic. Al renaixement i a gran part del barroc la música anava dedicada a Déu o es feia amb un propòsit religiós, cosa que ha provocat una gran qualitat a les peces que ens han deixat aquests compositors, fruit de la notabilitat que havien de tenir si les oferien a Déu. Igualment, ha deixat diversos topos que s'han anat utilitzant al llarg dels anys.

LES CAMPANES

Tot i que les campanes extramusicalment s'utilitzaven per moltes coses, a l'orquestra s'utilitzen més per dramatitzar l'escena o per tocar determinats topoi que no per ser un topos elles per si soles. Les campanes han estat afegides a la instrumentació orquestral, i tocades a un registre greu fan que el passatge quedi més solemne, i en canvi en un registre agut aporta a l'escena serenitat i ingenuïtat (segons Berlioz)⁷².

Són utilitzades per Berlioz mateix, a la *Simfonia fantàstica*, al finale *Somni d'una nit de sàbat*, on els hi dona un sentit sinistre que enfosqueix la part de la peça.⁷³



Simfonia fantàstica de Berlioz, finale Somni d'una nit de sàbat. Campanes (03:10 – 03:40).

DIES IRAE

Dies irae és un fragment de la missa dels difunts, la qual es cantava ja al segle XIII. Concretament, el que més tard seria un topos, era la primera frase d'una estrofa que descriu el Judici Final:

*Dies irae! Dies illa,
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.*

Aquell serà el dia de la còlera,
Que reduirà el món a cendra:
David i la Sibila ho afirmen.

Aquesta primera frase es cantava amb la següent melodia:⁷⁴

⁷² (Grimalt, 2014, p. 193)

⁷³ Gravació del QR de Swedish Radio Symphony Orchestra, Daniel Harding (2016)



Di - es i - rae di - es il - la,



Cant gregorià "Dies Irae".
(00:00 – 00:04)

Aquesta melodia és un topos, ja que ha estat utilitzada al llarg dels anys per representar la mort. Un exemple seria el *finale* (*Somni d'una nit de sàbat*) de la *Simfonia fantàstica* de Berlioz⁷⁵. Aquí es descriu al Jo poètic com participa a una reunió de bruixes i monstres a la nit, i en aquest moment surt la melodia del Dies Irae com a topos, significant la mort. També l'ha utilitzat Haydn a alguna simfonia, Liszt a varies obres (per exemple el Totentanz, un concert per a piano i orquestra basat en aquesta melodia) o Mahler a la seva segona simfonia.



Totentanz de Liszt (Dies Irae des de l'inici)

L'ÈPICA

A la música clàssica el camp militar o de caça sempre hi ha tingut una gran presència. Aquest camp semàntic és extremadament versàtil, ja que es pot utilitzar de moltes maneres diferents, de la marxa a la caça, de eufòria a la disfòria...

LA MARXA

La marxa va ser un gènere que va arribar al seu esplendor al segle XVII i XVIII, on va tenir una gran importància per la gent d'aquella època. La marxa podia representar una guerra guanyada o un homenatge a algú que havia fet alguna proesa. Els seus marcadors més destacats són: pulsació binària⁷⁶, ritmes

⁷⁴ Gravació del QR de *Ego sum Resurrectio: Gregorian Chant for the Dead* (1994)

⁷⁵ Es pot sentir a la gravació del *finale* *Somni d'una nit de sàbat* al codi QR de la pàg. x (03:39 – 04:10)

⁷⁶ Vg. Annex B, punt 18

puntejats⁷⁷, gran sonoritat del vent metall i la percussió (destaquen per sobre els altres instruments) i tendència a arpegis i als harmònics naturals⁷⁸ de la corneta.

Un dels exemples és la *Marcia* (marxa) no. 8 de *Idomeneo* de Mozart,⁷⁹ on es poden observar les característiques mencionades. Aquesta marxa és en honor a Neptú, ja que *Idomeneo* és una òpera i a l'argument Neptú havia salvat els navegants troians.

Nº8. Marcia.

Aquí es pot apreciar com els ritmes són binaris i predominen els arpegis i s'imita la crida que faria una corneta a la guerra o en una marxa.



“Idomeneo, Marcia” de Mozart (des de l’inici)

⁷⁷ Vg. Annex B, punt 19

⁷⁸ Vg. Annex B, punt 20

⁷⁹ Gravació del QR de Deutsche Grammophon GmbH, Berlin (1991)

LA CAÇA

La trompa de caça era l'instrument per excel·lència de la caça. Des de l'època medieval es caçava *par force de chiens* (per la força dels gossos), una pràctica típica d'Anglaterra i França que consistia en empaitar la presa amb els cavalls i els gossos fins que aquesta moria d'esgotament. La trompa de caça és un instrument que funciona amb només harmònics i que per la seva mida no pot fer el 5è, la tercera major. Per aquest motiu el seu so més típic i que s'associa a la caça són les quartes i quintes justes⁸⁰, i a la cacera s'utilitzava per la comunicació i per donar sortida a la caça. Actualment és representada per les trompes, imitada per altres instruments, o bé afegida a la instrumentació d'algunes obres per a representar aquesta caça.

LA CACCIA
I cacciator alla nov'alba à caccia Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Allegro 165



Tardor de Les quatre estacions de Vivaldi (29:08 – 29:15)



Un exemple d'una peça amb aquest significat és el tercer moviment de la *Tardor de Les quatre estacions* de Vivaldi⁸¹. Les quatre estacions estan basades en uns poemes fets per ell mateix, i Vivaldi en aquell moviment especifica que està representant una caça.

⁸⁰ Vg. Annex B, punt 21

⁸¹ Gravació del QR de Four Seasons: Symphonies for Strings (1998)

Vivaldi anuncia la temàtica del moviment: *Caçadors a l'alba van sortint a caçar amb cornetes, escopetes i gossades.*

Al principi del moviment es pot veure com hi ha a l'interval de quinta (fa, do) repetit diverses vegades, el qual representa les trompes de caça anunciant la cacera. Igualment, el ritme és ternari, i està en Fa M, que juntament amb Mib M i Re M és una de les tonalitats típiques de caça. El caràcter és amable, i les notes són curtes, puntejades i sovint es repeteixen. Aquests són els marcadors de la caça.

EL NOBLE CORSER

També de la caça va sortir el topos del cavall, . Aquest, tot i tenir un esquema semblant (ritme ràpid, picat...) perquè es basa en la imitació del cavall, cada compositor l'ha utilitzat diferent. Actualment el més famós segurament és el de Rossini de l'Obertura de Guillem Tell,⁸² però també l'ha imitat Brahms a *Die schöne Magelone*, Wagner al principi del 3r acte de l'òpera *Die Walküre*, anomenat *Cavalcada de les valquíries*,⁸³ i Schubert al lied *Erlkönig*,⁸⁴ entre d'altres.



Finale de l'Obertura de Guillem Tell de Rossini (c. 12-17)

Min. (08:45 – final)



⁸² Gravació del QR de la London Philharmonia Orchestra (2002)

⁸³ Gravació del QR de l'àlbum Concert Masterpieces de Royal Philharmonic Orchestra (2011)

⁸⁴ Gravació del QR de Dietrich Fischer-Dieskau i Gerald Moore (1960 – 1970) a la seva gravació integral de lieder de Schubert.



Principi d'Erlkøing de Schubert (des de l'inici)



*Cavalcada de les valquíries de Wagner (c. 12-14)
(des de l'inici)*



LA PARAULA PROFANA

Musicalment, la paraula profana sempre ha significat un món alegre i lliure d'institucions, sovint representat com un paradís terrenal al camp. D'aquí aquest camp semàntic englobi el món pastoral i les seves variants.

TOPOI PASTORALS

Els topoi pastorals han estat utilitzats al llarg de la música barroca, clàssica i romàntica, ja sigui per representar l'anunciació dels pastors al naixement de Jesucrist (*Oratori de Nadal* de Bach) o la creació dels animals (*La creació* de Haydn). Aquest topoi o gèneres (si s'utilitzen tots els topos junts es podria arribar a considerar gènere, el gènere pastoral) estan molt basats en les sicilianes, un tipus de dansa italiana, generalment bastant lenta i de ritme ternari. Aquesta forma musical es va adoptar dels compositors italians, i, juntament amb alguns topoi que s'hi ha anat afegint, forma els topoi pastorals:

- Harmonia senzilla (sobre els dos o tres graus principals)
- Melodia senzilla, sol anar per graus conjunts

- Ritme ternari⁸⁵
- Dinàmica piano⁸⁶
- Fort timbre dels oboès, flautes i trompes (o en cas d'orquestres barroques imitació d'instruments de vent, ja siguin els mencionats o bé tradicionals, ja que en aquella època aquests no estaven inclosos a l'orquestra)
- Mode major⁸⁷
- Fragments repetitius

Un exemple és el Pifa del *Messiah* de Händel,⁸⁸ un fragment instrumental (que, juntament amb el que obra la peça és a l'únic que no hi ha veu) que indica l'arribada dels pastors. S'hi poden observar els topoi abans mencionats:



Inici de Pifa del Messiah de Händel (des de l'inici)



Com es pot veure en el fragment, la melodia és senzilla i consta d'una harmonia també simple. Amb caràcter de dansa, el ritme es ternari, i està escrita imitant un duet d'instruments de vent tradicionals tocats al camp (un exemple serien els trinats⁸⁹ que hi ha al segon i tercer compàs, característics d'aquest estil).

⁸⁵ Vg. Annex B, punt 22

⁸⁶ Vg. Annex B, punt 23

⁸⁷ Vg. Annex B, punt 24

⁸⁸ Gravació del QR de Universal International Music B.V. (1983)

⁸⁹ Vg. Annex B, punt 25

LA DANSA

Els topoi de la dansa segurament és el més difícil d'utilitzar, ja que actualment han perdut part del seu significat. Això es deu a què aquests topoi eren utilitzats al segle XVIII per rememorar a l'audiència moments viscuts mentre ballaven el tipus de dansa que s'estava tocant. Està demostrat científicament que una persona que ha ballat amb un tipus de música, en sentir-la aquesta té més impacte cognitiu que a una persona que no l'ha ballada⁹⁰. Per aquest motiu, com que en aquella època la major part dels presents en concerts també ballaven amb freqüència, el topos era summament més actiu que a l'actualitat.

Atès a que actualment la major part de la població no és activa en termes de ballar danses, aquest topoi s'ha vist reduït a transmetre les circumstàncies socials i culturals d'aquell estil. En aquella època era estrictament necessari (dins de la noblesa, ja que les classes inferiors ballaven danses completament diferents) aprendre a ballar bé, ja que era valorat tant com una activitat per exercir el cos com una de les convencions més importants de la noblesa. A partir d'aquí, les referències que es poden fer utilitzant-les són infinites, ja sigui per representar l'aristocràcia, els reis, com l'elegància necessària per ballar, el segle XVIII en general...

Per a fer-ho, s'utilitzen els següents marcadors, que alguns, com veureu, varien segons l'època o a la dansa a la que ens vulguem referir:

- Pols regular
- Frases de 4 o 8 compassos⁹¹
- Harmonia relativament simple
- Representacions del barroc: estructura binària (A, A')⁹²
- Representacions del classicisme: estructura binària circular (A, B, A')⁹³
- Marcadors específics d'alguna dansa, sovint a l'acompanyament (contradansa, tango, sarabanda...)

⁹⁰ En un estudi fet per Beatriz Calvo-Merino i Alejandra Sel a la Universidad Computense de Madrid i a la City, University of London, on es va demostrar que quan els ballarins professionals observen els moviments que formen part de les seves danses, la seva àrea motora del cervell mostra més activitat. A partir d'això, es va arribar a la conclusió que en cas que s'escolti la música que es balla l'afecta que aquesta tindrà al cervell és similar.

⁹¹ Vg. Annex B, punt 26

⁹² Vg. Annex B, punt 27

⁹³ Vg. Annex B, punt 28

Aquest últim marcadors que menciona que canvia depenent del tipus de dansa que es vulgui representar és veu imprès a *Fischpredigt* de Mahler⁹⁴, on amb l'acompanyament fa veure que representa una dansa rústica, segurament una Deutsche, una dansa alemanya tradicional.



Inici de *Fischpredigt* de Mahler (des de l'inici)



⁹⁴ Gravació del QR de George Szell i London Symphony Orchestra (1968)

2 PART PRÀCTICA:

COMPOSICIÓ D'UNA SUITE BASADA EN UN LLIBRE

2.1 METODOLOGIA

A l'hora de fer la part pràctica he seguit una metodologia bastant concreta. Això es deu a què abans de començar les composicions havia de saber quantes en faria, com aconseguiria la informació (per saber si era factible fer-les), amb quina formació les faria... Coses que en cas de no saber a l'inici del treball després em podrien suposar un problema.

A continuació explico els passos que he anat seguint, els quals estaran detallats als apartats que vindran després d'aquest.

- En primer lloc vaig escollir el llibre. Això era crucial, ja que sense saber quin llibre volia representar no podia començar a compondre.
- Una vegada decidit, vaig tornar-ho a llegir per assegurar-me de no cometre cap error de personatges, llocs o fets. Això també em va servir per recordar més clarament l'obra i per buscar parts interessants per fer les peces. En aquell moment també vaig contactar amb l'autor del llibre per conèixer més profundament la novel·la; ell em va concedir una entrevista⁹⁵ i em va cedir imatges que surten al llibre original⁹⁶ (a les traduccions no hi apareixen).⁹⁷
- Llavors vaig pensar per a quina agrupació seria la meua obra, quina instrumentació faria i a quins músics els hi diria que m'ajudessin a tocar-la per gravar-la.
- Seguidament va arribar el torn de decidir quantes peces faria, i quines parts del llibre representaria a cada una. Aquest pas era molt important,

⁹⁵ L'entrevista es troba a l'Annex 1

⁹⁶ Les imatges cedides per l'autor es troben a l'Annex 2

⁹⁷ Per aquest motiu, determinada informació que aniré explicant sobre el llibre és treta de l'entrevista.

ja que depenent del nombre de peces que fes tindria més o menys temps per fer-les, i depenent de què representés, el llibre quedaria millor plasmat a l'obra.

- I finalment per acabar la planificació vaig pensar si faria leitmotivs, quants, i què representarien, ja que això havia de saber-ho abans de començar-la per tal de poder-los incloure a les peces que fos necessari.
- I aquí ja vaig començar a compondre les peces, de manera que, tot i que els detalls són diferents per a cada una, explicaré una mica l'esquema que feia servir per compondre:
 - Estudiar el que volia representar (el passatge del llibre, o l'objecte...) per conèixer-ho a fons i escriure'n les característiques principals.
 - Decidir l'organització de la peça a l'hora que decidia què representaria (ja que una cosa va lligada a l'altra): la forma que tindria, què descriuria a cada fragment... fer el que seria una mica l'esquelet de la peça per no oblidar-me de res important quan l'escrivís.
 - A partir de l'esquema, començar a compondre la peça, tot pensant a cada fragment com representaria musicalment el que hi volia descriure.
- Mentre anava component les peces, vaig anar fent un calendari dels assaigs que hauríem de fer i què practicaríem a cada sessió. Això va anar una mica en funció de les peces que tenia fetes en cada moment, i per tant, les que podíem assajar.
- Així doncs, un cop compostes les peces vam assajar-les, primer individualment, i després col·lectivament, amb el grup que les tocaríem, per tal de perfeccionar-les i tocar-les de la manera adequada.

- Finalment, per acabar el projecte, vam gravar les peces en un estudi de gravació, i així aconseguir una gravació de l'obra que havia compost, que era l'objectiu del treball.

2.2 MOTIVACIÓ: PER QUÈ HE ESCOLLIT AQUEST LLIBRE?

La primera vegada que vaig llegir *Odessa* va ser fa uns cinc o sis anys, a la biblioteca m'havia cridat l'atenció i el vaig agafar en préstec. Recordo que em va agradar tant que un cop llegit el vaig tornar a la biblioteca, en vaig comprar un exemplar i me'l vaig tornar a llegir. Després, vaig guardar el llibre a la meua habitació per tenir-lo sempre a prop per si el volia llegir. I així va ser, almenys una vegada cada any el rellegia, perquè tot i que sabia què passava i com acabava, m'encantava.

Sempre m'ha agradat la literatura clàssica, la mitologia i les novel·les fantàstiques, i a *Odessa i el món secret dels llibres* es barregen aquests tres elements amb una perfecció molt delicada. I no només això, sinó que moltes parts del llibre em semblen summament interessants, com el masclisme que regna a Scribòpolis, la idea darrera el Librus i com això crea un molt interessant debat ètic, el fet que el dolent sigui un personatge complex i ben elaborat que es vagi desenvolupant al llarg de la història... I evidentment hi ha un gran detall que em va fascinar: ser capaç d'entrar en un llibre o extreure'n un animal fantàstica o quelcom amb polsim de musa, una cosa que crec que és la idea més preciosa que he sentit mai.

De manera que quan vaig tenir clar el tema del treball de recerca i el que faria (unes peces musicals basades en un llibre) i vaig començar a indagar sobre quin llibre em basaria, vaig veure l'*Odessa* a la prestatgeria i ho vaig tenir clar. Era un llibre que em coneixia perfectament, de manera que em seria fàcil saber quina informació necessitava sobre ell i m'encantava, cosa que em motivaria més a fer el treball. També vaig pensar que és un llibre amb molts elements característics (com el Librus, Scribòpolis...) i una història clara, sense gaires salts temporals, cosa que facilitaria l'elaboració de les peces

2.3 EL LLIBRE: ODESSA I EL MÓN SECRET DELS LLIBRES

Odessa i el món secret dels llibres és el primer llibre d'una trilogia fantàstica de Peter van Olmen, un autor belga. L'obra explica de les aventures de l'Odessa, una nena de dotze anys que busca el seu pare i descobreix un món paral·lel on conviuen escriptors, muses i personatges de la literatura universal.

El primer llibre, que és el que es tracta en el treball (*Odessa i el món secret dels llibres*), va ser publicat l'any 2010, i va tenir molt bona rebuda per part del públic infantil i juvenil. El llibre està escrit en holandès i traduït a l'alemany, el castellà, el català, el coreà i el polonès. *Odessa i el món secret dels llibres* ha rebut x x x premis i nominacions. La resta de llibres: *Odessa i el secret d'en Ludo A.* i *Odessa i la caiguda d'Scribòpolis I i II* van ser publicats els anys posteriors, i fins avui no han estat traduïts a cap idioma.

Odessa i el món secret dels llibres ha rebut diversos premis al llarg dels anys. L'any 2009 va ser guanyador del Premi de Literatura de la Província de Flandes Occidental en la categoria d'Obra Inèdita i el 2010 va guanyar la menció honorífica al Premi "De Boekenwelp" i va quedar en segona posició al "Jurat de Joves y Nens de Flandes" a la categoria de 12 a 14 anys en dues ocasions. També ha estat nominat a varis concursos com el Premi "El Mussol d'Or" a la Literatura Infantil i Juvenil (2010) o el Premi "Hotze de Roospijs" (2010).

2.3.1 L'AUTOR: PETER VAN OLMEN

Peter van Olmen va néixer a Deurle, un poble a prop de Gran a la Regió de Flandes de Bèlgica. La seva passió per escriure la va descobrir quan era jove, en una comunitat social on va viure durant set anys a Brussel·les. Allà s'inventava històries i les explicava als nens més petits, les quals després es van convertir en petits contes de fantasia que va escriure, tot i que mai els ha publicat.⁹⁸



Peter van Olmen, autor d'*Odessa i el món secret dels llibres*

⁹⁸ Imatge extreta de la pàgina web oficial del llibre (www.dekleineodessa.com)

Anys més tard, es va traslladar a Anvers (també a la Regió de Flandes) per estudiar Ciències Econòmiques i Aplicades. Mentre estudiava, però, anava escrivint i desenvolupant les seves idees, que més tard li van servir per publicar Odessa. Des que va acabar d'estudiar i fins avui, treballa com a professor a la Universitat Karel de Grote com a professor de psicologia i medi ambient, però treballa a temps parcial per poder dedicar-se a escriure.

La trilogia d'Odessa són els llibres que ha escrit, però actualment està treballant en dos més, una biografia del seu avi (sobre la 1a Guerra Mundial) i un llibre de fantasia, però que no té res a veure amb l'univers d'Odessa.

2.3.2 ODESSA I EL MÓN SECRET DELS LLIBRES:

L'ORIGEN: COM VA SORGIR LA HISTÒRIA

Inicialment, l'autor volia escriure un llibre sobre l'Odissea però adaptada per nens, una mena de versió de l'original però més fàcil d'entendre de manera que els infants poguessin conèixer aquesta història fàcilment. Però enlloc d'un home gran i fort com és l'Ulisses, ell volia una nena petita perquè així els nens s'hi poguessin identificar millor. Per aquest motiu va crear l'Odessa, una nena de dotze anys que és l'homònima d'Ulisses (en anglès és Odysseus, i Odessa seria una variant del nom en femení).

Tot i que la idea va anar canviar des de l'inicial, podem veure que la història té una certa similitud amb l'Odissea. Allà l'Ulisses viu moltes aventures per arribar a casa i trobar la seva família, i l'Odessa també passa per molts incidents per rescatar la seva mare i descobrir qui és el seu pare (resumit, trobar la seva família). De la mateixa manera, hi ha algun episodi que coincideix, com quan l'Odessa va a parar a la cova del ciclop i n'ha de sortir, la qual és igual que a l'Odissea.

