



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Con Espressione e Ritmo per a clarinet i piano de Joan Alborch

Treball fi de grau

Alumne/a: Raül Moscardó Alborch

Director/a del TFG: Rafael Albert Soler

Especialitat: Interpretació de Clarinet

Grau Superior de Música

Curs acadèmic

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUM

En aquest Treball Fi de Grau es tractarà l'obra *Con Espressione e Ritmo* per a clarinet i piano del compositor valencià Joan Alborch. Aquesta obra ha estat composta i dedicada a la meua persona i formarà part del meu recital de fi de grau i per aquestes raons el meu treball versarà sobre aquesta peça. A més, com que l'obra és inèdita, no hi ha investigacions i treballs previs la qual cosa fa molt més interessant aquest projecte.

El cos del treball comprendrà un estudi de la vida i obra del compositor com també un estudi del seu llenguatge i estil compositiu. A continuació, elaborarem un minuciós anàlisi de la composició a partir del qual ens basarem per al muntatge d'un model interpretatiu de l'obra. Com que aquesta obra guarda una estreta relació amb el compositor polonès Witold Lutoslawski i la seva obra per a violí i piano *Subito*, farem un breu repàs a la biografia d'aquest compositor i analitzarem la seua obra per trobar punts en comú entre ambdues obres. Seguirem identificant i analitzant els trets característics de la peça des del punt de vista interpretatiu a solo i a duo i presentarem les vies per a abordar-los correctament.

Paraules clau

Joan Alborch; música contemporània; clarinet i piano; *Con Espressione e Ritmo*; interpretació; segle XXI; atonalisme.

RESUMEN

En este Trabajo Fin de Grado se tratará la obra *Con Espressione e Ritmo* para clarinete y piano del compositor valenciano Joan Alborch. Esta obra ha sido compuesta y dedicada a mi persona y formará parte de mi recital de fin de grado y por estas razones mi trabajo versará sobre esta pieza. Además, como la obra es inédita, no hay investigaciones ni trabajos previos lo cual hace mucho más interesante la realización de este proyecto.

El cuerpo del trabajo comprenderá un estudio de la vida y obra del compositor como también un estudio de su lenguaje y estilo compositivo. A continuación, elaboraremos un minucioso análisis de la composición a partir del cual nos basaremos para el montaje de un modelo interpretativo de la obra. Como esta obra guarda una estrecha relación con el compositor polaco Witold Lutoslawski y su obra para violín y piano *Subito*, haremos un breve repaso a la biografía de este compositor y analizaremos su obra para encontrar puntos en común entre ambas obras. Seguiremos identificando y analizando las características de la pieza desde el punto de vista interpretativo a solo y a dúo y presentaremos las vías para abordarlas correctamente.

Palabras clave

Joan Alborch; música contemporánea; clarinete y piano; *Con Espressione e Ritmo*; interpretación; siglo XXI; atonalismo.

ABSTRACT

This final degree project will focus on the work *Con Espressione e Ritmo* for clarinet and piano by the Valencian composer Joan Alborch. This work was composed and dedicated to me and will be part of my final degree recital. For these reasons, my project will focus on this piece. Furthermore, since the work is unpublished, there is no prior research or work, which makes this project even more interesting.

The project will include a study of the composer's life and work, as well as a study of his compositional language and style. We will then conduct a thorough analysis of the composition, which will serve as a basis for constructing an interpretive model for the work. Since this work is closely related to the Polish composer Witold Lutoslawski and his work for violin and piano, *Subito*, we will briefly review the composer's biography and analyze his work to identify commonalities between the two works. We will continue to identify and analyze the characteristics of the piece from a solo and duet performance perspective and present ways to approach them correctly.

Keywords:

Joan Alborch; contemporary music; clarinet and piano; *Con Espressione e ritmo*; interpretation; 21st century; atonalisme.

AGRAÏMENTS

En primer lloc voldria agrair profundament a Joan Alborch pel seu magnífic treball amb la composició de l'obra *Con Espressione e Ritmo* com també per la seua col·laboració i suport permanent durant tot el període dedicat a l'elaboració d'aquest treball.

També voldria aprofitar aquestes primeres línies per agrair al meu professor i tutor de treball Rafael Albert pel seu assessorament i ajuda com també als professors Francisco José García Verdú i Adrián Ferrer per la seua col·laboració sense la qual no hauria sigut possible aquest treball.