Resumint, la idea principal va ser fer l'Odissea però tenint com a protagonista a una nena. Malgrat això, van Olmen diu que va anar desenvolupant la idea mentre anava escrivint la història, de manera que el producte final va acabar sent diferent del que havia pensat al principi. Va crear la ciutat d'Scribòpolis, on hi va fer viure als escriptors, i després va pensar que seria fantàstic que es

poguessin treure coses dels llibres. L'autor confessa que aquí és on la història va canviar i va deixar de ser una adaptació de l'Odissea. La possibilitat d'extreure quelcom dels llibres li va obrir les portes a la mitologia, cosa que ell se'n va aprofitar, i la va submergir completament a la història.

Va pensar en la figura d'Orfeu, el poeta, i va considerar enamorar-lo de l'Odessa donant així un toc romàntic al llibre. Això va ser fins que es va adonar que, si l'Odessa era filla de la musa Cal·líope (cosa que ja tenia decidida), seria la germana de l'Orfeu, de manera que no cabia la possibilitat de fer una història d'amor, i la va substituir per una forta amistat que queda una mica més a segon pla.

ARGUMENT DE L'OBRA: *EL CONTEXT*

Fa molts anys els escriptors eren perseguits, posats a la presó i executats per les seves idees i pels llibres que feien, fins que van decidir construir una ciutat secreta en un desert, Scribòpolis (scribo significa escriure en llatí i polis vol dir ciutat en grec). En aquella ciutat els escriptors poden viure i escriure tranquils, i caravanes els porten els llibres a la civilització, on els seus lectors els continuen llegint. Hi viuen tots els escriptors famosos, Shakespeare, Kafka, les germanes Brontë..., alguns escriptors que han estat inventats per l'autor i les muses⁹⁹, la seva font d'inspiració. A més d'ajudar-los a escriure, amb les llàgrimes de musa convertides en polsim de musa, els escriptors poden entrar als seus propis llibres i treure'n personatges o objectes. D'aquesta manera a la ciutat mai hi falta res, obtenen d'ells tot el que necessiten.

A Scribòpolis hi ha un consell d'escriptors, format pels millors, i ells governen la ciutat. Aquests escriptors són immortals, ja que any rere any es fa el ritual de la immortalitat; cada un d'ells escriu un llibre amb tot el que ha fet durant l'any, es posa a dins i el treuen un any més jove. En Shakespeare i en Mabarak (un escriptor inventat per l'autor), dos dels protagonistes del llibre, en formen part.

Els dos eren molt bons escriptors i molt bons amics. Tan amics, que ho feien tot junts; s'inspiraven tots dos de la millor musa, la Cal·líope, escrivien junts, es

⁹⁹ Les muses són criatures mitològiques que inspiraven a les arts.

passaven els escrits un a l'altre buscant opinions... Eren carn i ungla, fins que en Mabarak va començar a estar gelós d'en Shakespeare. Ell pensava que era millor escriptor dels dos, però en Shakespeare tenia més èxit. Per això va pensar fer un llibre amb el que podria derrotar en Shakespeare, un llibre on tot el que hi escrigués es faria realitat, el Librus, el llibre dels llibres. Amb aquell llibre en Mabarak podria fer el que volgués amb el món, i amb en Shakespeare; si escrivia que ell era el millor escriptor, seria el millor escriptor.

Els escriptors van començar una gran discussió sobre si fer aquest llibre era èticament correcte, i van decidir que el projecte anava en contra de tot el que feien els escriptors, ells creaven nous mons, no intentaven controlar el que vivien. Tot i això en Mabarak no en va fer cas i va continuar investigant com fer-ho. Va agafar material de les mines de Gwynfynydd per fer la ploma i va fer el paper amb una fórmula secreta molt antiga que va trobar en un llibre. Quan el va tenir fabricat, però, va veure que hi havia un problema: no hi podia escriure. En agafar la ploma es cremava les mans, i va anar fent experiments per aconseguir-ho, però el llibre l'atacava i només va aconseguir quedar amb la cara completament desfigurada per culpa de les cremades.

Malgrat això, una nit va veure una profecia a les estrelles:

*Una nit, en les tenebres, naixerà lo Nino
Que excel·lirà entre altri
Que serà Mestre del Llapis dels Llapis
La primera criatura de musa i Humà
Que amansirà el Llibre dels Llibres
I cadascú respectarà tal es mereix
Perquè l'hauran elegit i ens salvarà del Mol*

Ningú sabia què era el Mol, però el que si sabien era que el fill seria d'en Mabarak, ja que mentre havia anat fabricant el llibre s'havia enamorat de la musa Cal·líope, i ara esperaven un fill.

Però la Cal·líope ja no estava enamorada d'en Mabarak. Aquest, mentre construïa el Librus s'havia anat tornant més reservat, obsessiu i tancat en si mateix. La desesperació de la musa ja va ser màxima quan es va adonar que

esperava una nena, no un nen tal i com deia la profecia. Quan va néixer, en Mabarak la va voler matar, ja que segons la profecia el primer fill havia de ser un nen, però la Cal·líope va fugir amb la nounada.

ARGUMENT DE L'OBRA: *LA HISTÒRIA*

L'Odessa sempre havia viscut tancada a casa seva amb la seva mare. Ella no la deixava sortir, motiu pel qual l'Odessa es passava el dia llegint llibres. Però de nit, quan la seva mare dormia, sortia per la finestra i recorria tota al ciutat per les teulades. Allà se sentia segura, i s'asseia i escrivia poemes, que llençava plegats en forma d'avió de paper. L'Odessa volia saber qui era el seu pare. L'idealitzava, i sempre que li preguntava a la seva mare aquesta no contestava, i quedava penserosa. La mare de l'Odessa es passava el dia tancada en una habitació on l'Odessa tenia prohibit entrar, i això no feia més que augmentar el misteri.

La seva vida era monòtona i avorrida, fins que una nit, mentre corria per les teulades, va veure un llibre que brillava al mig del carrer. Encuriosida, el va anar a buscar, però quan el va agafar van aparèixer uns estranys éssers encaputxats que la van perseguir per tota la ciutat, fins que es va refugiar a casa seva. Mentre la perseguien li va semblar sentir uns crits que tenien el to de la seva mare, però no en va fer cas.

Un cop a la casa seva, per assegurar-se que el que havia sentit només havia estat producte de la seva imaginació, va buscar la seva mare, però no hi era, havia desaparegut: l'havien segrestat. Per trobar alguna pista d'on anar-la a buscar l'Odessa va entrar a l'habitació prohibida de la seva mare, on va trobar una llibreria gegant, cartes adreçades a un tal Shakespeare. El llibre que havia agafat del carrer encara feia llum, de manera que el va començar a llegir i es va adonar que era el diari personal de la seva mare! Mentre inspeccionava el diari en busca d'informació sobre el seu pare va aparèixer un canari groc anomenat Ludo A., que li va explicar que segurament en Mabarak havia segrestat a la seva mare, ja que era la musa Cal·líope. També li va parlar d'Scribòpolis, i la va portar fins allà.

Pel camí, però, van passar algunes coses que van estranyar a l'Odessa, en un bosc els arbres li xiuxiuejaven, "l'elegida..." i una nit en una cova va trobar un enorme llibre lligat contra una paret, el qual quan va agafar es va encongir fins a la mida normal i ella el va guardar a la seva motxilla. No va explicar res d'això a en Ludo A.

Scribòpolis era una ciutat completament masclista. El consell d'escriptors estava format només per homes i els estudiants tenien a les nenes completament infravalorades. A ran de la profecia i el Librus, la Ploma de Pedra, l'única ploma que hi podia escriure, estava dins d'una pedra al centre de la ciutat, però tothom es cremava si intentava agafar-la, només l'elegit podria fer-ho.

Degut a l'arribada de l'Odessa, es va escampar que havien segrestat a la Cal·líope, que allà era molt famosa, però els escriptors van suposar que els havia traït i s'havia emportat el Morter de Tità. Aquest era l'únic utensili que es podia utilitzar per convertir les llàgrimes de musa en polsim de musa, de manera que quan se'ls hi acabés el que tenien, fins que no el recuperessin no podrien treure res més dels llibres.

Per recuperar el Morter de Tità i castigar la Cal·líope la ciutat va organitzar un concurs amb tres proves pels joves on els tres primers els anirien a buscar i serien els herois de la ciutat. L'Odessa, tot i els obstacles que li van anar posant al llarg del concurs per ser una nena, va arribar a l'última prova però li van donar polsim fet malbé, de manera que no la va superar. Amb tot això, una nit va pujar a una teulada per relaxar-se i mirar la profecia a les estrelles. Allà es va adonar que l'havien llegida malament, havien confós algunes "a" per "o", i la profecia no es referia al Mol, sinó al Mal. De la mateixa manera no es referia al Nino, sinó a la Nina, una nena. Com ella. Per assegurar-ho va anar agafar la Ploma de Pedra, hi va aconseguir treure-la, demostrant així que ella era l'elegida.

Com que no estava autoritzada per anar a l'expedició per rescatar la seva mare (ella creia que era innocent, ella no podia haver robat el Morter del Tità) perquè no havia quedat dels tres primers, es va colar a la caravana com a guia, i així hi va poder anar. En aquest moment l'Odessa té tan la Ploma de Pedra com el

Librus amb ella (el Librus era el llibre que havia torbat encadenat a la cova), de manera que si la convencia, en Mabarak tenia tot el necessari per escriure-hi.

Un cop allà es va trobar amb en Mabarak el qual li va confessar que ell era el seu pare, i que la seva mare no li volia explicar perquè sabia que si ho feia l'Odessa es passaria a la banda dels "dolents". També li va dir que el món estava molt malament, i que amb el Librus tot podria ser tal i com ella volgués, el podria arreglar. L'està a punt de convèncer, però quan ella va a escriure al Librus, ell li diu que escrigui que la Cal·líope l'obeeix completament, i en aquest punt l'Odessa s'adona de l'engany. En Mabarak l'intenta matar utilitzant el minotaure, però ella s'aconsegueix escapar rescatant a la seva mare. En Mabarak no se sap on para, segurament es va amagar dins d'un dels llibres que tenia al castell.

ELS PERSONATGES: COM ELS VEU L'AUTOR?

L'Odessa és la protagonista de la novel·la. Una nena de dotze anys que li encanta llegir i escriure i es passa les nits voltant per les teulades d'una ciutat adormida. Viu amb la seva mare i no sap res del seu pare, motiu pel qual l'idealitza i se l'imagina com un aventurer de veu greu i ulls misteriosos, que sempre va amb barret de



Imatge del llibre on es veu l'Odessa d'esquenes.

cowboy. L'Odessa és valenta i fa el que creu que s'ha de fer encara que li sigui difícil, cosa que es demostra quan s'ha d'enfrontar a tota una ciutat per defensar a la seva mare. Respecte Odessa, la protagonista del llibre, l'autor no la descriu en cap moment del llibre. Això es deu a què volia que tothom se la imaginés com volgués, perquè per ell és molt més important tenir present com serà la ment i el cor dels personatges que el seu físic, a l'hora de fer-los interactuar.

A una nova edició dels llibres hi ha dibuixos, però, encara que l'Odessa surt en alguns, mai se li veu la cara. La intenció de la creació del personatge és simple, van Olmen volia retratar a una nena que ha de sobreviure i lluitar per aconseguir el que vol en una societat feta per homes i per a homes. Només cal

veure el masclisme que regna a Scribòpolis per saber que no ho tindrà fàcil. Tot i que l'autor no s'ha pronunciat sobre aquest tema, aquesta podria ser una metàfora i un retrat de la societat actual a moltes parts del món. Milers de nenes que es consideren inferiors i hauran de lluitar tota la vida per poder aconseguir els seus objectius per culpa de la societat on viuen.¹⁰⁰

A totes les aventures, l'Odessa es acompanyada per en Ludo A. un canari groc i amb molt d'humor i sarcasme que és rude i dur, però diminut, i també extremadament sabi (sap parlar 128 llengües). En Ludo A. va ser creat per en Mabarak (el va treure d'un dels seus llibres) però això no influeix en la seva posició respecte el conflicte de la història. Ell creu fermament que el Librus és un utensili perillós i que escriure en ell podria provocar un cataclisme. Li encanten els cigars (fins i tot va cursar una assignatura sobre ells) i sempre n'està fumant, tot i que són gairebé més grans que ell.¹⁰¹



Ludo A. s'enfronta al Ciclop de l'Odissea.

L'autor menciona que, tot i no haver-ho fet amb aquesta intenció, gent coneguda que s'ha llegit el llibre li ha dit que s'assembla a en Ludo A., que s'ha caracteritzat com al personatge, i suposa que és perquè tenen el mateix tipus de sentit de l'humor.

I el dolent de la història, en Mabarak, un escriptor creat per van Olmen (contràriament a alguns que sí que són reals) que era pràcticament tan bo com en Shakespeare, però que l'enveja i l'ambició el va fer anar pel mal camí. En Mabarak és un personatge bastant profund i amb molta ambició, ja que al primer llibre hi ha determinats detalls que, tot i que no s'acaben de resoldre (ho fan als següents llibres) demostren que no és simplement un escriptor dominat per la set de poder.

De fet, el personatge preferit de van Olmen és en Mabarak. Tot i que no el convenç la seva manera d'actuar al primer llibre, als altres és el que li agrada més, perquè és un personatge bastant profund i que té sentiments

¹⁰⁰ Imatge cedida per l'autor.

¹⁰¹ Imatge cedida per l'autor.

contradictoris respecte l'Odessa (la seva filla), cosa que es demostra diverses vegades al llarg de la història.

I no pot faltar en Shakespeare. En Shakespeare va ser el millor amic d'en Mabarak durant molts anys i, tot i que és contrari a les seves idees, durant el desterrament d'Scribòpolis d'en Mabarak el va a veure varies vegades. Van Olmen diu que als següents llibres la relació d'en Shakespeare i en Mabarak s'explora més a fons, descobrint secrets d'ambdues bandes.

I un personatge que tot i que fa un petit debut no és desconegut per a nosaltres, és el propi autor. Com que Scribòpolis és la ciutat dels escriptors, a l'últim llibre van Olmen es fa sortir a si mateix com a personatge extra. Com un somni fet realitat, és un dels escriptors immortals i fins i tot té una petita conversa amb l'Odessa.

DEBAT ÈTIC: ESCRIURES EN EL LIBRUS? OPINIÓ DE L'AUTOR I PERSONAL

Odessa i el món dels llibres, a part d'explicar-nos les aventures de l'Odessa, subtilment també parta d'un debat ètic molt interessant. El Librus és un llibre on tot el que hi escriguis es farà realitat, de manera que amb ell pots controlar el món. Es podria acabar les guerres, la fam, la violència..., cosa que sona molt bé, i que l'Odessa ja es va plantejar al seu moment. Però, és ètic controlar el món? L'autor en fa aquesta reflexió:

“Segurament no hi escriuria, perquè és molt perillós, hi ha moltes conseqüències. Tot canvia si hi escrius alguna cosa, és massa poder, penso. No sé si ho faria, no ho sé. (...). Pot ser bo que hi hagi gent que no estigui feliç, potser estan pensant alguna cosa, inventant quelcom o fent-ho... És bo que tothom estigui content? No n'estic segur. Sona bé, però si hi penses... Seria bo? (...). Potser algunes persones són felices robant o matant...”¹⁰²

Parlant sobre un debat ètic, van Olmen n'obre un altre (el qual al llibre també és present) Està bé que tothom sigui feliç? Sempre? Sense important el que estigui passant, que la gent se senti contenta i bé? No n'estic segura. Personalment, crec que és una cosa que, irònicament, a la llarga acabaria

¹⁰² Entrevista a Peter van Olmen

essent perjudicial per a la humanitat. No està bé estar trist? Per què? Estar trist, enfadant, frustrat... No tens dret a plorar la mort d'un familiar? A enfadar-te quan perds un partit per una errada? A frustrar-te en un treball abans d'adonar-te que potser canviant alguna cosa millora? Aquestes emocions que semblen purament negatives poden portar bons efectes, i és que potser t'adones que alguna cosa a la teva vida no funciona bé, t'enfades i et poses trist, i llavors la millores. Igualment, sense les altres emocions, la gent no apreciaria la felicitat, la seva vida seria fàcil, i fer les coses deixaria de tenir importància. Si saps que sempre estaràs feliç, perquè intentar ser-ho? Si la gent sempre estigués feliç sempre se sentiria igual, la seva vida es tornaria monòtona i avorrida, i deixaria d'apreciar el que és la felicitat.

Tornant al debat inicial, ja hem vist que si es controlés el món fer a tothom feliç no seria la millor opció. Però, estaria bé controlar el món? Tal i com diu van Olmen, és massa poder per a un ésser humà. Qualsevol cosa que escrivissis, modifiquessis, en podria perjudicar a moltes altres (el conegut afecte papallona). És més, cap ésser humà podria ser imparcial a l'hora d'escriure-hi, per més que intentés no afavorir a ningú. Les persones tenim una educació, una cultura i unes creences, i això afavoriria a la que intentés controlar al món. El problema? Que no el governaria bé. Potser al lloc on ell s'ha criat sí, però a altres racons del món aquells manaments que a casa seva eren aclamats serien maleïts.

Podríem pensar en una persona completament imparcial, la persona més sabia del món, que conegués totes les cultures i totes les regions. Que conegués el bé i el mal i sabés exercir-lo. Però aquesta persona no podria escriure ni una línia al Librus, perquè sabia que en tocar la tinta al paper, poca cosa canviaria, i per més que salvés una vida una altra moriria en lloc seu, si millorés un país un altre s'ensorraria, i si eduqués a tots els habitants del planeta acabarien oblidant les seves sabies paraules. El món on vivim és millorable, molt millorable, però no hem d'oblidar que quelcom que es pot millorar es pot empitjorar, cosa que en la majoria de casos sol ser molt més fàcil, i que qualsevol ésser humà jugant a ser un déu acabaria condemnant aquest imperfecte món on vivim

2.4 COMPOSICIÓ

Un cop llegit i analitzat el llibre vaig començar a pensar en les composicions, el tema principal del meu treball. Com ja he mencionat, l'objectiu de la part teòrica consistia en recopilar informació, primer sobre el que era la música programàtica, però sobretot sobre la que s'havia anat fent al llarg de la història, de manera que a l'hora de fer la meua disposés de suficients models i maneres de compondre com per poder tenir un coneixement més complert sobre el tema i poder fer una millor composició. Per a compondre la meua obra he utilitzat el programa de notació musical Musescore, que és un programa que, tot i no ser dels més potents, utilitzo des de fa anys i conec a la perfecció (per aquest mateix motiu, se que pel que jo vull compondre en tinc de sobres).

2.4.1 INSTRUMENTACIÓ I FORMA:

En primer lloc vaig pensar la instrumentació que tindria l'obra. Crec que això era pràcticament el més important, ja que component per uns instruments o altres faria variar visiblement el grau de representació que podia assolir. El més ideal segurament hagués estat compondre per orquestra simfònica, ja que com vaig veure a la part teòrica, històricament pràcticament totes les peces programàtiques s'han fet amb aquesta formació. Això és perquè en ella hi ha una ventall de timbres i colors completament diversos que donen al compositor la paleta que necessita per a representar quelcom.

Però no podia compondre per orquestra simfònica per dos motius; he cursat un curs de composició i instrumentació, i tot i que ens han ensenyat a compondre per a tots els instruments, la composició per orquestra es fa al curs següent, i en el moment de començar el treball desconeixia completament les tècniques i les maneres de compondre per aquesta formació. Intentar compondre per a orquestra en aquelles condicions segurament hagués estat extremadament difícil i el resultat no hagués estat a l'altura de l'actual. L'altre problema va ser que jo volia gravar les peces que compondria, i m'era completament impossible gravar amb una orquestra simfònica.

En aquest punt, vaig pensar en una formació que sàpigues compondre bé per a tots els instruments i que conegués gent per poder gravar amb ella, alhora que fos capaç de tot reproduir tot el que necessitava per fer la meua música programàtica. Aquí vaig pensar de seguida en que hi havia d'haver un clarinet i un piano, el primer perquè és el meu instrument, de manera que el conec molt bé i és un instrument extremadament versàtil, i el segon perquè un piano (que també el toco i conec bé) m'ajudaria molt a acompanyar o fins i tot representar qualsevol cosa que volgués compondre. Però la formació clarinet piano no m'acabava de convèncer, perquè creia que per escriure música que representés quelcom necessitava almenys un altre instrument. I va ser aquí quan vaig pensar en la flauta, que és un instrument relativament més agut que el clarinet, de manera que els seus sons es complementen molt bé. Tot i que no me n'havia adonat abans, aquesta formació (flauta, clarinet i piano) és relativament corrent (hi ha peces de Beethoven, Ravel, Saint-Saëns...).

Pel que fa a la forma de l'obra, vaig investigar una mica sobre formes clàssiques (sonata, rondó¹⁰³, minuet¹⁰⁴...) fins que vaig descobrir que a la música programàtica rara vegada s'utilitzaven, i que en aquest gènere la forma no era especialment important. A la música programàtica, com havia vist, la forma que predomina és el poema simfònic, el qual només té un moviment, però en el meu cas jo volia que cada part de llibre que representés tingués un moviment propi, de manera que l'opció no era factible. Com que no sabia la quantitat de moviments que volia fer no podia decidir cap forma concreta, i finalment vaig pensar que el millor seria que fes una suite, la qual consisteix en una obra amb diversos moviments (no hi ha un nombre establert) que poden ser molt diferents entre ells, i és que tradicionalment cada un estava basat en un tipus de dansa. Tot i això, actualment es pot considerar una suite una recopilació de música incidental¹⁰⁵ o simplement una col·lecció de peces amb un tema en comú, com és el meu cas.

¹⁰³ Vg. Annex B, punt 29

¹⁰⁴ Vg. Annex B, punt 30

¹⁰⁵ Música feta per acompanyar a una acció, com la música per a teatre o ballet. La suite seria aquesta música però sense el teatre (per exemple *La consagració de la primavera* d'Stravinski, o *Peer Gynt* de Grieg).

Així doncs, un cop acabat, puc dir que el meu treball és una suite anomenada *Odessa i el món secret dels llibres* la qual consta de cinc moviments: *Librus*; *La sang maleïda*; *Vals de l'Odessa*; *Scribòpolis, la ciutat dels escriptors*; i *A la torre*.

2.4.2 INTÈRPRETS

Un cop decidia la formació vaig buscar músics amb el que pogués comptar per tocar, assajar i gravar les peces que faria. A més d'estar disposats a quedar determinades vegades per tocar, jo havia de saber més o menys el seu nivell per saber per la dificultat per a la que podia compondre.

En el cas del clarinet no hi havia problema, perquè jo el toco des de fa temps i se quin és el meu nivell i quines coses sóc capaç de fer i quines no. Pel que fa a la flauta i el piano va ser una mica més difícil, ja que havia de trobar algú que sapigués quin nivell té i què podria tocar. Finalment, vaig dir-ho a dues amigues que conec des de fa temps i que ja hem tocat alguna vegada juntes, de manera que tinc una idea bastant clara del seu nivell. Tot i això, des de l'inici del treball els vaig dir que en cas que trobessin algun passatge massa difícil m'ho comentessin i que l'adaptaria, ja que hi ha determinat detalls (sobretot de la flauta) que no conec.

Ara presentaré a les músics que formem el grup de cambra que interpretarà la meua obra amb una breu biografia musical de les tres:

Berta González Cortada: Nascuda l'any 2003 a Banyoles, va iniciar els seus estudis musicals a l'Escola Municipal de Música de Banyoles l'any 2009. Allà va rebre classes de flauta i cant fins el 2018, any el qual va entrar al Conservatori Isaac Albéniz de Girona en l'especialitat de flauta. L'any següent també va entrar al Grau Professional en l'especialitat de cant, del qual va fer fins a 3r. Actualment cursa 5è de Grau Professional amb la professora Séverine Rospocher de l'especialitat de flauta.

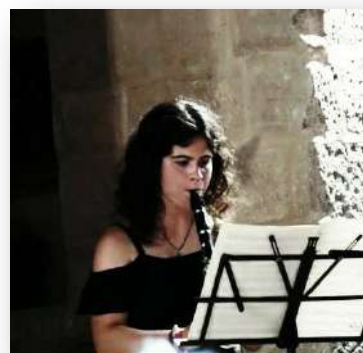


Juntament amb la seva formació musical, ha tocat a la Jove Orquestra de Banyoles i ha participat a cursos de formació musicals com la Camerata dels Pirineus (l'any 2019), un curs d'orquestra impartit a la Jonquera. També va participar com a cantant solista a l'espectacle *El comte Arnau* dirigit per Joan Solana l'any 2018.

Alba Linares Torres: Nascuda el 2002 a Palamós, va començar els seus estudis musicals l'any 2011 amb la professora de piano Núria Pacheco, a la Bisbal d'Empordà. L'any 2016 va accedir al conservatori Issac Albéniz de Girona, on actualment cursa 6è de Grau Professional en l'especialitat de piano amb la Montse Cases com a professora. Durant els seus anys al centre ha participat en cursos musicals com el que se celebra cada estiu a Camprodon i ha aparegut al programa Ad Libitum de TV3 interpretant na selecció d'obres per a piano a 4 mans.



Queralt Planas Masdevall: Nascuda el 2003 a Banyoles, va començar els seus estudis musicals a l'Escola Municipal de Música de Banyoles l'any 2009 amb el professor Esteve Palet. Allà va cursar el Grau Elemental de clarinet, i l'any 2015 va començar els estudis de Grau Professional al Conservatori Isaac Albéniz de Girona en l'especialitat de clarinet.



Actualment cursa 6è de Grau Professional al mateix centre amb la professora Elvira Querol. Juntament amb els estudis musicals, ha tocat a la Jove Orquestra de Banyoles i actualment toca amb la Jove Orquestra de Figueres. També ha participat a cursos musicals com el curs orquestral La Camerata dels Pirineus l'any 2019 o el Curs Internacional de Clarinet Joan Plaja l'any 2020.

2.4.3 MOMENTS DEL LLIBRE ESCOLLITS

Abans de començar a compondre vaig pensar quantes peces havia de fer. No és el mateix compondre tres peces que vuit; com menys en fes més temps tindria per a treballar-les i perfeccionar-les. Per decidir-ho em vaig valdre de dos variables, el temps que tenia (per compondre-les, assajar-les i gravar-les) i el llibre.

La primera era una mica complicada, ja que mai no havia fet un projecte d'aquesta mena, però vaig pensar que si ho volia fer bé, amb el temps que tenia no podria fer més de 5-6 peces. Potser feia curt, em sobraria molt de temps, però preferia tenir temps per repassar-les i millorar-les que haver d'acabar-les ràpid i sense fixar-m'hi. Després vaig rellegir el llibre i vaig marcar les parts importants. Aquí la cosa pot variar, ja que cadascú té unes parts importants diferents quan llegeix un llibre, i jo vaig triar les meves.

LIBRUS

Per a mi el Librus era un element clau a la història, de manera que havia de tenir peça pròpia. Si en Mabarak no hagués decidit contruir-lo, no hi hauria hagut la profecia, l'Odessa no hauria estat en perill en néixer, i res de la novel·la hagués ocorregut. L'Odessa simplement hagués nascut a Scribòpolis i hagués viscut allà la seva vida d'una manera més o menys tranquil·la.

LA SANG MALEÏDA

L'altra cosa important era la família. Tal i com ha dit l'autor, *Odessa i el món secret dels llibres* inicialment estava inspirada en l'Odissea, i, a conseqüència, una de les subtrames més importants (segurament la més important després d'haver de derrotar a en Mabarak) és descobrir qui és el pare de l'Odessa i recuperar a la seva mare. O sigui que encara que aquest no acabés essent el tema principal, el llibre ho porta a l'essència.

VALS DE L'ODESSA

Tant *La sang maleïda* com el *Vals de l'Odessa* no formen estrictament part de la història, o si més no, no narren cap part que sigui físicament present al llibre, però les vaig trobar necessàries. Després, però, em vaig centrar més al que estava explicat allí. Com començava la història? Una nena petita i sola, que de dies somiava desperta en el seu pare i nits corria per les teulades i llençava poemes en forma d'avions de paper. Aquesta part em va semblar extremadament bella i preciosa, i crec que és la meva preferida de tot el llibre. Així doncs, no la podia deixar sense una peça. De fet, vaig pensar després, aquesta podia ser una peça que resumís el principi de la història, que expliqués el segrest de la mare i la pena de l'Odessa. No se si va ser per la tranquil·litat que em va transmetre una nit estrellada mirada des de les teulades, però no vaig poder fer aquesta peça d'una altra manera que amb un vals: el *Vals de l'Odessa*.

SCRIBÒPOLIS, LA CIUTAT DELS ESCRIPTORS

Que faria una peça sobre Scribòpolis era una cosa que tenia decidida des del principi, una ciutat d'escriptors era quelcom que em fascinava. Així doncs era clar que en faria una sobre el tema, que a més la podia lligar amb el Vals de l'Odessa, ja que un cop han segrestat a la seva mare, ella va cap a la ciutat.

A LA TORRE

D'aquesta manera tenia tot el llibre representat fins que marxen de la ciutat a derrotar en Mabarak. Aquí no vaig trobar sentit a fer més d'una peça, sinó que vaig pensar que el més correcte seria fer-ne una que representés la lluita de l'Odessa i derrota d'en Mabarak i tanqués el cicle de l'obra.

2.4.4 LEITMOTIVS UTILITZATS:

Inicialment tenia pensat fer un leitmotiv per a cada personatge o utensili important (un per l'Odessa, en Mabarak, en Shakespeare, el Librus, en Ludo

A....), però mentre feia recerca sobre música programàtica feta al llarg de la història, em vaig adonar que serien massa. El que vaig veure va ser que és cert que els compositors fan servir varis leitmotivs (Wagner o Liszt en feien servir molts, i s'entenen i eren comprensibles), però les seves obres eren molt llargues. Vaig reflexionar i em vaig adonar que cinc peces d'uns dos o tres minuts són massa poques i massa curtes per poder fer una presentació i un desenvolupament de molts leitmotivs d'una manera que quedés clara i entenedora, i més amb el meu nivell de composició i la meua falta d'experiència a la música programàtica.

D'aquesta manera vaig decidir que només en faria dos; un per l'Odessa i un per en Mabarak. La bona i el dolent, els dos oposats. La presentació de cada un era una cosa senzilla; el leitmotiv d'en Mabarak el podia presentar a *La sang maleïda* (ell és qui destrossa la família) i el de l'Odessa al *Vals de l'Odessa*. Llavors, a l'últim peça (*A la torre*) els podria utilitzar per a representar la seva batalla.

MABARAK

El leitmotiv d'en Mabarak és simple, tres segones menors juntes en forma de corxeres, però no sempre es presenta d'aquesta forma. Aprofitant-me que és un motiu que es reconeix bastant fàcilment (no sol haver-hi una repetició de notes com aquesta sovint), no l'he escrit sempre de la mateixa forma, ja sigui per adaptar-se millor a la composició (tonalitat, compàs, ritme...) o perquè el volia fer més melòdic (canviar de segones menors¹⁰⁶ a majors o augmentades, canviar el ritme...). El motiu d'en Mabarak és repetitiu, quatre o més notes que no es mouen d'allà mateix. L'he compost així perquè representa una mica al personatge; en Mabarak és un home que té les idees molt clares, un home que farà el que calgui (fins i tot matar la seva filla) per aconseguir els seus fins, però que alhora no es mou d'ells, s'hi obsessiona tot oblidant la resta de coses fins aleshores important per a ell.

¹⁰⁶ Vg. Annex B, punt 31

Aquí presento uns quants exemples de les variacions que ha patit el leitmotiv al llarg de l'obra:¹⁰⁷¹⁰⁸



Primera vegada que surt el leitmotiv d'en Mabarak (00:12 de "La sang maleïda")



També al "La sang maleïda" el leitmotiv surt pràcticament igual però no comença amb anacrusa i les segones són majors (00:39 de "La sang maleïda")



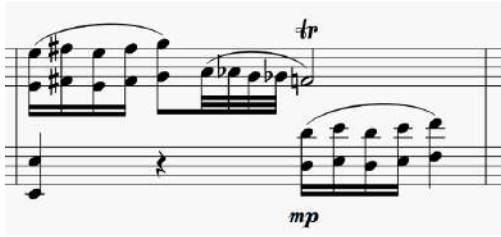
Torna a sortir al "La sang maleïda" la mateixa peça però ara en format de cànon i amb un ritme de semicorxeres (01:13 de "La sang maleïda")



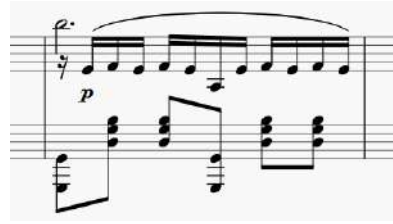
Ara com a melodia al "Vals de l'Odessa", el tema passa de ser amb segones majors (mi i fa sostingut) i acabar amb un d'elles també (entre el fa sostingut i el sol) a acabar amb una segona menor i a ser el tema amb segones menors (mi i fa becaire) i també acabar amb una menor (fa becaire i sol bemoll). Això ho vaig fer per aconseguir una connexió melòdica entre les diferents vegades que es repetia el leitmotiv (00:42 del "Vals de l'Odessa").

¹⁰⁷ Hi ha un codi QR amb cada gravació a l'inici de l'apartat de cada peça (*Librus* pàg. x, *La sang maleïda* pàg. x, *Vals de l'Odessa* pàg. x, *Scribòpolis, la ciutat dels escriptors* pàg. x i *A la torre* pàg. x). Sota la partitura dels leitmotivs que ara ensenyaré hi ha la peça a la qual pertanyen i el minut al qual surten per tal que es puguin escoltar amb els codis QR.

¹⁰⁸ Per anacrusa vg. Annex B, punt 32



Torna a sortir en aquesta peça, ara com a acompanyament quan segresten a la mare (01:33 del “Vals de l’Odessa”).



El leitmotiv surt al “Vals de l’Odessa” com a semicorxeres que ornamenten el tema.



A “A la torre” apareix el tema, aquesta vegada en forma de progressió (01:00 de “A la torre”).



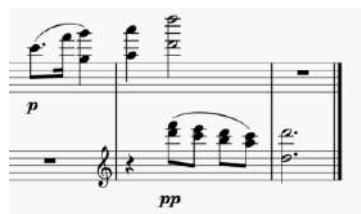
També a “A la torre” peça apareix diverses vegades amb tres repeticions de enlloc de dues (01:49 de “A la torre”).



Finalment apareix per última vegada a la coda de “A la torre”, on acompanya al clarinet i la flauta tot saltant-se la primera nota (03:10 de “A la torre”).

ODESSA

El leitmotiv de l'Odessa no canvia tan com el d'en Mabarak, i també surt menys vegades al llarg de l'obra, ja que surt al *Vals de l'Odessa* i al *A la torre* a part d'una petita actuació al *La sang maleïda* però és pràcticament irreconeixible, ja que encara no s'ha presentat el leitmotiv com a tal i si és la primera vegada que s'escolta no s'associarà a res. El leitmotiv està format per dues parts. La primera és una pujada d'una quinta i la segona està composta per dues segones que baixen fins a quedar a la tercera de la nota inicial (per exemple l'original, comença amb do, arriba al sol i baixa fins al mi). Aquí presento les diferents variacions que ha patit al llarg de l'obra.



La primera i segona vegada que surt el leitmotiv és al mig de la melodia de la flauta i com acompanyament al piano, les dues vegades ja al final de la peça "La sang maleïda". Com es pot veure, només surt la primera part del tema (01:32 i 01:42 respectivament de "La sang maleïda")



Al "Vals de l'Odessa" el leitmotiv de l'Odessa és el tema principal, motiu pel qual la peça comença amb ell (00:00 del "Vals de l'Odessa")



A "A la torre" el clarinet el fa sonar diverses vegades en una progressió (00:43 de "A la torre").



l'última variació que pateix és al final de "A la torre", quan surt a la coda en forma de cànon entre la flauta i el clarinet (03:08 de "A la torre").

2.5 DESCRIPCIÓ DE LES PECES



Escolta "Librus"

2.5.1 LIBRUS

El Librus és el llibre dels llibres.

*El Librus no seria només un llibre. En Mabarak no volia escriure un llibre que reflectís el món, com fan els bons llibres. Volia escriure un llibre que creés el món No un món de fantasia qualsevol, no: el món, el món de veritat. El que en Mabarak escriuria en el Librus passaria de veritat. Si escrivia que el món s'enfosquia, el món s'enfosquiria. Si se'n sortia, seria més poderós que qualsevol déu. Podria escriure que no hi havia déus, i llavors no n'hi hauria. Amb el Librus dominaria el món...*¹¹⁰

En Mabarak va construir aquest llibre per poder dominar el món, i a parar seu, fer-ne un lloc millor. Les intencions inicials eren relativament bones, però a mesura que l'anava ideant el poder el va acabar corrompent, fins a arribar al punt que si aconseguia crear-lo amb èxit aquest a les seves mans seria un element molt perillós.

El Librus està fet amb un paper especial, fruit d'una fórmula secreta molt antiga, i l'única ploma que hi pot escriure està construïda amb minerals de les mines de Gwynfynydd. En acabar de construir-lo, però, en Mabarak es va adonar que tenia un problema, només un escollit podia escriure-hi: el primer fill d'una musa i un humà.

Aquest llibre és un element que, vist des d'un punt de vista idealista, podria acabar amb tots els mals de la humanitat, però que a la pràctica només portaria destrucció i mort, com casi passa en el llibre.

2.5.1.1 PLANTEJAMENT GENERAL DE LA PEÇA:

El tema del Librus i la peça que el descriu és la primera de tota l'obra. Això es deu a què amb ell comença el problema que desenvolupa tota la història, i per tant, és una mena d'introducció al que vindrà. Igualment, la peça és una mena d'obertura a tota l'obra, i a part de descriure la màgia del Librus també ens introdueix en aquest món fantàstic d'escriptors i màgia.

¹¹⁰ *Odessa i el món secret dels llibres*, Peter van Olmen

Pràcticament tota la peça està (encara que va modulant de tonalitat) en un mode menor o algun emparentat amb ell, en tot cas, no surt el mode major, ja que la meua intenció és crear un ambient de misteri i màgia.

RECURSOS DESCRIPTIUS UTILITZATS

Inicialment utilitzo recurs que històricament ha estat utilitzat per imitar el foc, una tempesta o un ambient romàntic, com és el topos del “Guspireig” natural. Aquest consisteix en moltes notes normalment en ritme de semicorxeres o elements més ràpids que, irregulars, es mouen per la tessitura de l’instrument. En el meu cas no descriuen el foc ni cap element natural sinó que l’he utilitzat per crear un ambient misteriós i màgic. He pensat que tot i no ser històricament utilitzat per aquest motiu, té una relativa semblança als motius pels quals s’ha acostumat a utilitzar (d’ambient romàntic a màgic hi ha poca distància) i descrivia bé el que jo volia descriure, l’entrada en un món fantàstic i ple de màgia.



Exemple del topos “guspireig natural” a la peça Librus (00:21)

Un altre recurs que he utilitzat és el de jugar amb tonalitats de sostinguts i bemolls.¹¹¹ Aquets dos presenten una gran dicotomia que sempre ha estat molt aprofitada pels compositors. Ja des dels cants gregorians, es tendeix a passar a les tonalitats amb bemolls sense modular, és a dir que no es fa una transició entre els dos tons, sinó que es canvia de cop. Això històricament ha estat utilitzat per indicar l’entrada a un món subterrani, màgic o desconegut; les tonalitats amb sostinguts representen la vida real i els tons amb bemolls un món subterrani apartat del que coneixem.

¹¹¹ Vg. Annex B, punt 34

Un exemple seria el sisè dels *Wesendonck-Lieder*, *Der Engel* (L'Àngel) de Richard Wagner. La tonalitat inicial de la peça és Sol M (1 sostingut, fa#), i en el moment que es pronuncia la paraula *Engel* (Àngel) passa a Fa M (1 bemoll, sib).



Fragment de "Der Engel", Lied de Richard Wagner

Igualment, he intentat portar aquest element a la peça, perquè precisament aquesta consisteix en una representació de la immersió al món fantàstic on passa l'obra. He començat en Mi M, una tonalitat que té quatre sostinguts (fa#, do#, sol# i re#) i al compàs 10 he passat sense modular a Re m, una tonalitat amb un bemoll (sib). En el meu cas com que no hi ha text, la referència no és tan òbvia ni he trobat un punt tan estratègic com Wagner per col·locar aquest canvi de to, així que el significat tant a la partitura com auditivament queda molt més diluït.¹¹²¹¹³

¹¹² A la partitura el clarinet està afinat en Sib i així estarà afinat a tots els exemples de la part pràctica.

¹¹³ La disposició dels instruments és i sempre serà en aquest treball amb el següent ordre de dalt a baix: flauta, clarinet i piano.



En el canvi de compàs s'observa el canvi de tonalitat de Mi M a Re m.

(anar a 00:38 per veure el canvi, aquest succeeix a 00:43)

Després de la “immersió” en el món fantàstic, he volgut representar les dues maneres que pot acabar aquest món si s'utilitza el Librus. La primera és l'optimista: amb el Librus es construirà un món millor.

Per canviar l'ambient (venim d'un ambient més aviat màgic i fantàstic) passo a Sol M, que és una tonalitat molt alegre i optimista a parer meu. Un cop canviat el to, per acabar de crear el color que volia, he canviat el baix. Fins aquell moment estava pràcticament compost per negres octavades¹¹⁴ i fuses¹¹⁵ arpegiades, i al compàs 15 (on comença aquest nou tema) canvio a semicorxeres picades¹¹⁶ (que van a joc amb les de la flauta) en forma d'acord desplegat. El canvi de baix és important perquè li dona un caràcter molt representatiu la nova melodia.



*Baix de la segona part del Librus
(la segona part comença a 01:03)*

¹¹⁴ Vg. Annex B, punt 35

¹¹⁵ Vg. Annex B, punt 36

¹¹⁶ Vg. Annex B, punt 37

Finalment, a la tercera part (comença a 01:28) volia mostrar l'altra cara de la moneda i representar com acabaria el món si el Librus no s'utilitzés bé (o com jo personalment crec que acabaria en cas que algú el fes servir).

Per fer-ho he deixat l'harmonia bastant de banda i he fet un passatge que no és gaire harmònic, de manera que no sona "d'una manera ideal" des d'un sentit purista. També he recuperat les fuses inicials (per donar una mica més de cohesió a l'obra) i he fet que aquesta vegada descendissin més que la primera, fent el passatge més fosc. Igualment, hi he afegit el topos Dies Irae¹¹⁷, una melodia que històricament s'ha utilitzat per simbolitzar la mort i destrucció, així que he pensat que era ideal per posar-lo.



*Primera vegada que surt el Dies Irae,
fet pel piano amb acords placats
(01:51)*



*S'hi afegeix la flauta i finalment el clarinet
(01:55)*

¹¹⁷ Veure apartat *Dies Irae* pàg. 40

D'aquesta manera s'acaba amb un Dies Irae completament barrejat entre les tres veus i amb una progressió del baix que acaba de donar un ambient de catàstrofe.

Pel que fa a leitmotivs, al Librus no n'hi surten, llevat que poguéssim considerar aquesta última progressió del piano com una variació del leitmotiv d'en Mabarak, tot i que, encara que observant la partitura és perfectament visible, d'oïda és pràcticament irreconeixible, així que personalment no ho considero un leitmotiv.



Fragment que es podria considerar una variació del leitmotiv d'en Mabarak (01:56).



Aquesta peça tracta de la relació segurament més important de la història. Una relació entre una musa i un humà, una relació segurament prohibida i maleïda pels deus, ja que es barreja la sang divina amb la humana. D'aquesta relació en surt la protagonista de la nostra història, i el seu naixement i fugida són claus pel desenvolupament de la narrativa.

La Cal·líope i en Mabarak es van conèixer a Scribòpolis. La Cal·líope era la millor musa, i en Mabarak (juntament amb en Shakespeare) el millor escriptor, així que no era estrany que treballessin junts. En Mabarak, en Shakespeare i la Cal·líope eren un trio inseparable, però amb en Mabarak la Cal·líope va arribar a alguna cosa més que l'amistat; se'n va enamorar. En Mabarak igual, perdut en la bellesa i enginy de la musa, va caure rendit als seus braços.

Els eren feliços junts, ella l'inspirava i ell escrivia les millors històries, fins que a en Mabarak se li va acudir la idea del Librus. Primer emocionat i després obsessionat, es va posar a treballar en ella dia i nit, sense descans. Això al principi no va afectar a la relació, però la Cal·líope va quedar embarassada i llavors el trencament va ser inevitable. Al principi en Mabarak estava emocionat, ja que a la seva recerca havia descobert que només el fill primogènit (mascle) d'una musa i un humà podria escriure-hi; però l'entusiasme malaltís d'en Mabarak anava acompanyat de l'enorme temor de la Cal·líope: ella esperava a una nena.

La Cal·líope veia que en Mabarak cada vegada estava més obsessionat amb el Librus i menys raonable, així que la seva preocupació anava creixent a mesura que s'acostava el part. Finalment, l'Odessa va néixer, i en Mabarak la va voler matar perquè el seu fill primogènit fos un nen, però la Cal·líope va fugir. En adonar-se'n en Mabarak la va perseguir, però no hi va ser a temps, havia desaparegut.

PLANTEJAMENT GENERAL DE LA PEÇA:

Per a aquesta peça he pensat que la millor manera de representar la relació entre la Cal·líope i en Mabarak és utilitzant els dos instruments solistes dels que dispo: la flauta representa a la Cal·líope i el clarinet a en Mabarak. Així mateix, la forma de la peça és senzilla, consta d'un tema amb dos variacions, que representen els diferents estats pels que passa la parella.

EXPOSICIÓ (00:00 – 00:50)

La Cal·líope i en Mabarak es coneixen i s'enamoren. Inicialment es presenten la flauta (la Cal·líope) i el clarinet (en Mabarak), i s'embolcallen en un duo on fan la melodia plegats, complementant-se.



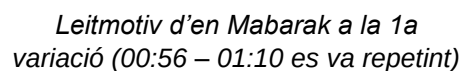
Dos representacions del leitmotiv d'en Mabarak que surten a la melodia inicial (00:12 i 00:38 respectivament)

1A VARIACIÓ (00:50 – 01:13)

En aquesta variació represento quan la Cal·líope es va angoixant a mesura que el seu embaràs va progressant, ja que veu que és una nena i en Mabarak vol un nen.

En començar la variació el piano canvia l'acompanyament que utilitzava, en el qual cada frase tenia una durada d'un compàs (cosa que el feia tranquil) a uns arpegis que duren un sol temps (incrementen la tensió). La flauta comença a tocar notes agudes, pujant de nota a cada intervenció, com la Cal·líope que es va posant més nerviosa a mesura que s'acosta el part. Acaba a la nota més alta de l'instrument, un do 6 (01:10) representant ja el moment del part i on tot s'esguerra, ja que en Mabarak descobreix que la primera filla d'una musa i un humà és una nena i no un nen.

The first staff of music is in treble clef, key of B-flat major (one flat), and 3/4 time. It contains a sequence of notes: a quarter note B-flat, an eighth note A, an eighth note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, and a half note C.



Aquesta variació comença quan l'Odessa neix i en Mabarak descobreix que és una nena. Com que la vol matar, la Cal·líope fuig amb ella per protegir-la fins a un lloc on no els pugui trobar ningú. En Mabarak les persegueix, però finalment els hi perd la pista, i la Cal·líope s'instal·la amb l'Odessa en una ciutat.

The image displays a musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, both in 4/4 time. The top staff is for the vocal melody, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The melody and accompaniment are written in a simple, folk-like style. The vocal melody is marked with a *mf* dynamic. The piano accompaniment is marked with a *mf* dynamic. The score is presented in a clean, black and white format.

81

Durant tota la variació predomina el leitmotiv d'en Mabarak, ja que, per més que la Cal·líope se n'escapi, sempre serà una amenaça per a ella. També apareix per primera vegada el leitmotiv de l'Odessa (tot i que encara no es pot reconèixer, ja que es consolida a la següent peça), perquè el motiu pel la Cal·líope fuig és per protegir-la.



Leitmotiv de l'Odessa (01:32)

CODA (01:36 – 01:54)

La Cal·líope, en aconseguir escapar-se d'en Mabarak, s'instal·la a viure en una ciutat on cuidarà a l'Odessa. Però tot i haver-se escapat, el record i l'amenaça d'en Mabarak sempre la perseguiran, cosa que fa que cap de les dues pugui sortir mai de casa, per por que les trobin.

A la coda el clarinet no toca perquè en Mabarak no sap on són, s'han aconseguit escapar. El piano fa el leitmotiv de l'Odessa (c. 58, 01:42), ja que a partir d'aquell moment tot l'atenció i la vida de la Cal·líope aniran dedicades a ella, a que no les trobin. Per això mateix la peça acaba amb la flauta fent el tema d'en Mabarak (01:45), perquè el seu record i amenaça estaran sempre a la ment de la Cal·líope.

2.5.3 VALS DE L'ODESSA



Escolta "Vals de l'Odessa"

L'Odessa va néixer i créixer en una ciutat desconeguda. Per por a que les trobessin, la seva mare no la deixava sortir de casa, així que la seva infància hauria estat avorrida i plena de llibres si no fos perquè a les nits s'escapava i recorria la ciutat per les teulades. Des d'allà observava la vida nocturna de la ciutat, i passava les hores escrivint poemes i llançant-los en avions de paper des de les altures.

Un dia, però, en Mabarak les va descobrir i les va anar a buscar; va segrestar al seva mare. L'Odessa, escapant-se, va anar a parar a Scribòpolis, la ciutat dels llibres, d'on ella provenia.

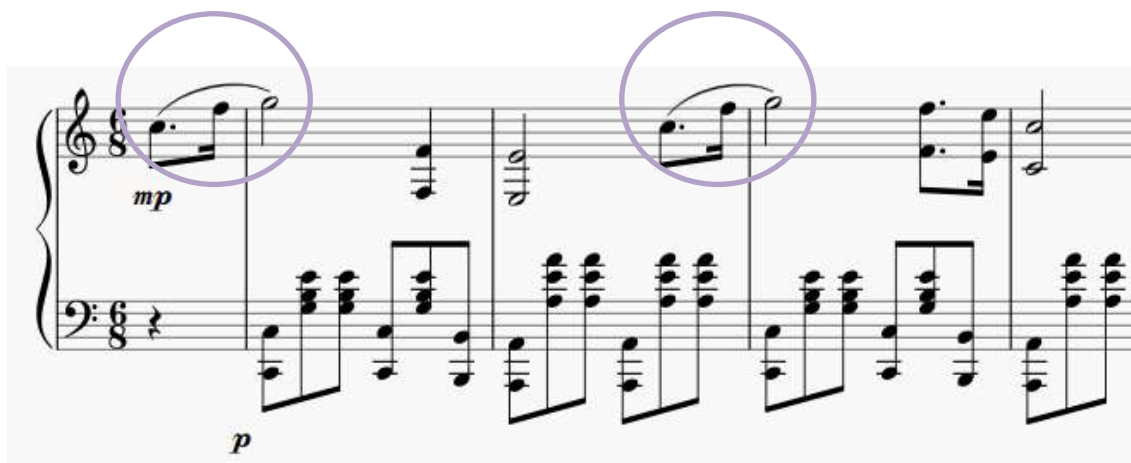
DESCRIPCIÓ DE LA PEÇA:

La peça comença amb un vals lent, on he volgut representar la tranquil·litat de la ciutat adormida, i la Odessa escrivint poemes a les teulades per llançar-les als carrers foscos i buits.

En aquesta introducció surt i es consolida el leitmotiv de l'Odessa, que ja havia sortit a la peça anterior (*La sang maleïda*) però molt remotament just al final.



Leitmotiv de l'Odessa a la peça "La sang maleïda" (a l'apartat on descriu "La sang maleïda" està explicat més concretament)



El leitmotiv de l'Odessa fet diverses vegades pel piano al vals de l'inici de la peça (des de l'inici).

Després d'aquesta introducció surt el leitmotiv d'en Mabarak, recordant que per més que ara estiguin tranquil·les mai ho estaran del tot, i també connectant així aquesta peça amb les altres i fent entendre totes les peces formen part d'una obra conjunta.



Moment on la flauta fa el leitmotiv d'en Mabarak.(00:42)

I per acabar de representar el que seria la vida de l'Odessa a la ciutat, la flauta agafa la melodia d'aquest vals on també toca el leitmotiv de l'Odessa.



La flauta fa el leitmotiv de l'Odessa (00:54).

Aquí dono per acabada la presentació de la ciutat i començo amb el segrest i la fugida (comença a 00:17). Al llibre la duen a terme uns monstres que estan compostos per milions d'insectes i que en tocar-te t'enverinen. No pensava incloure'ls a la peça perquè són completament secundaris i no tenen rellevància a la història, però m'ha fet gràcia en aquesta part intentar imitar la

fressa que fan els insectes que aquests monstres tenen a dins. Aquí més que voler representar la història (que també però en aquest cas no exclusivament) he volgut tenir la oportunitat de fer servir un recurs més a l'obra i també posar-me un repte una mica més difícil per aconseguir que realment representés la fressa dels insectes, sonés bé i que quadrés amb el conjunt de la peça.

Per a fer-ho m'he inspirat en dues peces: *Danza ritual del fuego* del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla i *Flight of the Bumblebee* de Rimsky-Korsakov.

De la *Danza ritual del fuego* concretament m'he fixat en el principi, en els trinats que fa la corda i els clarinets. Igual com ja m'ha passat amb altres recursos utilitzats, no faig servir el recurs de la mateixa manera que històricament s'ha utilitzat, ja que Manuel de Falla no va utilitzar aquest recurs per representar insectes, sinó el foc. Però escoltant-lo, m'ha semblat que utilitzant aquesta "tècnica" (fer trinats ràpids a una tessitura greu amb dues notes d'adorn) podria arribar a aconseguir-ho.

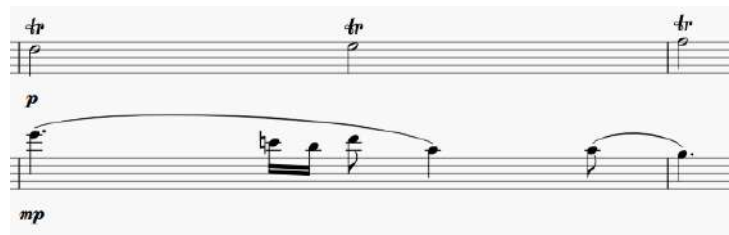
Flight of the Bumblebee, tal i com diu el nom, representa el vol d'un abellot, i una de les coses que fa que s'hi assembli més és que pràcticament durant tota la peça es mou amb cromatismes. També tot l'acompanyament que surt és picat i en format d'acords o notes octavades, i aquestes dues coses, entre altres coses, li donen aquest aire "d'insecte" que té la peça.

Així, per aquesta part he utilitzat trinats i cromatismes, i l'acompanyament l'he fet majoritàriament picat i amb notes octavades.

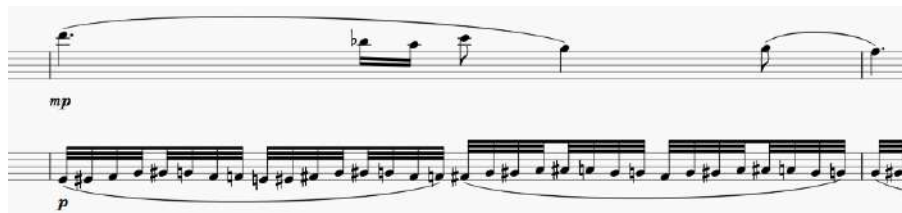


En aquest compàs (c.27) es poden veure els tres recursos junts. El clarinet (pentagrama superior) fa trinats en una tessitura greu (comencen sols a 00:27), i el piano fa cromatismes i un acompanyament picat i per octaves (comencen a 01:25).

Aquests recursos els he utilitzat del compàs 25 al 35 (que serien la segona part de la peça) per representar el segrest de la mare. Del compàs 25 al 30 seria la representació dels insectes, i del 30 al 35 el segrest pròpiament dit. En aquests cinc últims ja no faig servir acompanyament picat ni octavat, només conservo els trinats i els cromatismes que acompanyen a una melodia fet primer pel clarinet i després per la flauta, volent representar quan se l'emporten i el lament de l'Odessa.



El clarinet fa la melodia i la flauta l'acompanya amb trinats (01:41)



La flauta fa la melodia i el clarinet l'acompanya amb cromatismes (01:50).

Per acabar la peça he tronat a fer el vals inicial (ara amb tots els instruments), i finalment acaba el piano sol, tot tancant el cercle i representant així la ciutat que encara continua adormida, la qual no s'ha ni immutat pels esdeveniments que han tingut lloc aquella nit.



El vals inicial, ara fet pels tres instruments (02:24)



Acaba el piano fent el vals del principi i així tancant el cercle (final de la peça)

2.5.4 SCRIBÒPOLIS, LA CIUTAT DELS ESCRIPTORS

Escolta “Scribòpolis, la ciutat dels escriptors”



Scribòpolis, tal i com diu el nom (*Scribo* – escriure, *polis* – ciutat) és la ciutat dels escriptors. En ella hi viuen escriptors de totes èpoques i de tots els gèneres, i s’hi cultiven les ments més brillants de la literatura. Gent com Shakespeare, Kafka, Dostoievski o les germanes Brontë conviuen i escriuen junts en un lloc que saben que poden viure en pau.¹¹⁸ Així doncs, Scribòpolis és una ciutat plena de màgia, escriptors i literatura on tothom escriu la seva pròpia història.

Tot i ser tan poderosa, està situada al mig del desert, i només hi arriba de tant en tant una caravana que recull els llibres escrits per vendre’ls a la civilització. Ells es conreen el menjar i es cobreixen totes les necessitats que els puguin sorgir ajudats pels llibres i el polsim de musa.

PLANTEJAMENT DE LA PEÇA:

Scribòpolis, la ciutat dels escriptors segurament ha estat una de les peces més elaborades o més complexes a nivell compositiu de l’obra. I això no es deu a què hagi fet servir tècniques compositives extremadament elaborades o que hagi provat de fer noves descripcions, sinó perquè he intentant representar als genis de la literatura amb música.

Com he anat veient quan he fet la part teòrica, els compositors de música programàtica nombroses vegades (per no dir la majoria) es basen en grans obres de la literatura universal per a compondre les seves peces. Aquestes peces es fan famoses, i els seus motius principals són coneguts per a la població (si més no per als músics). D’aquesta manera, amb un motiu d’una peça programàtica, es pot associar un tema amb un escriptor. Per exemple, si sona la melodia principal de *Somni d’una nit d’estiu* de Mendelsshon, la majoria de músics reconeixen la peça, i sabran que està basada en un drama de Shakespeare. D’aquesta manera (si tu abans els has indicat que han de pensar

¹¹⁸ A l’apartat *Argument de l’obra: el context* pàg. 54 s’expliquen els motius pels quals es va funda Scribòpolis

amb l'escriptor, no el compositor) ells associaran el fragment musical amb en Shakespeare.

Aquesta és la tècnica que he fet servir per fer aquesta peça. L'he concebuda com una mena d'història (al cap i a la fi som a la ciutat dels escriptors) on es va passant pels diversos escriptors coneguts que viuen a la ciutat i el narrador els va presentant a l'oient. Per això mateix, consta d'una introducció (el narrador introdueix als espectadors a la ciutat) un desenvolupament on hi surten els diferents temes (el narrador es passeja a la ciutat amb els oients) i una coda (el narrador acaba d'explicar la història).

Per tal de dur-ho a terme, he pensat que seria millor que el baix (és el dir, el piano) no es mogués gaire ni fes gaires acompanyaments diferents. Això es deu a què com que les peces que vull incloure a l'obra són molts diferents entre si, si el piano també canvia d'acompanyament cada vegada que canvia el tema de referència, la peça quedarà molt diversa i gens cohesionada. Així doncs, he fet que el piano sempre acompanyi amb uns trèmols¹¹⁹ que s'adeqüen a qualsevol tipus de ritme i caràcter i així la peça queda més compacta i homogènia.

TEMES UTILITZATS:

Un cop pensat com ho faria per fer una peça que representés la ciutat dels escriptors, he pensat quins motius podia fer servir. Aquí m'he trobat amb un problema, ja he utilitzat peces programàtiques relativament famoses per tal que els temes puguin ser reconeguts per la major quantitat de gent. Després reflexionar sobre això, he decidit no fer servir només peces programàtiques sinó també lieder, òperes i una simfonia, tot per poder fer servir motius més populars (dins del possible).

A més de les obres clàssiques, però, hi ha un personatge que he volgut descriure tot i que no he pogut utilitzar cap obra, ja que no ha existit. Es tracta d'en Mabarak, que és un escriptor fictici (suposo que l'autor no volia fer dolent a cap escriptor famós) i per tant no té obres reals de les quals se n'hagin pogut fer peces musicals. Malgrat això, a la meua pròpia obra he creat un leitmotiv que representa justament aquest personatge, el leitmotiv d'en Mabarak, de

¹¹⁹ Vg. Annex B, punt 38

manera que una petita referència anirà sobre aquest leitmotiv, per tal de representar també aquest escriptor tan important per a la història de llibre.

D'aquesta manera, les obres que he escollit han estat les següents:

- *Tristany i Isolda* de Richard Wagner (l'acord de Tristany) com a representació dels autors anònims i les llegendes.¹²⁰
"Tristany i Isolda" de Richard Wagner 
- *Somni d'una nit d'estiu* de Felix Mendelsshon (melodia) com a representació de Shakespeare (peça basada en una obra seva).¹²¹
"Somni d'una nit d'estiu" de Felix Mendelsshon 
- *Erlkönig* de Franz Schubert (melodia i ritmes inicials) com a representació de Goethe (lletrista del lied).¹²²
"Erlkōing" de Franz Schubert 
- *Així parlà Zaratrusta* de Richard Strauss (melodia inicial) com a representació de Nietzsche (peça basada en una obra seva, i tot i no ser un escriptor pròpiament dit faig servir aquest tema perquè és molt conegut i dels pocs que qualsevol oient pot reconèixer).¹²³
"Així parlà Zaratrusta" de Richard Strauss 

¹²⁰ Gravació del QR de Deutsche Grammophon GmbH (1982)

¹²¹ Gravació del QR de Walter Weller and Royal Scottish Orchestra (1992)

¹²² Gravació del QR de Dietrich Fischer-Dieskau i Gerald Moore (1960 – 1970) a la seva gravació integral de lieder de Schubert.

¹²³ Gravació del QR de Vienna Philharmonic Orchestra, Andre Previn (1988)

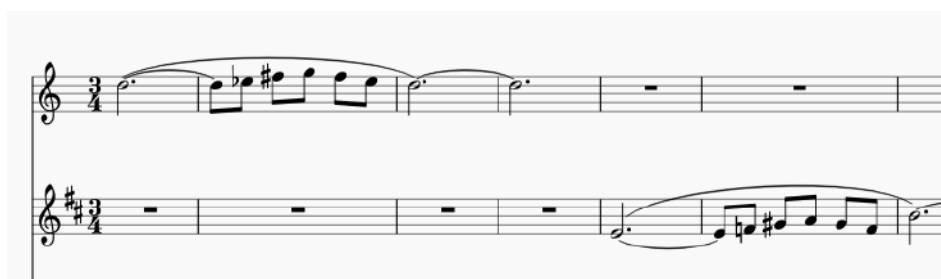
- *L'himne de l'alegria* de Ludwig van Beethoven (melodia central) com a representació de Schiller (lletrista de la lletra del moviment).¹²⁴

"4t moviment de la novena simfonia" de Ludwig van Beethoven (himne de l'alegria)



DESCRIPCIÓ DE LA PEÇA:

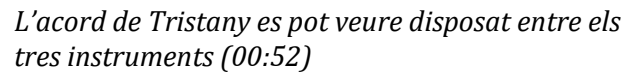
Com ja he mencionat, començo amb una introducció que pretén fer entrar als oients a la ciutat i a l'ambient amb el que es viu. Sonen unes escales menors harmòniques, i la 2a augmentada que contenen les fa sonar com una escala aràbiga, ja que Scribòpolis està situada al desert.



Escales menors harmòniques de Re m, tant a la flauta com al clarinet (inici)

Després de la introducció ja ve l'acord de Tristany, l'acord per excel·lència de Wanger, del qual dècades més tard encara hi ha discussions entre els musicòlegs sobre la seva funció harmònica. Aquest acord apareix repetides vegades tant al preludi de l'òpera *Tristany i Isolda* com al llarg de l'òpera mateixa.

¹²⁴ Gravació del QR de l'Orquestra Filharmònica de Berlín (1968)



La melodia de "Somni d'una nit d'estiu" es pot veure a la flauta (el pentagrama de dalt) (0:55)

92



La flauta fa l'acompanyament característic de l'inici de la peça i el clarinet la melodia (01:21)

Vaig transformant la melodia fins a fer-ne una variació (la passo a major, canvio la tonalitat...) i acaba al mític començament d'*Així parlà Zaratrusta* (a la peça original aquest passatge es troba a l'inici).

Tots tres instruments interpreten l'inici d'"Així parlà Zaratrusta" (01:59)

Igual que les anteriors vegades, desenvolupo el tema amb variacions del mateix, fins que arribo a la següent cita. Aquesta tracta sobre en Mabarak, i aquí faig uns molt petites variacions sobre el seu leimotiv.



Tant la flauta com el clarinet toquen el leitmotiv d'en Mabarak (02:35)

Aquesta variació és relativament curta comparada amb les altres, perquè he pensat que el leitmotiv d'en Mabarak ja està bastant explorat a les altre peces i en aquest no és el protagonista. Així doncs, li faig una menció i passo a l'última referència, i és a l'*Himne de l'alegria* de Beethoven, un cant que va incorporar al quart moviment de la seva 9a simfonia i la lletra del qual és del poeta alemany Friedrich von Schiller (a la simfonia de Beethoven el primer dels fragments on es canta (n'hi ha molts) és a 6:44).



La flauta toca l'"Himne de l'alegria" mentre el clarinet l'acompanya (02:49)

D'aquest mític tema també en faig una petita variació, la qual ja enllaça amb la reexposició del tema inicial (03:21). Una vegada reexposada, la peça repeteix el fragment inicial per tal de donar per acabada aquesta visita a la ciutat i tancant l'obra.



Una vegada l'Odessa descobreix que la seva mare està empresonada al castell d'en Mabarak no descansa fins a aconseguir arribar allà per rescatar-la. L'expedició que ha de rescatar la Cal·líope està composta per dos nois de la ciutat més l'Odessa i en Ludo A., i els quatre travessen el desert amb camells per arribar a l'amagatall de l'antagonista.

Quan l'Odessa puja fins a la planta més alta d'una de les torres del castell, en Mabarak, coneixedor de la seva arribada, es prepara per convèncer-la de treballar per ell, i escriure el que ell desitgi al Librus. Inicialment guanya terreny al cervell de l'Odessa molt ràpidament, ja que la nena, consternada d'haver trobat per fi el seu vertader pare, vol creure's totes les seves paraules. De fet, la té completament convençuda i ella es disposa a escriure al Librus, quan una frase delata al trampós escriptor:

- *Escriu que la Cal·líope es llança als meus peus i m'obeeix totalment.*¹²⁵

En sentir això, l'Odessa es desperta de la mentida i s'adona que en Mabarak no vol un món millor com li havia estat explicant, sinó que vol governar sobre totes les persones amb fins malvats.

Després d'una llarga persecució on s'hi barreja pols d'elf, dues muses i un minotaure, l'Odessa i la Cal·líope aconsegueixen escapar-se sanes i estàlvies del castell. De la mateixa manera, encara que en Mabarak no ha mort, es troba completament desarmat i sense possibilitats d'escriure en el Librus; han guanyat la guerra.

PLANTEJAMENT DE LA PEÇA:

Aquesta és la peça final de la suite, de manera que me l'he plantejat com a tal; és una peça que ha de contenir un resum dels esdeveniments que han anat passant al llarg de totes les altres peces i finalment arribar a alguna conclusió.

Inicialment he concebut la peça com una obra amb dos fragments oposats: l'Odessa i en Mabarak. Com ja he explicat, a la suite hi ha dos leitmotivs, el de

¹²⁵ Fragment extret d'*Odessa i el món secret dels llibres*

l'Odessa i el d'en Mabarak¹²⁶, de manera que he considerat que la millor opció per crear la separació era utilitzar-los.

Amb ells, he construït dos “temes” diferents que són clarament diferenciables al llarg de la peça. Un és alegre, optimista i guerrer, com l'Odessa quan va cap a la torre amb ganes de derrotar a en Mabarak i salvar a la seva mare, i l'altre és trist i fosc, com en Mabarak i les seves intencions. La intenció ha estat crear una mena de paral·lelismes en què un va esperant a l'altre fins que es troben, “lluïten” i l'Odessa en surt guanyadora.

Una mena d'imatge mental que m'he fet a l'hora de compondre-ho és: en un pla l'Odessa arribant amb els camells a trot pel desert amb ganes de derrotar a en Mabarak i, en un altre pla, en Mabarak observant des de la finestra de dalt de la torre pensant amb els seus obscurs plans. I la peça va combinant els dos plans (com si una càmera primer enfoqués a un i després a l'altre) fins que tots dos personatges es troben i lluiten.

Aquestes dos temes oposats es poden escoltar a la peça:

- Odessa: (00:00 – 00:24)
- Mabarak: (00:24 – 00:34)
- Odessa: (00:34 – 00:58)
- Mabarak: (00:58 – 01:07)
- Odessa: (01:07 – 01:29)
- Mabarak: (01:29 – 01:59)
- Odessa: (01:59 – 02:21)

I llavors es barregen tots dos fins a arribar al final.

¹²⁶ Veure apartat Leitmotifs pàg. 35



*Fragment de la part de l'Odessa on a
més es veu el seu leitmotiv (00:14)*

*Fragment de la part d'en Mabarak on també es veu el seu
leitmotiv (01:00)*

A l'hora de fer la part de l'Odessa he utilitzat un topos molt conegut que és el del noble corser, que tracta d'imitar el galop d'un cavall,¹²⁷ ja que he pensat que així li donava un punt més heroic i de batalla.



Topos del cavall a l'inici de la peça (a la gravació es pot observar durant tota la peça)

Després de presentar els dos temes diverses vegades (fent el joc que he mencionat abans de ara enfocant a un personatge, ara a l'altre) els he entrellaçat i desenvolupat una mica conjuntament. A la meitat de la peça començo a donar més importància a la part d'en Mabarak, que fins aquell moment havia quedat a un segon pla, ja que en Mabarak està a punt de convèncer a l'Odessa (02:21 – 02:35). Aquí a flauta fa una melodia trista, ja que l'Odessa està a punt de perdre i, quan ella sucumbeixi i escrigui els desitjos d'en Mabarak al Librus, el món hi perdrà també.

Just després d'aquest fragment hi ha dos referències a anteriors peces. La primera és a *La sang maleïda*, sonant un fragment del centre de la peça, i és perquè si l'Odessa accepta, es reconcilia amb el seu pare i li fa cas, la família tornarà a estar unida.

¹²⁷ Per més informació sobre el topos vg. apartat *El noble corser* pàg. 43



*Fragment de "La sang maleïda"
reproduït a "A la torre" (02:35)*



*Fragment de "La sang maleïda" (01:02
de "La sang maleïda")*

Després d'aquest fragment en ve un altre, aquest cop extret del *Vals de l'Odessa*, i no és més que la melodia inicial del piano, amb la que l'Odessa recorda la seva mare i descobreix la maldat d'en Mabarak, tornant als seus records fidels.



*Tema principal del "Vals de l'Odessa" (i
leitmotiv de l'Odessa) reproduïts a "A la torre"
(02:43)*

Un cop l'Odessa s'adona que en Mabarak l'enganya, el desenllaç és senzill, a la peça torna a regnar el tema de l'Odessa (02:57) i el d'en Mabarak desapareix completament.

I finalment, la coda, a la que he pensat que per més que l'Odessa guanyi a en Mabarak, en aquest fragment havien de sortir els dos leitmotivs, ja que són el fil conductor de la peça i l'obra en general, i la coda justament recull els elements característics d'aquesta. Igualment, en Mabarak no mor i hi ha més llibres de la saga de l'Odessa, de manera que segurament retorna...

Així doncs, a la coda he fet sortir els dos leitmotivs com a melodia i acompanyament i he acabat amb un final més aviat positiu i alegre per simbolitzar la victòria de la protagonista.



Fragment de coda on es poden veure els dos leitmotivs, el de l'Odessa com a melodia i el d'en Mabarak com a acompanyament (la coda comença a 03:08).

2.6 PRODUCCIÓ

2.6.1 ASSAIGS

A mesura que vaig anar component les peces vam anar quedant amb les meves companyes per assajar-les i tenir-les a punt el dia de la gravació.

Les peces que he compost no són especialment difícils dins d'un punt de vista cambrístic, és a dir que no són complicades de muntar un cop tothom ha estudiat la seva part. Per aquest motiu no hem hagut de quedar moltes vegades, ja que si totes havíem estudiat bé la nostra part, tocar-ho totes juntes no era un gran



problema. Tot i això, hi ha algun passatge que individualment podria presentar algun problema, de manera que inicialment totes vam haver estudiar a fons les peces per tal de que quan quedéssim, les poguéssim tocar amb tranquil·litat. Igualment, no vaig tenir totes les peces fetes des del principi del treball, sinó que a mesura que passaven els mesos les anava fent. Això també significa que als primers assajos no hi havia totes les peces fetes, de manera que assajàvem les primeres per tenir-les bé quan arribessin les noves peces.

Per aquests motius, vaig estructurar els assaigs amb una taula (la qual anava modificant segons com havien anat els assajos) i la vam anar seguint durant tot el treball.¹²⁸

2.6.2 GRAVACIÓ

Una vegada assajades les peces, vaig buscar un estudi de gravació per anar a gravar-les i així assolir el principal objectiu del treball.

En fer-ho, em vaig trobar amb un petit obstacle que, com que mai no he gravat res i sóc completament nova en aquest món, no sabia que tindria a l'inici del treball: molts estudis de gravació no tenen un piano acústic, sinó que funcionen

¹²⁸ Veure Annex D

amb teclat. Això representava un gran problema per mi, ja que la meua música ha estat pensada com a música clàssica, i les parts de piano per a ser tocadres amb un piano acústic. Per aquest motiu va ser una mica difícil trobar un estudi de gravació, però al final vam anar a 44.1, un estudi de Vilablareix on sí que tenen piano acústic.

2.6.2.1 PLANIFICACIÓ

A l'últim assaig abans d'anar a gravar vam decidir amb quin ordre gravaríem les peces. Vam pensar que primer seria millor que en toquéssim una de senzilla per escalfar i no començar amb el més complicat. Després d'escalfar, però, ja podíem fer les difícils, sobretot perquè com que estaríem unes quatre hores gravant al final de la sessió estaríem cansades, i no tocaríem les difícils tan bé com les podríem haver tocat. Així doncs, vam posar la peça més fàcil i després les més difícils en ordre decreixent per decidir l'ordre.



Després de parlar-ne i pensar-ho, vam quedar amb el següent ordre: *La sang maleïda* (sense discussió és la peça més fàcil), *Librus* (sense discussió és la peça més difícil), *Scribòpolis, la ciutat dels escriptors* (no és especialment difícil però necessita molta compenetració entre nosaltres i hem d'estar molt concentrades), *A la torre* (té una estructura senzilla i ens sortia bé) i finalment *El vals de l'Odessa* (ens sortia molt bé i era la nostra preferida, així que vam decidir acabar la sessió amb ella).

3 CONCLUSIONS

En finalitzar el treball resulta necessari arribar a unes conclusions que determinaran el compliment o no dels objectius dictats al principi d'aquest i també formaran una crítica entorn dels resultats.

SOBRE ELS OBJECTIUS

- **Compondre un seguit de peces que representin/descriuin un llibre**
OBJECTIU PRINCIPAL

He compost una suite que està basada, o sigui que representa i descriu, una novel·la, *Odessa i el món secret dels llibres*. La suite dura quinze minuts i cinquanta-set segons.

- **Realitzar una recerca sobre la música programàtica per entendre-la i conèixer-la d'una manera més àmplia que inicialment.**

He realitzat una recerca sobre aquest gènere que m'ha conduït al llarg dels segles que s'ha desenvolupat la música programàtica, cosa que m'ha permès entendre-la i comprendre-la d'una manera clara. Evidentment, com que el meu coneixement sobre aquest gènere era pràcticament nul, actualment conec molt millor la música programàtica que quan vaig començar el treball.

- **Estudiar les tècniques compositives i recursos representatius pròpies del gènere i plasmar-los a la meua obra (fer sortir mínim un leitmotiv).**

He estudiat les diferents tècniques que s'han utilitzat al llarg dels segles per fer representacions musicals, i, tot i que no abundantment, les he utilitzat a la meua obra, i he utilitzat dos leitmotifs.

- **Desenvolupar els coneixements previs sobre la composició i instrumentació per als instruments que utilitzi per interpretar les meves peces.**

He desenvolupat els coneixements que tenia sobre composició i instrumentació dels instruments utilitzats, i també he millorat respecte la instrumentació de l'agrupació (flauta, clarinet i piano). Això es deu a què, tal i com havia previst, he anat trobant reptes que, solucionar-los, m'ha fet aprendre més sobre aquests instruments. De la mateixa manera, també he provat de fer coses noves (utilitzar un baix que mai havia provat, utilitzar molt poca harmonia a algun fragment...) cosa que m'ha fet aprendre més mètodes per compondre.

- **Aprofundir el coneixement sobre l'obra literària escollida i realitzar-ne una anàlisi des d'un punt de vista musical.**

He aprofundit enormement en l'obra literària escollida, ja que n'he realitzat una anàlisi esquemàtica i musical d'ella i l'he representada fil per randa, i també perquè he tingut la oportunitat de conversar amb l'autor, cosa que m'ha permès aprendre molt sobre la novel·la.

- **Viure l'experiència del muntatge i gravació d'unes les peces musicals i tot el que comporta (assaigs, estudi)**

He viscut l'experiència del muntatge i gravació d'una peça des de la composició fins a l'assaig i la gravació amb un grup de cambra. Aquesta experiència ha estat fantàstica i molt enriquidora com a intèrpret, perquè no és el mateix tocar una peça en directe que gravar-la (i això segon encara no ho havia experimentat mai) i ha estat emocionant descobrir-ho.

SOBRE ELS RESULTATS DE LA PART PRÀCTICA

Seguidament, presento unes conclusions que busquen l'autocrítica del resultat de la part pràctica. Tot i no anar estrictament lligades als objectius, algunes hi tenen certa relació i crec que són uns apunts necessaris de cares a una millora en un temps futur:

- Respecte la temporització a l'hora de compondre les peces, la finalització de les dues últimes (el dia 3 de setembre) va ser una mica massa tard per tenir temps de treballar-les i madurar-les com calia. Això

es veu repercutit a la gravació d'aquestes dues últimes peces, ja que són més inestables i es veuen menys segures que la resta.

- Pel que fa a la interpretació de les peces, tot i que és acceptable, podria haver estat molt millor. Igual que al punt anterior, això segurament s'hauria millorat quedant més vegades per assajar i perfeccionant els petits detalls que no ens van acabar de sortir: les peces podrien haver estat interpretades d'una manera més musical, amb més expressivitat i caràcter, i hauríem d'haver treballat determinats passatges que, a l'hora de tocar-ho no ho sentíem, però, un cop gravats es veia que estaven desafinats (sobretot passatges uníson de clarinet-flauta).
- En termes compositius, tot i que les obres funcionen, la instrumentació podria haver estat millor, sobretot en el cas de la flauta. En ser un instrument dèbil a la part greu, alguns passatges que feia no se sentien, ja que el registre greu del clarinet és infinitament més potent i hi havia el piano per sota. Això va ser una errada a l'hora de compondre, ja que una vegada gravat i revisat, hi ha alguns passatges que hauria d'haver-los posat una octava més alta perquè aquesta no quedés sota els dos altres instruments.

GENERALS

Finalment, presento unes conclusions generals del projecte:

- Ara, mirant en perspectiva, crec que va ser una sort no disposar dels mitjans per compondre per a una orquestra, perquè el grup de cambra pel qual he compost ens ha permès tocar d'una manera més íntima, que era el que aquesta obra necessitava (evidentment això ho veig ara, ja que saber-ho abans de compondre era impossible). Igualment, compondre per a dos instruments solistes (flauta i clarinet) i un acompanyant (piano) ha estat un gran encert, ja que permet fer infinites combinacions melodia-acompanyament, i els timbres dels tres instruments es barregen molt bé i fàcilment, cosa que facilita la composició.

- En termes compositius, crec que produir aquesta obra ha fet que milloressin d'una manera extraordinària les meves capacitats compositives, cosa que es nota a l'hora de compondre peces noves. Certament, crec que es pot veure la diferència entre la primera peça que vaig compondre, *La sang maleïda* i l'última que he compost *Scribòpolis, la ciutat dels escriptors*. Tot i que la segona no és gaire bon exemple perquè el piano no s'hi desenvolupa gens, crec que el duo flauta-clarinet que he compost allà difícilment l'hauria pogut compondre quan vaig començar *La sang maleïda*. Igualment, parlant amb les amigues que m'han ajudat a gravar-ho, totes coincidim que, si se n'hagués de triar una de pitjor a nivell compositiu seria *La sang maleïda*, i que, elles que les han tocat totes, noten les diferències entre la primera i la resta. Crec que això es deu (a part de la pràctica que vaig anar agafant mentre componia totes les peces) a que *La sang maleïda* era la primera que componia per a aquesta formació, i encara no sabia els seus punts forts i dèbils, igual desconeixia les capacitats de cada instrument dins del grup. Igualment, anava més cohibida i seguia més les estrictes normes de l'harmonia, cosa que a la resta no faig tant (hi ha fragments, com el final de *Librus*, on es deixa pràcticament de banda l'harmonia).
- Fer aquest treball també m'ha ajudat a veure tres possibles vessants d'un músic, que és el que vull ser. No tots els músics són intèrprets, sinó que n'hi ha que són compositors, altres musicòlegs, alguns directors d'orquestra... I quan comences a estudiar música ja has de tenir bastant decidida la vessant per a la que vols anar. Inicialment no vaig veure aquest benefici del treball, però al llarg de l'elaboració me n'he anat adonant i m'ha servit per acabar de decidir el meu perfil.

La primera vessant, tot i ser la menys evident (i menys profunditzada), és la de musicòloga. A la part teòrica del treball m'he dedicat a cercar els vestigis de música programàtica que hi ha hagut al llarg de la història, a entendre'ls i a contextualitzar-los. Tot i que això seria només una pinzellada molt breu dins l'àmbit de la musicologia, podria dir que no em

desagrada, sinó que m'encurioseix i m'interessa, ja que crec que és molt important conèixer el rerefons i l'origen de les peces abans de tocar-les, perquè et és una cosa que donar molta informació sobre el que interpretaràs, de la mateixa manera que és molt emocionant descobrir com es van fer determinades peces o com es van desenvolupar determinats compositors, perquè llavors entens molt millor la seva obra. Però malgrat que em desperta curiositat, al llarg del treball he vist que hi ha especialitats que m'agraden bastant més.

La segona és l'especialitat de compositora, una especialitat que ja m'havia arribat a plantejar una mica en el passat. Compondre és molt divertit i els resultats poden ser molt satisfactoris; pots jugar amb els instruments, i pots externalitzar coses que d'altra manera mai podries. Però he vist que, per més que m'agradi compondre, tocar el clarinet m'agrada molt més. Jo podria viure perfectament feliç component, però no si sabés que per arribar en aquell lloc hauria hagut de sacrificar el clarinet; ja que només en puc triar una de les dues em quedo amb la vessant interpretativa. Malgrat això, m'ha encantat fer el treball sobre aquest tema perquè així he tingut més excuses per posar-me a compondre.

I la tercera és, evidentment, l'especialitat d'intèrpret. Tocar amb les meves amigues ha estat fantàstic, i ho he gaudit com sempre gaudeixo tocant en grup. A més, aquesta vegada tocàvem peces compostes per mi, de manera que encara tenia més emoció. Tot i que ja ho tenia pràcticament clar abans de fer el treball, fer-ho m'ha ajudat a acabar d'afirmar-ho, la meva especialitat és la interpretació.

- També lligat al fet que vull estudiar música, fer aquesta recerca sobre música programàtica m'ha fet conèixer moltes dades d'història de la música que desconeixia i que m'ha agradat molt descobrir. A més, potser determinades informacions em poden ser útils en un futur.

Deixant estar els objectius i els beneficis que m'ha aportat aquest treball, des d'un punt de vista personal ha estat una gran experiència. Ha estat tan divertit compondre, assajar i gravar les peces, que quan les vam tenir gravades, em fa fer una mica de pena, ja que a no ser que quedéssim expressament, no les tornaríem a tocar. Em vaig sentir igual quan vaig acabar de compondre l'última peça, i no perquè no torni a compondre (cosa que no és certa), sinó perquè feia mig any que treballava en la suite i acabar-la representava tancar tot aquest projecte que tant m'havia acabat agradant.

Una vegada acabat, estic molt contenta d'haver escollit aquest tema pel meu treball de recerca, perquè crec, deixant estar el grau de perfecció de les peces, que m'ha fet créixer com a músic.

4 BIBLIOGRAFIA

- Adonis, M. The insufficiency of the absolute music. *Problemata, international journal of philosophy*, 339. (2018)
- Alayón Gómez, J. *Música programática (Parte I)*. (17 / 9 / 2018). ViceVersa Magazine. <https://www.viceversa-mag.com/musica-programatica-i/>. Consultat el 14 / 4 / 2020
- Baca Martín, J. *La expresión musical: significado y referencialidad*. (2005)
- Bellido Alcega, J. *Historia de la orquesta simfonica (IV): La orquesta de Wagner*. (24 / 3 / 2018). José Antonio Bellido Alcega - Director y compositor. <https://joseantoniobellido.com/la-orquesta-de-wagner/>. Consultat el 18 / 7 / 2020
- Berlioz, H. A critical study of the symphonies of Beethoven. A H. Berlioz, *A Travers Chants*. BiblioLife. Recollit de The Hector Berlioz Website. (2009)
- Berstein, L. *El mestre us convida a un concert*. Madrid: Siruela. (1962)
- Bonds, M. E. *Symphony: II. 19th century. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan. (2001)
- Dahlhaus, C. (1970). Wagner and Program Music. *Studies in Romanticism*, 3-20. (1970)
- Deleyto Alcalá, I. *Mr. Handel y Herr Telemann pasados por agua*. (sense data) Filomúsica, revista de la música culta: <http://www.filomusica.com/filo51/zefiro.html>. Consultat el 21 / 6 / 2020
- Everett, D. *Guide to the Thematic Material of Parsifal*. (sense data) Monsalvat - The Parsifal pages: <https://www.monsalvat.no/startup-guide-vertical.htm>. Consultat el 5 / 8 / 2020
- Grimalt, J. *Música i sentits*. Barcelona: Duxelm Editorial. (2014)
- JCastanoA. *Música programática: características*. (20 / 6 / 2008) Escuela Virtual de Música: https://escuelavirtualdemusica.com/musica-programatica-caracteristicas/#Origenes_del_concepto. Consultat el 14 / 4 / 2020
- Kregor, J. *Program Music*. Cambridge: Cambridge University Press. (2015)
- Layton, R. *Sibelius*. Nova York: Schirmer Books. (1993)
- Leitmotiv*. (sense data) Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/leitmotif>. Consultat el 15 / 5 / 2020, a
- Luis, J.. *EBND CD – Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto, BWV 992*. (14 / 6 / 2017) Ancha es mi casa: <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2017/06/14/ebndcd-capriccio-sopra-la-lontananza-del-fratello-diletto-bwv-992/>. Consultat el 21 / 8 / 2020
- Mendelssohn, F. *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847*. Philadelphia: Frederick Leypoldt. (1864)

- Música absoluta*. (sense data) Enciclopèdia.cat: <https://www.enciclopedia.cat/ec-gem-3326.xml>. Consultat el 29 / 3 / 2020
- Nicks, F. *Programme Music in the Last Four Centuries*. Londres: Forgotten Books. (2018)
- Pesetsky, B. *Capriccio on the Departure of a Beloved Brother in B-flat Major, BWV 992*. (2019) Benjamin Pesetsky, composer and writer: <http://benjaminpesetsky.com/writing/program-notes/capriccio-on-the-departure-of-a-beloved-brother-in-b-flat-major-bwv-992/>. Consultat el 14 / 4 / 2020
- Pitou, S. *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Rococo and Romantic, 1715–1815*. London: Greenwood Press. (1985)
- Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova York: Oxford University Press. (2001)
- Schonberg, H. C. *The Great Conductors*. Nueva York: Simon and Schuster. Simon & Schuster. (1967)
- Schwaegermann, I. *Wellington's Victory at Vittoria, Op. 91 (Battle Symphony)*. (1998) Ludwig van Beethoven, The Magnificent Master: <http://ludwig0van0beethoven.tripod.com/battle.html>. Consultat el 21 / 8 / 2020
- Scruton, R. *Programme music*. (sense data) Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>. Consultat el 22 / 3 / 2020
- Staff, A. *Program Music and the Romantic Tone Poem*. (16 / 9 / 2011) AllMusic: <https://www.allmusic.com/blog/post/program-music-and-the-romantic-tone-poem>. Consultat el 17 / 7 / 2020
- Story behind "The Carnival of the Animals" by Saint-Saëns. (2020) Galaxy Music Notes: <https://galaxymusicnotes.com/pages/story-behind-the-carnival-of-the-animals-by-saint-saens>. Consultat el 29 / 8 / 2020
- Telemann: Suite Don Quijote. (26 / 5 / 2013) La belleza de escuchar: <https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2013/05/telemann-suite-don-quijote.html>. Consultat el 19 / Juliol / 2020, a
- Tilson Tomas, M. *Hector Berlioz, symphonie fantastique*. (sense data) San Francisco Symphony, Keeping Score: <http://www.keepingcore.org/interactive/pages/berlioz/score-scaffold>. Consultat el 10 / 6 / 2020
- Townsend, P. D. *Joseph Haydn*. S. Low, Marston, Searle & Rivington. (1884)
- Tristan and Isolde, Prelude to Act 1: mm.1-3*. a Tristan and Isolde: <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php>. Consultat el 16 / 7 / 2020
- Tristan e Isolda - Leitmotivs preludio*. (8 / 9 / 2014) Camino de música: <https://caminodemusica.com/wagner/tristan-e-isolda-leitmotivs-preludio>. Consultat el 28 / 8 / 2020

Van Zyl Muller, S. J. An interpretative analysis of the Capriccio in b flat major BWV 992, by J. S. Bach, with specific reference to comparative interpretations on the clavichord, harpsichord and piano. South Africa. (11 / 1997)

5 ANNEXOS

5.1 ANNEX A: PARTITURES DE LA SUITE COMPOSTA

En aquest annex hi ha les partitures de cada peça que he composat al llarg del treball.

Librus

(Odessa i el món secret dels llibres)

Queralt Planas

Lento misterioso ♩ = 60

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

pp

p

p

5

Fl.

Cl. Sib

Pno.

tr

p

Molto avvolto dal pedale

6

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

tr

mf

mp

Measure 6: Flute (Fl.) has a trill (tr) on a half note. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note. Piano (Pno.) has a complex arpeggiated figure in the right hand and a half note in the left hand. Dynamics: *mf* for Flute, *mp* for Piano.

Measure 7: Flute (Fl.) has a half note. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note. Piano (Pno.) has a half note in the right hand and a half note in the left hand.

7

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

Measure 7: Flute (Fl.) has a half note. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note. Piano (Pno.) has a complex arpeggiated figure in the right hand and a half note in the left hand. Dynamics: *p* for Clarinet.

Measure 8: Flute (Fl.) has a half note. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note. Piano (Pno.) has a half note in the right hand and a half note in the left hand.

8

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

9

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

The image shows two systems of a musical score. The first system is for measure 8, and the second is for measure 9. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#). In measure 8, the Flute has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The Clarinet in B-flat has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The Piano has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The dynamic is *p*. In measure 9, the Flute has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The Clarinet in B-flat has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The Piano has a half note followed by a half note, then a half note with a slur over it. The dynamic is *mf*.

10

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 10-11. The Flute and Clarinet in B-flat parts feature rapid, continuous sixteenth-note passages. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and moving lines in the left hand.

11

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mp

Measures 11-12. The Flute part has a melodic line with a fermata in measure 11, marked *mf*. The Clarinet in B-flat continues with sixteenth-note passages. The Piano accompaniment includes chords and moving lines, marked *mp*.

12

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 12: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4, followed by a sixteenth-note scale from D5 to G5. Piano (Pno.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4, followed by a sixteenth-note scale from D5 to G5.

13

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 13: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Piano (Pno.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4, followed by a sixteenth-note scale from D5 to G5.

Measure 14: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Piano (Pno.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4, followed by a sixteenth-note scale from D5 to G5.

14

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

15

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

p

p

16

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: A single whole note G4.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: A continuous eighth-note pattern, starting on C5 and moving up and down.

Piano (Pno.) part: The right hand has a whole note chord (F#4, A4). The left hand has a continuous eighth-note pattern, starting on C4 and moving up and down.

17

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: A half note G4.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: A continuous eighth-note pattern, starting on C5 and moving up and down.

Piano (Pno.) part: The right hand has a half note chord (F#4, A4). The left hand has a continuous eighth-note pattern, starting on C4 and moving up and down.

18

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

19

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

21

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mp

23

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

25

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Molto avvolto dal pedale

Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) play a melodic line. Piano (Pno.) accompaniment features a dense texture with many beamed sixteenth notes. A fermata is placed over the piano part at measure 25. The instruction *Molto avvolto dal pedale* is written below the piano part.

26

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) continue the melodic line. Piano (Pno.) accompaniment features a dense texture with many beamed sixteenth notes. A fermata is placed over the piano part at measure 26. The instruction *f* is written below the piano part.

27

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

28

This musical score page contains two systems of music, measures 27 and 28. Each system features three staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). In measure 27, the Flute plays a series of eighth notes with accents, while the Clarinet and Piano provide harmonic support. The Piano part includes a complex bass line with sixteenth-note patterns. Measure 28 continues the Flute's melodic line, which concludes with a final note and a fermata. The Clarinet and Piano parts also conclude their respective lines in this measure.

La sang maleïda

(Odessa i el món secret dels llibres)

Queralt Planas

Liberamente espressivo ♩ = 110

Flauta

Clarinet en Si $\flat$

Piano

p

mf

f

Molto avvolto dal pedale

9

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

p

11

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

13

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

15

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

mp

15

16

17

18

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

18

19

20

21

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

21

23

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mp

mp

23

25

Fl.

mp

Cl. Si $\flat$

Pno.

27

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) play a melodic line with a slur over measures 29-30. The Piano (Pno.) accompaniment features a complex pattern of chords and moving lines, also slurred across measures 29-30.

31

Fl.

Cl. Si $\flat$

mp

Pno.

Flute (Fl.) plays a melodic line that ends in measure 31. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a melodic line starting in measure 32. The Piano (Pno.) accompaniment features a complex pattern of chords and moving lines, also slurred across measures 31-33. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is present.

34

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mf

37

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

40

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

43

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Energico

mf

f

mf

mf

47

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 47-48. Flute and Clarinet in B-flat play rapid sixteenth-note passages. Piano accompaniment features chords in the right hand and a steady eighth-note bass line.

49

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mf

mp

Measures 49-50. Flute and Clarinet in B-flat play rapid sixteenth-note passages. Piano accompaniment features chords in the right hand and a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *mp*.

51

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

Measures 51-54. Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) play a melodic line with a slur over measures 51-54. Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamic marking is *mp*.

52

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

p

mp

Measures 52-55. Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) play a melodic line with a slur over measures 52-55. Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamic markings are *f*, *p*, and *mp*.

54

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

56

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Lento

mp
Rit...

p
morendo

Rit...

p

p

pp

morendo

Vals de l'Odessa

(Odessa i el món secret dels llibres)

Queralt Planas

Andante cantabile ♩ = 40

Flauta

Clarinet en Sib

Piano

mp

p

6

Fl.

Cl. Sib

Pno.

The musical score is for a piece titled 'Vals de l'Odessa' by Queralt Planas. It is in 6/8 time, key of D major (indicated by two sharps), and has a tempo of 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 40 beats. The instrumentation includes Flute, Clarinet in Bb, and Piano. The piano part is the most active, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment of chords in the left hand. The flute and clarinet parts are currently silent, indicated by whole rests. The score is divided into two systems, with a measure number '6' at the beginning of the second system.

11

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

mp

p

14

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

p

17

Fl.

mp

Cl. Si $\flat$

p

Pno.

p

21

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This musical score page contains measures 17 through 21. It features three staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), and Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Flute part begins at measure 17 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet in B-flat part also starts at measure 17 with a piano (*p*) dynamic, providing harmonic support with sustained notes and some movement. The Piano part is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic, featuring a complex accompaniment of chords and arpeggiated figures. Measures 21-25 continue the Flute and Clarinet parts, while the Piano part introduces a rapid, ascending and descending scale-like pattern in the right hand, maintaining the piano accompaniment in the left hand.

23 $\text{♩} = 60$

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

tr tr tr tr

mp

mp

26

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

tr tr

mp

27

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

tr

tr

tr

tr

28

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

tr

tr

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

tr

tr

tr

tr

mp

30

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

tr

tr

tr

tr

mf

31

Fl. *tr*

p

Cl. Si $\flat$ *mp*

Pno.

p Molto avvolto dal pedale

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 31 and 32. The Flute part features trills on a single note. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The Piano part consists of a continuous sixteenth-note pattern in both the right and left hands, creating a dense, textured accompaniment. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp). The instruction 'Molto avvolto dal pedale' (Very wrapped by the pedal) is present for the piano part.

32

Fl. *tr* (b)

Cl. Si $\flat$

Pno.

Detailed description: This block continues the musical notation for measures 31 and 32. The Flute part has a trill, with a '(b)' marking above it. The Clarinet part continues its melodic line. The Piano part maintains the dense sixteenth-note texture in both hands. The dynamics and instrumentation remain consistent with the previous block.

33

Fl.

mp

Cl. Si $\flat$

p

Pno.

Measure 33: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a continuous eighth-note pattern. Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note pattern in both hands.

Measure 34: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a continuous eighth-note pattern. Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note pattern in both hands.

34

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 35: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a continuous eighth-note pattern. Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note pattern in both hands.

Measure 36: Flute (Fl.) plays a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a continuous eighth-note pattern. Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note pattern in both hands.

35

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

36

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

p

40

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

p

mp

This system contains measures 40 through 43. The Flute (Fl.) part features a melodic line with slurs and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Piano (Pno.) part consists of a complex accompaniment with chords and a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

44

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

mp

This system contains measures 44 through 47. The Flute (Fl.) part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano (Pno.) part consists of a complex accompaniment with chords.

48

Fl.

mp

Cl. Si $\flat$

p

Pno.

52

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This musical score page contains measures 48 through 52. It is written for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), and Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 48-51 are grouped together, and measure 52 is on a new system. The Flute part begins in measure 48 with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4 and B4, and a half note C5. In measure 49, it has a half note D5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, F5, and G5, and a half note A5. In measure 50, it has a half note B5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of C6, B5, and A5, and a half note G5. In measure 51, it has a half note F5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, D5, and C5, and a half note B4. In measure 52, it has a half note A4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note F#4. The Clarinet in B-flat part begins in measure 48 with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4 and B4, and a half note C5. In measure 49, it has a half note D5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, F5, and G5, and a half note A5. In measure 50, it has a half note B5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of C6, B5, and A5, and a half note G5. In measure 51, it has a half note F5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, D5, and C5, and a half note B4. In measure 52, it has a half note A4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note F#4. The Piano part begins in measure 48 with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4 and B4, and a half note C5. In measure 49, it has a half note D5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, F5, and G5, and a half note A5. In measure 50, it has a half note B5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of C6, B5, and A5, and a half note G5. In measure 51, it has a half note F5, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note triplet of E5, D5, and C5, and a half note B4. In measure 52, it has a half note A4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter note F#4.

55

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 55-58: Flute and Clarinet in B-flat are silent. The Piano part features a complex arpeggiated figure in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some ties. The left hand plays block chords, mostly triads and dyads, in a steady eighth-note rhythm.

59

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Rit...

Measures 59-62: Flute and Clarinet in B-flat are silent. The Piano part concludes with a ritardando. The right hand has a few final notes, including a half note and a quarter note. The left hand continues with block chords, ending with a final chord in the right hand. The tempo marking *Rit...* is present in measure 59.

Scribòpolis, la ciutat dels escriptors

(Odessa i el món secret dels llibres)

Queralt Planas

Allegro misterioso ♩ = 110

Flauta

Clarinet en Si♭

Piano

7

Fl.

Cl. Si♭

Pno.

p

f

mp

13

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The Flute part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes (B4, A4, G4, F4, E4, D4) under a slur. The Clarinet in B-flat part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes (B4, A4, G4, F4, E4, D4) under a slur. The Piano part consists of chords and moving lines in both the right and left hands. A forte (*f*) dynamic is marked in measure 15.

19

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

mf

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The Flute part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes (B4, A4, G4, F4, E4, D4) under a slur. The Clarinet in B-flat part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes (B4, A4, G4, F4, E4, D4) under a slur. The Piano part consists of chords and moving lines in both the right and left hands. Dynamics of mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) are marked.

24

Fl.

Cl. Si $\flat$

mp

Pno.

Measures 24-28. Flute (Fl.) has a melodic line with slurs. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a melodic line starting at measure 25 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Piano (Pno.) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

mp

Pno.

Measures 29-33. Flute (Fl.) has a melodic line with slurs. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic at measure 33. Piano (Pno.) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

34

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 34-38: Flute and Clarinet in B-flat play a melodic line consisting of eighth-note runs and slurs. The Piano accompaniment consists of chords and single notes in both the treble and bass staves.

39

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

mp

Measures 39-43: Flute and Clarinet in B-flat continue their melodic lines. The Piano accompaniment features a dynamic change to *f* (forte) in measure 40 and *mp* (mezzo-piano) in measure 41.

45

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 45-48. The Flute part features a melodic line with slurs. The Clarinet in B-flat part has a more complex melodic line with many slurs. The Piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the treble and bass staves.

49

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

mp

Measures 49-53. The Flute part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mp*. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mp*. The Piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the treble and bass staves.

54

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 54-58. The Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) parts feature melodic lines with slurs and ties. The Piano (Pno.) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both staves.

59

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 59-64. The Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) continue their melodic lines. The Piano (Pno.) accompaniment continues with chords and moving lines.

65

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 65-69. Flute (Fl.) plays a continuous eighth-note pattern. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a whole rest in measures 65-67 and enters in measure 68 with a melodic line. Piano (Pno.) provides harmonic support with chords in the right hand and bass notes in the left hand.

70

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 70-74. Flute (Fl.) continues with eighth notes, including some beamed sixteenth notes. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) continues its melodic line. Piano (Pno.) continues with harmonic support.

75

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

75

80

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp *mf*

mp *mf*

80

85

Fl. *mp*

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 85-89. Flute (Fl.) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *mp*. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a similar melodic line. Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and single notes in both staves.

90

Fl. *mp*

Cl. Si $\flat$ *p*

Pno. *pp*

Measures 90-94. Flute (Fl.) continues the melodic line, marked *mp*. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a melodic line, marked *p*. Piano (Pno.) provides harmonic support with chords and single notes in both staves, marked *pp*.

96

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

101

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f *mp*

f *mp*

p

108

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 108-112. The Flute part features a melodic line with a long slur. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with a slur. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

113

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 113-117. The Flute part features a melodic line with a slur. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with a slur. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

120

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This system contains measures 120 through 125. The Flute (Fl.) part begins with a melodic phrase of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part follows a similar pattern, with a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano (Pno.) accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands, providing harmonic support for the melodic instruments.

126

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This system contains measures 126 through 131. The Flute (Fl.) part has a melodic line with a half note and a quarter note. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part follows a similar pattern, with a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano (Pno.) accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands, providing harmonic support for the melodic instruments.

130

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: Measures 130-134. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers measures 131-134, with notes G4, A4, B4, and C5.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: Measures 130-134. The part consists of a half note G3, a half note A3, and a half note B3. A slur covers measures 131-134, with notes G3, A3, B3, and C4.

Piano (Pno.) part: Measures 130-134. The piano accompaniment features a harmonic structure with slurs. The right hand has a half note G4, and the left hand has a half note G3. A slur covers measures 131-134, with notes G4, A4, B4, and C5.

135

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: Measures 135-139. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers measures 136-139, with notes G4, A4, B4, and C5.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: Measures 135-139. The part consists of a half note G3, a half note A3, and a half note B3. A slur covers measures 136-139, with notes G3, A3, B3, and C4.

Piano (Pno.) part: Measures 135-139. The piano accompaniment features a harmonic structure with slurs. The right hand has a half note G4, and the left hand has a half note G3. A slur covers measures 136-139, with notes G4, A4, B4, and C5.

140

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 140-145. The Flute part features a continuous melodic line. The Clarinet in B-flat part provides a harmonic accompaniment. The Piano part consists of chords and moving lines in both the right and left hands.

146

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 146-150. The Flute part continues with its melodic line. The Clarinet in B-flat part has a long note in measure 149. The Piano part continues with its accompaniment.

151

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 151-154. The Flute and Clarinet in B-flat parts feature melodic lines with slurs. The Piano accompaniment consists of chords and eighth notes in both staves.

155

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 155-160. The Flute and Clarinet in B-flat parts continue their melodic lines with slurs. The Piano accompaniment continues with chords and eighth notes in both staves.

162

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

170

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

mp

177

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

mp

183

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

mf

188

Fl.

Cl. Si $\flat$

mp

Pno.

This system contains measures 188 through 193. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line in measure 188, slurred through measure 189, and then continues with a series of eighth notes. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part starts with a half note in measure 188, followed by a melodic line in measure 189, and then continues with a series of eighth notes. The Piano (Pno.) part provides harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

194

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This system contains measures 194 through 199. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line in measure 194, slurred through measure 195, and then continues with a series of eighth notes. The Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part starts with a half note in measure 194, followed by a melodic line in measure 195, and then continues with a series of eighth notes. The Piano (Pno.) part provides harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

200

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This musical score page features three staves. The top staff is for Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line with slurs and a final measure with a whole rest. The middle staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) in treble clef, with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with slurs and a final measure with a whole rest. The bottom staff is for Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs), showing a rhythmic accompaniment with chords and a final measure with a whole rest. The page number 200 is located at the top left of the Flute staff.

A la torre

(Odessa i el món secret dels llibres)

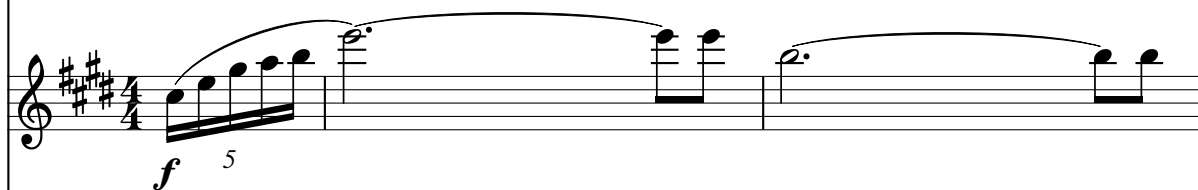
Queralt Planas

Allegro energico ♩ = 120

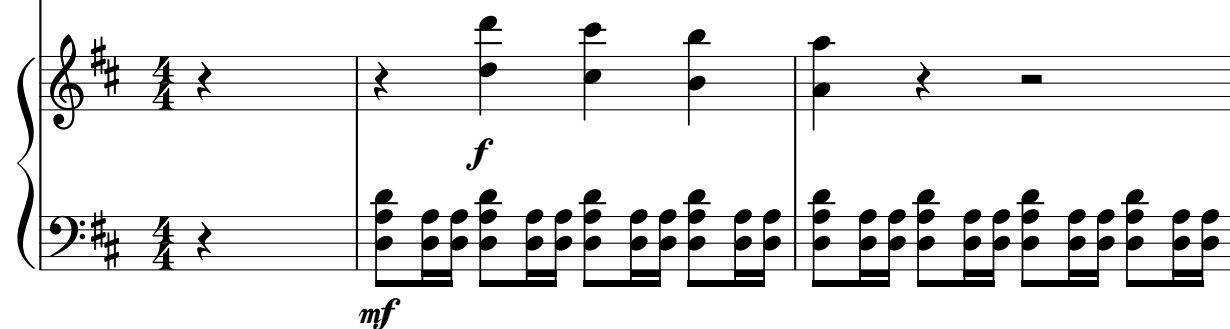
Flauta



Clarinete en Sib



Piano

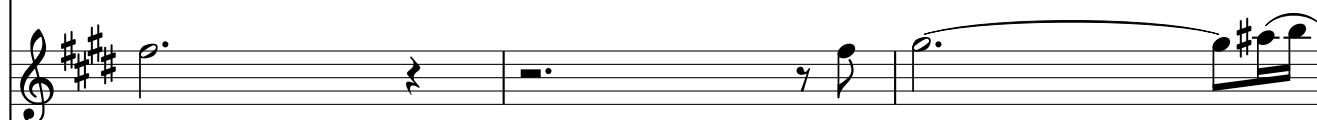


4

Fl.



Cl. Sib



Pno.



7

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 7: Flute (Fl.) is silent. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4 (F#4). Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef and a half-note accompaniment in the treble clef.

Measure 8: Flute (Fl.) is silent. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4 (F#4). Piano (Pno.) continues the eighth-note accompaniment in the bass clef and the half-note accompaniment in the treble clef.

9

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 9: Flute (Fl.) is silent. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4 (F#4). Piano (Pno.) plays a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef and a half-note accompaniment in the treble clef.

Measure 10: Flute (Fl.) is silent. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4 (F#4). Piano (Pno.) continues the eighth-note accompaniment in the bass clef and the half-note accompaniment in the treble clef.

Measure 11: Flute (Fl.) is silent. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a half note G4 (F#4). Piano (Pno.) continues the eighth-note accompaniment in the bass clef and the half-note accompaniment in the treble clef.

12

Fl.

Cl. Sib

Pno.

mp

mp

Flute (Fl.) part: Measure 12 has a whole rest. Measure 13 has a half note G4. Measure 14 has a quarter note G4.

Clarinet in B-flat (Cl. Sib) part: Measures 12 and 13 have whole rests. Measure 14 has a half note G3.

Piano (Pno.) part: The right hand has a continuous eighth-note melody. The left hand has a bass line with chords and single notes.

15

Fl.

Cl. Sib

Pno.

f

Flute (Fl.) part: Measures 15, 16, and 17 have whole rests.

Clarinet in B-flat (Cl. Sib) part: Measure 15 has a half note G3. Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a half note G3.

Piano (Pno.) part: The right hand has a continuous eighth-note melody. The left hand has a bass line with chords and single notes.

18

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 18-20. Flute (Fl.) has whole rests. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note G4, a quarter rest, a half note G4, and eighth notes A4-B4. Piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and sixteenth-note patterns in both staves.

21

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 21-22. Flute (Fl.) has whole rests. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) has a half note G4, eighth notes A4-B4, and a half note G4 tied to the next measure. Piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and sixteenth-note patterns in both staves.

23

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

26

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

29

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

mf

f

mf

Measure 29: Flute and Clarinet play a whole note. Piano accompaniment consists of sixteenth notes in the bass and chords in the treble. Measure 30: Flute and Clarinet play a half note. Piano accompaniment continues with similar patterns. Dynamics: *mf* for Flute and Clarinet, *f* for Piano.

31

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measure 31: Flute and Clarinet play a whole note. Piano accompaniment consists of sixteenth notes in the bass and chords in the treble. Measure 32: Flute and Clarinet play a half note. Piano accompaniment continues with similar patterns. Measure 33: Flute and Clarinet play a whole note. Piano accompaniment continues with similar patterns.

34

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

36

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

37

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

38

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

p

Red.

40

Fl. *mp* *p*

Cl. Sib *p* *mp*

Pno.

(Red.)*

Red.

*

43

Fl.

Cl. Sib

Pno.

Red.

*

Red.

46

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

(Red.) *

Red.

*

49

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mp

51

Fl.

mf

Cl. Sib

mf

Pno.

f

mf

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Piano (Pno.). The score is for measures 51, 52, and 53. The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute and Clarinet parts are in treble clef and play a melody with slurs and accents. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and features a strong chordal texture in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the Flute and Clarinet, and *f* (forte) for the Piano.

54

Fl.

Cl. Sib

Pno.

mp

The image shows a musical score for measures 54 and 55. The Flute (Fl.) part begins in measure 54 with a whole rest, then in measure 55 plays a melodic line starting on G4, marked *mp*. The Clarinet in B-flat (Cl. Sib) part has a whole rest in measure 54 and a half note G4 in measure 55. The Piano (Pno.) part features a treble and bass staff. In measure 54, the treble staff has a quarter note G4 and a whole rest, while the bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. In measure 55, the treble staff has a whole rest, and the bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

56

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

58

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

This musical score page contains measures 56 through 59. It is arranged in two systems, each with three staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), and Piano (Pno.). The key signature is D major (two sharps). The Flute part features two melodic phrases, each spanning two measures and marked with a slur. The Clarinet part has a single note in measure 56, followed by a half note in measure 57, and then a half note in measure 58 and a quarter note in measure 59, all connected by a slur. The Piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, while the right hand has whole notes in measures 56 and 57, and rests in measures 58 and 59.

60

Fl. *mp*

Cl. Si $\flat$ *p*

Pno.

62

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

64

Fl.

Cl. Sib

Pno.

mp

mp

f

Red.

*

66

Fl.

Cl. Sib

Pno.

p

Red.

*

68

Fl. *p*

Cl. Si $\flat$ *p*

Pno. *p* *Rit...*

Measures 68-71. Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) play melodic lines. Piano (Pno.) accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The tempo marking *Rit...* is present in measure 71.

72

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Measures 72-75. Flute (Fl.) plays a rapid sixteenth-note scale. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) plays a melodic line. Piano (Pno.) accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern.

74

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

f

f

mf

mf

76

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

79

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: Measures 79-81. Measure 79: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5. Measure 80: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to E5, then down to D5. Measure 81: A melodic line starting on C5, moving up stepwise to G5, then down to F5. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: Measures 79-81. Measure 79: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5. Measure 80: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to E5, then down to D5. Measure 81: A melodic line starting on C5, moving up stepwise to G5, then down to F5. Piano (Pno.) part: Measures 79-81. Measure 79: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves. Measure 80: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves. Measure 81: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves.

82

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: Measures 82-84. Measure 82: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5. Measure 83: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to E5, then down to D5. Measure 84: A melodic line starting on C5, moving up stepwise to G5, then down to F5. Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: Measures 82-84. Measure 82: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5. Measure 83: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to E5, then down to D5. Measure 84: A melodic line starting on C5, moving up stepwise to G5, then down to F5. Piano (Pno.) part: Measures 82-84. Measure 82: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves. Measure 83: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves. Measure 84: A complex accompaniment with chords and arpeggios in both staves.

85

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

mf

85 86 87

88

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

88 89 90

90

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: A whole rest is indicated for measure 90.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: The melody consists of eighth notes with slurs and ties across measures 90 and 91. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Piano (Pno.) part: The right hand plays eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). The left hand plays eighth notes (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

91

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

Flute (Fl.) part: A whole rest is indicated for measure 91.

Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$) part: The melody continues with eighth notes and slurs, ending with a whole rest in measure 92. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Piano (Pno.) part: The right hand plays eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). The left hand plays eighth notes (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

Fl.

Cl. Si $\flat$

Pno.

The musical score for measures 93 and 94 consists of three staves. The Flute (Fl.) and Clarinet in Si flat (Cl. Si $\flat$) staves each contain a whole rest. The Piano (Pno.) staff is a grand staff with a treble and bass clef. In measure 93, the right hand plays a half note (fermata) and the left hand plays a whole note chord (fermata). In measure 94, both hands play whole rests. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

5.2 ANNEX B: GLOSSARI DE CONCEPTES MUSICALS

Aquest annex conté un glossari de conceptes musicals que he mencionat al llarg del treball.

1. **Reexposició:** Tornada al fragment inicial d'una peça després d'una part que és completament diferent (o sigui hi ha l'exposició del fragment inicial al principi de la peça seguida d'una part diferent, i després torna el fragment inicial, la reexposició). Sol estar en la mateixa tonalitat i ser pràcticament igual que l'inicial.
2. **Sonata:** Forma (organització de la peça) per excel·lència de la música clàssica. Consta d'una exposició, la qual té dos fragments diferents, el tema A i el tema B, i entre els dos temes hi ha un "pont", un fragment on modula (fa un canvi de tonalitat conduït). Seguidament hi ha un desenvolupament al que predominen les modulacions i una reexposició on torna a fer el tema A i el tema B.
3. **Simfonia:** Tipus de composició musical per a orquestra. Sol tenir quatre moviments i el primer té forma sonata.
4. **Preludi:** Breu peça musical que no té una estructura precisa. Pot servir com a "obertura" d'obres més llargues.
5. **Repertori:** Conjunt d'obres que formaven el programa d'un concert.
6. **Obertura (d'una òpera):** Moviment inicial de l'òpera purament instrumental que té com a objectiu introduir l'oient a l'òpera. Els cantants entren al primer moviment.
7. **Solo:** Peça per a un sol instrument (solo per a clarinet, solo per a piano...)
8. **Moviment:** Part d'una obra més gran, la qual pot estar composta per més d'un (per exemple les simfonies en tenen quatre). Solen ser peces

tancades (tenen una conclusió), i dins d'una mateixa obra, els moviments presenten ritmes i caràcters molt diferenciats entre ells.

9. Suite: Obra amb diversos moviments (no hi ha un nombre establert) que poden ser molt diferents entre ells, i és que tradicionalment cada un estava basat en un tipus de dansa.

10. Quartet de corda: Agrupació instrumental de dos violins, una viola i un violoncel.

11. Cantata: Tipus de peça musical per a veus i acompanyament musical. També hi pot haver un cor.

12. Lied: Tipus de peça musical per a veu i piano. En destaca el fet que tant el piano com la veu tenen la mateixa importància, cosa que a la majoria de peces per veu i piano no passa, ja que el piano acompanya a la veu.

13. Ideé fixe (Idea fixa): Fragment musical amb el que està basada una peça i que es va repetint al llarg d'ella. El concepte va ser inventat per Berlioz i per a fer la seva *Simfonia Fantàstica*, on la *idéé fixe* representava a la seva estimada.

14. Arpegi: Successió de les notes d'un acord (enlloc de toca-les totes al mateix moment) en format ascendent (de la més greu a la més aguda).

15. To/tonalitat: Organització de tons i semitons que s'utilitza per a compondre una peça i el seu centre tonal (la nota més important).

16. Do M: Do major, tonalitat on el centre tonal està a la nota do i té una distribució de tons i semitons d'escala major (to, to, semitò, to, to, to i semitò).

- 17. To i semitò:** Intervals musicals; el to equival a dos semitons, i un semitò és la distància més petita que hi pot haver entre notes a la música clàssica.
- 18. Pulsació binària:** Sistema mètric de la música que consisteix en una alternança de pulsacions fortes i dèbils (fa una de cada).
- 19. Ritme puntejat:** Ritme ràpid i amb les notes curtes.
- 20. Harmònic:** Membre d'una successió de sons que sorgeixen a partir d'una fonamental (la nota base). Aquests sons són el que constitueixen el timbre de cada instrument, i algun instrument com la corneta, fa una quinta (el segon harmònic) només afegint més pressió d'aire, sense obrir ni tapar forats.
- 21. Quartes i quintes justes:** Distància de dos tons i un semitò entre dues notes (quarta justa) i de tres tons i un semitò (quinta justa).
- 22. Ritme ternari:** Sistema mètric de la música que consisteix en una successió d'un temps fort i dos de dèbils.
- 23. Dinàmica piano:** Una dinàmica és una indicació que fa referència a la intensitat de les notes tocadetes. Piano significa tocar fluix
- 24. Mode major:** Conjunt de notes que segueixen una determinada ordenació de tons i semitons: to, to, semitò, to, to, to i semitò.
- 25. Trinat:** Ornament musical que consisteix en una alternança molt ràpida de dues notes consecutives.
- 26. Compàs:** Divisió rítmica de fragments d'igual duració en una obra. Els compassos tenen 2,3,4,5... temps, i el més potent és el primer.

- 27. Estructura (A, A'):** Presentació d'un tema i seguidament repetir-lo però amb alguna variant (sol canviar el final).
- 28. Estructura (A, B, A):** Presentació d'un tema i seguidament canviar a un de completament diferent. Finalment es reexposa i es torna a fer el tema inicial.
- 29. Rondó:** Forma musical que consisteix en tornada que es va alternant amb diversos fragments diferents entre si.
- 30. Minuet:** Forma musical que consisteix en una dansa francesa, motiu pel qual té un ritme moderat i ternari.
- 31. Segona menor/major:** Distància de un semitò (menor) i un to (major) entre dues notes.
- 32. Anacrusa:** Nota o conjunt de notes que van abans que comenci el primer compàs de la peça. Sonen al que seria l'últim o els últims temps d'un compàs que aniria abans del primer.
- 33. Coda:** Passatge final d'una peça que té com a intenció construir un final per l'obra. A la coda solen sortir passatges que han sonat abans (durant l'obra) per tal de donar més concordança a la peça.
- 34. Sostinguts i bemolls:** Un bemoll baixa un semitò a una nota i un sostingut li'n puja un.
- 35. Notes octavades:** Notes que es toquen juntament amb la seva octava (inferior o superior).
- 36. Fuses:** Valor de ritme musical que equival a 1/32 d'una rodona (a no ser que es vagi a un tempo molt lent, solen aparèixer a passatges molt ràpids).

37. Semicorxeres: Valor de ritme musical que equival a $1/16$ d'una rodona (sol aparèixer a passatges ràpids).

38. Trèmolo: Ràpida alternança entre dos notes (separades una tercera o més, sinó és un trinat).

5.3 ANNEX C: ENTREVISTA FETA A L'AUTOR DEL LLIBRE

L'annex inclou l'entrevista feta a l'autor d'*Odessa i el món secret dels llibres*.

5.3.1 ENTREVISTA FETA A L'AUTOR:

What inspired you to write *Odessa*?

My first idea was to write a book about the Odyssey for children. However instead of the big guy I wanted an small girl, but it's like the same story; Odyssey comes from the war and Troia, and then, there's a lot of adventures to get back to his family. And Odessa too, she lost her mother and father, and after a lot of adventures, she finds her mother and father. That was the story I wanted to tell. But when I was writing, everything changed, but I wrote some parts of the original story, as the part of the cyclops, that's one of the most original parts, it is like in Odyssey. And that's where the name comes from, Odessa, which is like Odysseus, but instead of a big buy, a small girl.

When I started to think about this big city, Scribopolis, which is literally polis which is city and "scribo" which comes from the greek and means writing, so it's like the writer's city. Then I started thinking about, well, who lives in that city? The writers, like Kafka, Shekespeare, Dostoievski... And then I thought than maybe I can bring things out of books alive, it would be wonderful. And here the story started to change.

I was developing the idea while I was writing, it grow and get bigger and bigger. So it was during the writing process when more ideas came, for example, Odessa's brother, Orpheus, in the begging I thought it would be a love story, but then I look on the mythology and I saw that Orpheus is the son of Calliope, and Odessa is also the daughter of Calliope, so they cannot fall in love! And then I changed the story and now is her brother, and he betrays her, etc...

How does Odessa look like?

I have no idea. I never described her, because I wanted everybody to have their own image. Actually, in the beginning I had a description of her, but I crossed it, because in this way people can have their own version; some people see her with blond hair, some with black hair, dark hair, some with short hair, with long hair...

In the new book there are new drawings, but you can never see the face so everyone can imagine how she looks like.

In what year does the story take place?

That's an unknown question. When I started writing I didn't think about it, so I thought it was happening now, but it's difficult because, when I started writing it was a long time ago, but now everyone has a smartphone, and it's a problem. If I rewrote the story I would put it in different time, like a hundred years ago or something like that.

There are elements, for example in the first book there is a dragon who is playing with a Gameboy, one of the dragon of seven heads. In an edition I have changed it and now he doesn't play with Gameboy anymore, now he plays with chess pieces, because I didn't like that. So now it's more an older period.

Did you wanted to send any feminist message with the book?

I did not really wanted to meet the feminist statements, but I was thinking about a girl having to defeat herself in a bad world, in a world which is dominated by men. So, she have to fight against them to success.

Who is your favourite character?

I like Ludo A., the bird. He's like a tough guy but he's very small. And a lot of people say that I resemble Ludo A.... I think we have the same kind of humour, and it's something I like, some people say, hey, that's you!

I also like a lot Mabarak, Odessa's father, especially because he changes a little bit in the second and third books. But not in the first book, in the first he's like the evil guy with bad ideas, but in the next books he changes a little bit, he wants to know Odessa better, he helps her...

In an email you said you are working on a new book. Is it about Odessa's world or is about a different thing? What can you say about it?

I'm working on two books, now. I'm working on a biography of my grandfather, who served in the First World War, and the nice thing about him is that he was a pacifist, so he never shot his weapon. He lived the four years at the context of the war and he never shot his weapon. So I want to honour him and tell his story. And then, I'm working also on a fantasy novel, but it's completely different from Odessa.

Who decided to build Scribopolis?

I have no idea. The thing is that I give a lot of lectures about freedom speech; a lot of writers have been killed or have been put to prison because of the book they have written. And I was thinking about that when I made Scribopolis, and I said to myself, maybe those writers, they would be safe if have their own city, where nobody would persecute them, they would be safe. And this is the idea of Scribopolis, writers come together in a place where they are safe.

Where is Scribopolis established?

I have no idea; it's somewhere in a desert. When I was writing that, in my first book, I didn't know a lot of stuff. I was just writing the things that I found important, and what I found important was Odessa and Mabarak, all the characters, and what they wanted, their interactions, humour... I was thinking about that, I wasn't thinking about where is the city, I didn't think about very practical stuff like that. So it's in a desert because it has to be somewhere, but I don't know where it is.

How was Scribopolis built?

I have no idea; I've always imagined it like a city of the desert, with yellow stones, sand stones... It is like a Morocco city. But how did they build it? Well, in the last book the city is destroyed, and when they have to rebuild it they get out of the books great architects, like Michelangelo, etc. And they have to rebuild the city. So maybe in the beginning they did it also.

Are there more girls than Odessa, Wiki and the Brontë sisters?

In the first book there is also Clio, one of the muses, she becomes a friend of Odessa, and she plays a very big role in all the books.

The first book happens a lot in Scribopolis, in the city, but in the second book she runs away from Scribopolis, and she hides in the books world, and she travels from one book to another book. So a lot of the story happens to other books, and there she makes a girlfriend, who also has a very big world in the book.

What kinds of jobs are in the city?

You can be a professor, you can be a writer, and there's a part where there's a caravan, that people who travels with camels in the desert, they treat with the

city, they sell and buy stuff. So there are people who sell and buy, like booksellers. In the second part there are also a lot of bookstores in the story.

How do people earn money?

I didn't think about that. I think the writers don't need the money, because they just pick it up of the books, so they don't need real money.

Is the city always protected by Lancelot and his knights, or only in case of a war?

Only in case of war, otherwise they don't need them.

What is necessary for being admitted in Scribopolis as a writer?

Well, you have to be an immortal writer, like Shakespeare, you have to be a real great writer.

Would you write in the Librus? Why?

I don't know... I haven't thought about that. When I give a lecture to children I always ask about what they would write in the Librus, but I've never thought about that. I probably wouldn't write in it. Because it is dangerous, and there's so much consequences. Everything changes if you write something in there; it's too much power I think. I don't know if I would do it, I don't know.

(...)

Is good that some people aren't happy, because maybe they're thinking about something, inventing stuff and doing stuff... so, is it good that everybody is happy? Is that a good thing? I'm not sure.

It sounds good, but if I think... Would it be good? If everybody is happy... Maybe some people get happy because they steal and they murder. Well, answering this question is quite complicated.

5.4 ANNEX D: TAULA D'ASSAIGS

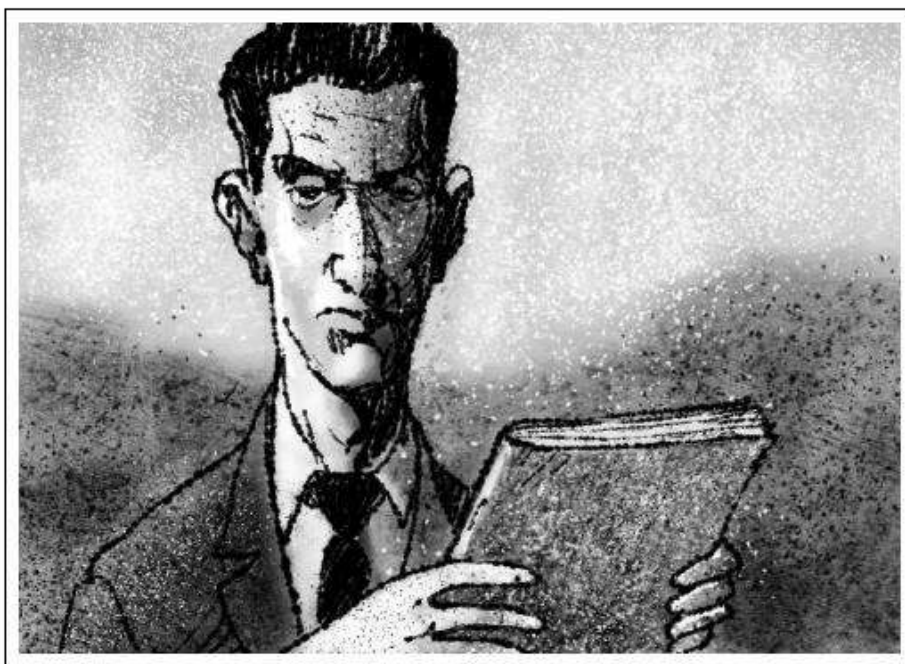
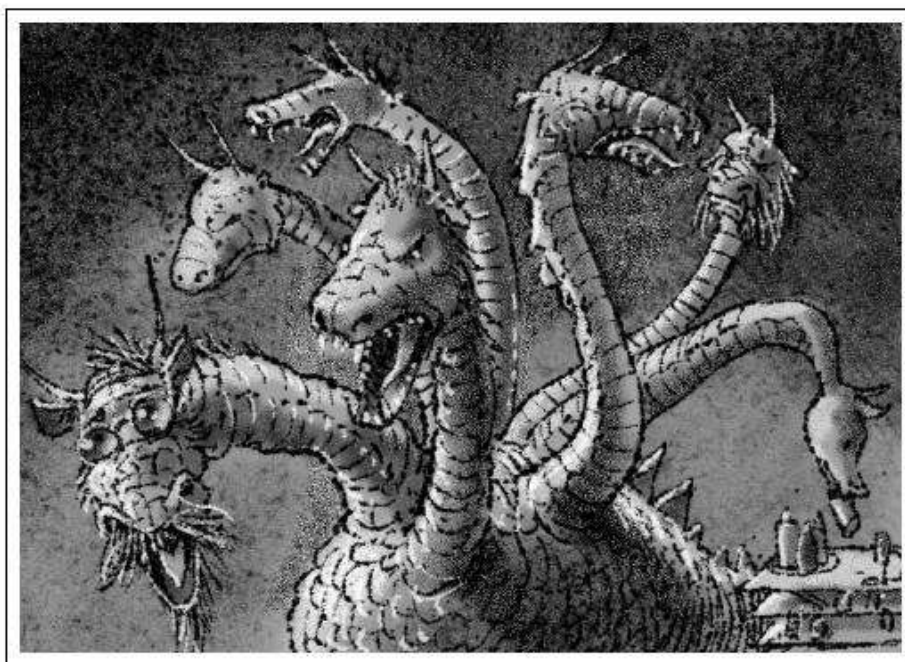
Data i lloc	Peces compostes fins al moment	Peces que s'han d'estudiar	Peces que s'han de perfeccionar	Planificació de la sessió	Resum de la sessió	Observacions
17/7/20 La Bisbal	<i>Librus</i> , tema família i <i>Vals de l'Odessa</i> <u>3 peces de 5</u>	<i>Librus</i> , tema família i <i>Vals de l'Odessa</i>	Cap	Llegir les peces i començar a estudiar conjuntament alguns fragments que presentin dificultats.	Hem llegit les tres peces que havíem pautat i hem treballat sobretot el <i>Vals de l'Odessa</i> i el <i>Librus</i> , ja que tenen passatges una mica complicats de quadrar totes juntes.	

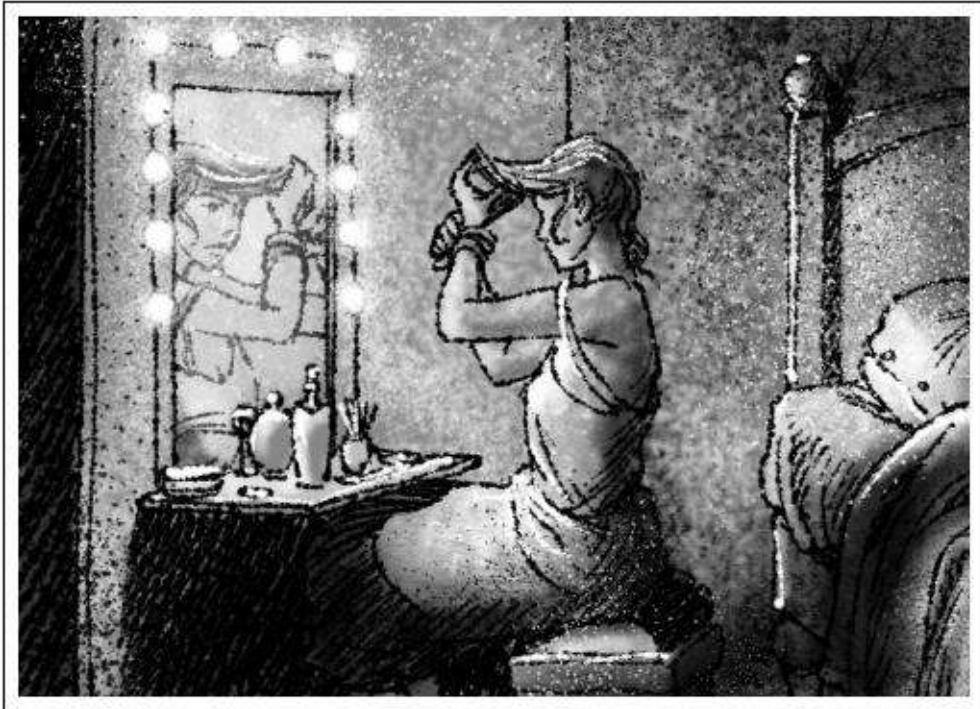
18/8/20 Banyoles	<i>Librus, tema família i Vals de l'Odessa</i> <u>3 peces de 5</u>	Hem de repassar passatges del <i>Librus</i> que a l'última sessió no van acabar de sortir.	<i>Tema família i Vals de l'Odessa</i>	Continuar mirant els passatges que no van acabar de sortir a l'última sessió i perfeccionar totes les peces (és a dir, que puguem tocar tota la peça seguida sense errors).	Hem acabat de treballar els passatges que costaven del <i>Librus</i> i ara pràcticament ens surten. Respecte el <i>Tema família</i> i el <i>Vals de l'Odessa</i> els hem repassat una mica però ja les tenim apreses.	
9/9/20 La Bisbal	<i>Librus, tema família, Vals de l'Odessa, Scribòpolis i Castell</i> <u>5 peces de 5</u>	<i>Scribòpolis i Castell</i>	<i>Librus, Tema família i Vals de l'Odessa.</i>	Llegir les dues peces noves i, com que no les podem aprofundir molt per la falta de la flauta, treballar determinats passatges clarinet-piano que siguin difícils de les cinc peces.	Vam llegir les dues peces noves i les vam treballar, sobretot <i>Scribòpolis</i> , ja que vam veure que quadrar el clarinet i el piano era una de les parts més difícils. També vam repassar una mica les peces antigues.	La noia que fa de flauta no ha pogut assistir, de manera que no hem pogut estudiar les peces completes, tot i que ho hem aprofitat per treballar més els passatges clarinet-piano que són difícils.

10/9/20 Banyoles	<i>Librus, tema família, Vals de l'Odessa, Scribòpolis i Castell</i> <u>5 peces de 5</u>	<i>Scribòpolis i Castell</i>	<i>Librus, Tema família i Vals de l'Odessa.</i>	Llegir amb tot el grup les dues peces noves (que ja sabíem una mica com funcionaven) i practicar-les per tenir-les a punt. També acabar de perfeccionar les altres peces.	Hem tocat sobretot les dues peces noves, amb les quals no hem tingut gaires problemes a part de quadrar el piano i amb la flauta d'Scribòpolis. Les altres tres peces les hem tocat un parell de vegades però ja les teníem bé.
---------------------	---	----------------------------------	---	---	---

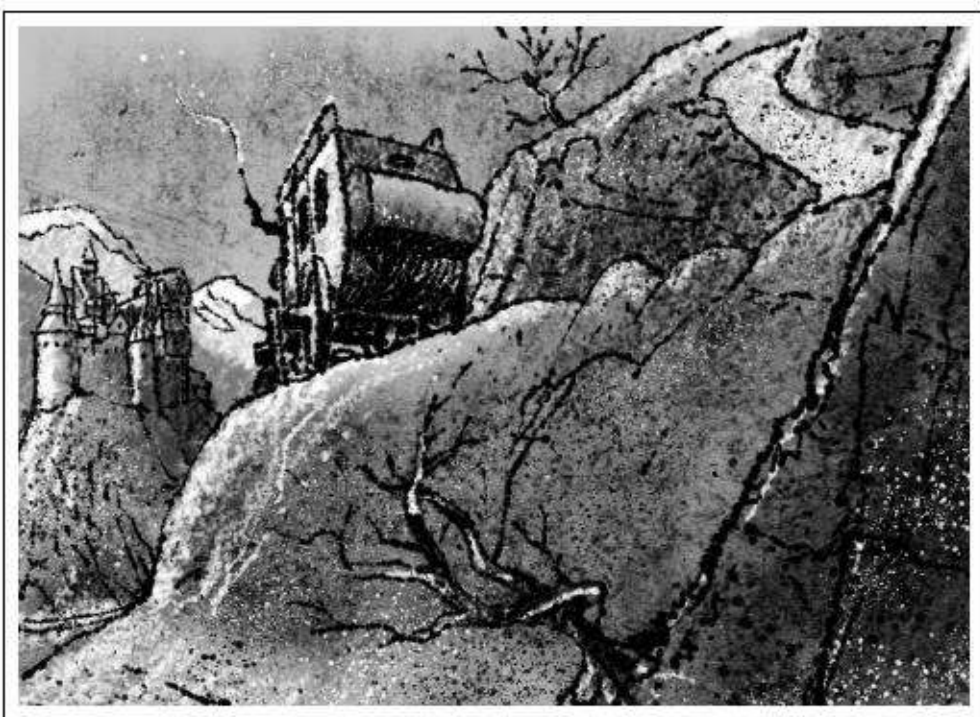
5.5 ANNEX E: IMATGES CEDIDES PER L'AUTOR

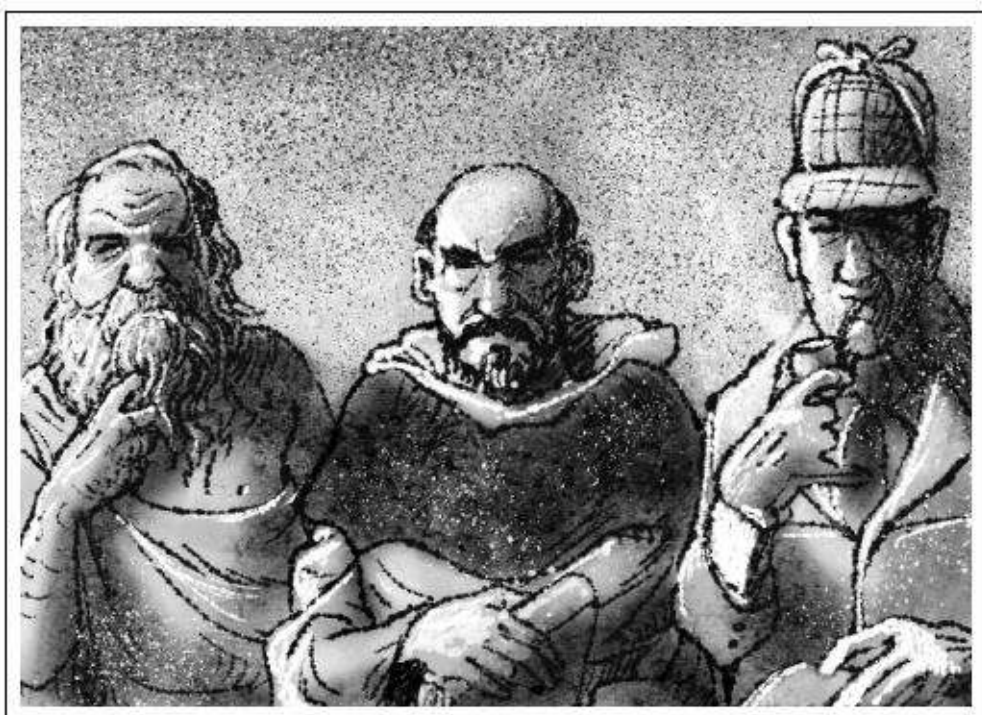
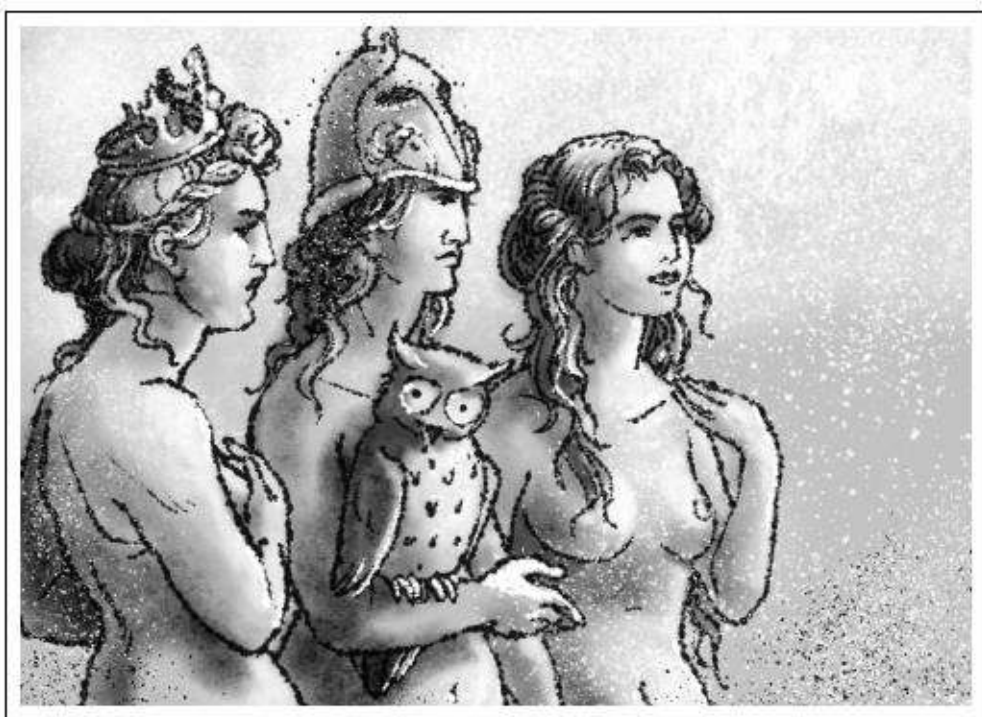
Aquest annex recull les imatges cedides per l'autor sobre el llibre. Aquestes imatges pertànyen al llibre *Odessa i el món secret dels llibres* i la seva autoria recau a Ronald Heuinck.

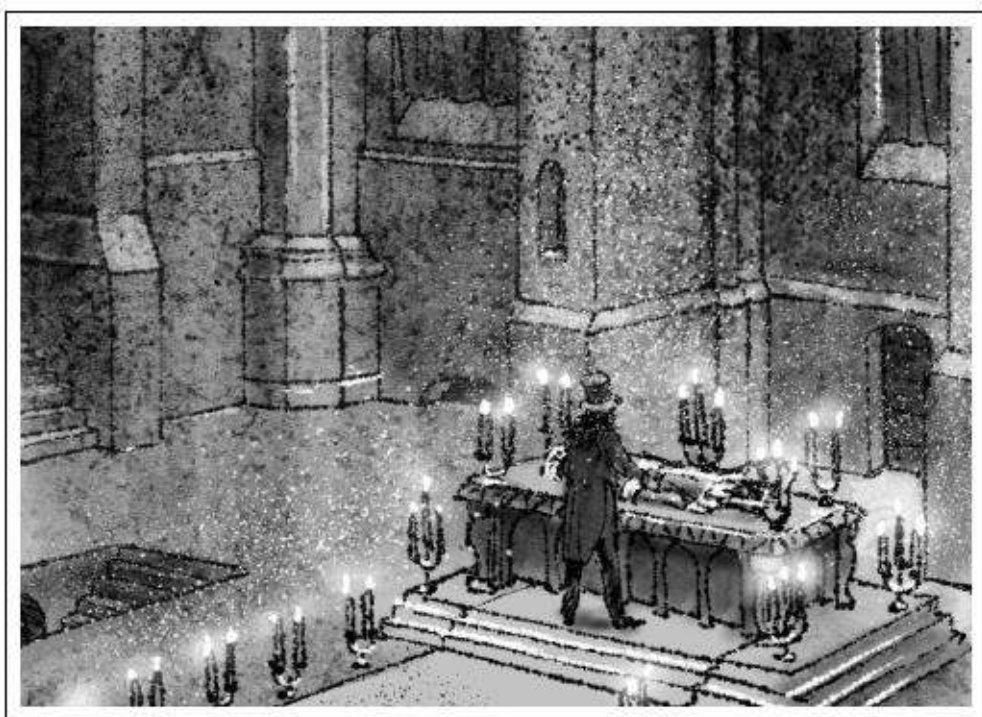


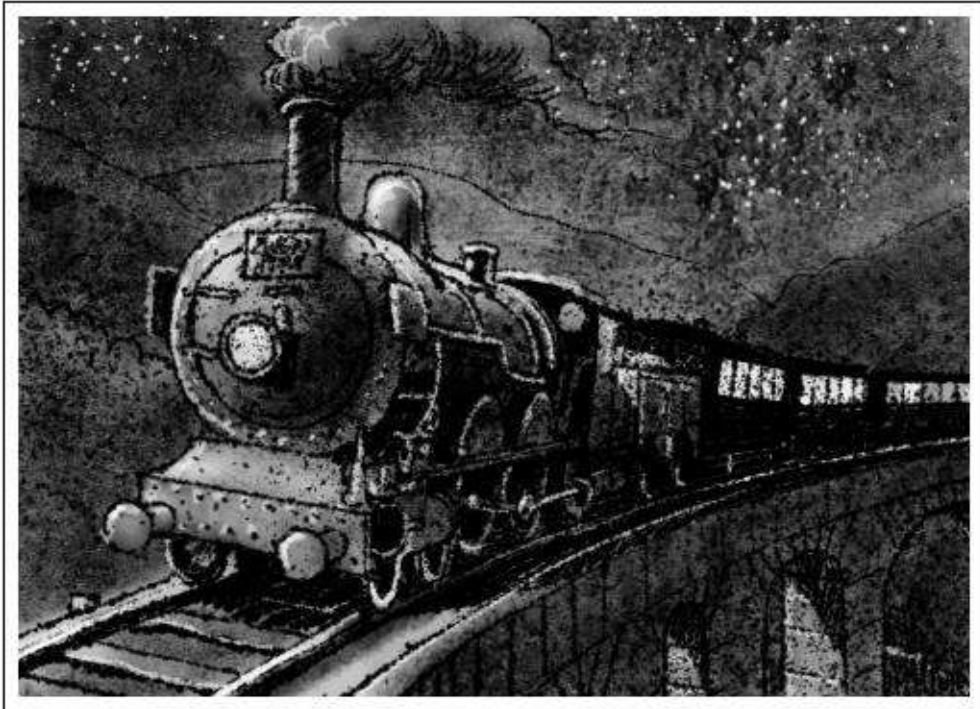














5.6 ANNEX F: FOTOGRAFIES FETES DURANT ELS ASSAIGS I LA GRAVACIÓ

En aquest annex es recopilen les fotografies fetes durant les sessions d'assaig i de gravació.



