Per últim, agrair també el suport incondicional dels meus companys, amics i familiars els quals em recolzen en tot allò que faig i en tot moment.

ÍNDIX D'ABREVIATURES I SIGLES

- c. (compàs)
- cc. (compassos)
- s. (segle)
- p. (pàgina)
- pp. (pàgines)
- *ff* (fortissimo)
- *f* (forte)
- *mp* (mezzopiano)
- *mf* (mezzoforte)
- *pp* (pianissimo)
- *p* (piano)

ÍNDIX

1	INTRODUCCIÓ.....	1
1.1	Objecte d'estudi i justificació	1
1.2	Estat de la qüestió	1
1.3	Objectius	2
1.4	Metodologia i estructura	3
1.5	Dificultats i facilitats.....	4
2	CONTEXT HISTÒRIC I MUSICAL.....	5
2.1	Context social, històric i cultural de finals del s. XX fins l'actualitat	5
2.2	Context artístic i musical	6
2.3	La música culta valenciana dels últims anys	8
3	JOAN ALBORCH MIÑANA	11
3.1	Biografia	11
3.2	Llenguatge compositiu i influències	14
4	CON ESPRESSIONE E RITMO	17
4.1	Consideracions generals.....	17
4.2	Anàlisi de l'obra.....	20
5	INFLUÈNCIA DE WITOLD LUTOSLAWSKI	29
5.1	Witold Lutoslawski.....	29
5.2	<i>Subito</i> per a violí i piano (1992)	33
6	ANÀLISI PERFORMATIU	42
6.1	Introducció	42
6.2	Model interpretatiu	43
6.2.1	La Tornada	43
6.2.2	Secció d'ampliació de la tornada	45
6.2.3	Primer Episodi	45

6.2.4 Segon Episodi	47
6.2.5 Cadenza	48
6.2.6 Tercer Episodi	49
6.2.7 Coda Final	52
6.3 Diari d'estudi	53
7 CONCLUSIONS	62
7.1 Conclusions principals	62
7.2 Valoració personal	64
BIBLIOGRAFÍA	65
FONOGRAFÍA	66
FILMOGRAFÍA	66
WEBGRAFÍA	66
ÍNDIX DE TAULES	67
ÍNDIX DE IL·LUSTRACIONS	68
APÈNDIX DOCUMENTAL	70
Annex A. Catàleg d'obres de Joan Alborch	70
Annex B. Partitura general de l'obra <i>Con Espressione e Ritmo</i>	75
Annex C. Entrevista amb Joan Alborch Miñana.	87
Annex D. Programa de mà de l'audició d'estrena de l'obra:	94

1 INTRODUCCIÓ

1.1 Objecte d'estudi i justificació

El principal motiu que mou aquesta investigació és que la composició que tractem al treball m'ha sigut dedicada i a més formarà part del meu repertori per al curs acadèmic actual, com també, del recital de fi d'estudis. Que l'obra no haja estat interpretada prèviament significa que tampoc hi ha estudis al voltant d'ella i de la seva interpretació, així que aquest també és un motiu atractiu per a l'elaboració d'aquest projecte.

També, considere molt interessant realitzar una investigació sobre Joan Alborch, sobre la seva trajectòria i obra, així com també, sobre el seu llenguatge i estil compositiu, per tractar-se d'una persona molt pròxima al meu entorn i amb qui mantinc una estreta relació a nivell personal i professional. El compositor mencionat compta amb una bibliografia molt reduïda i considere que amb el present treball podem fer una posada en valor de l'obra d'aquest compositor contemporani.

Quant a la peça escollida, em resulta molt gratificant i nutritiu el seu estudi ja que es tracta d'un llenguatge que es mou per l'«atonalisme», semblant al d'una peça d'estil expressionista, i no forma part del tipus d'obres amb les que estem acostumats a treballar a conservatoris. Llavors, pense que amb aquesta investigació podem apropar als estudiants a familiaritzar-se amb obres d'un llenguatge i estil més actual.

1.2 Estat de la qüestió

L'obra que ens proposem treballar no ha sigut publicada ni interpretada abans ja que ha sigut composta amb motiu del treball que ací presentem¹. Òbviament, tampoc hi ha cap investigació al voltant de la peça en qüestió, així que podem dir que el material bibliogràfic és inexistent pel que fa a la peça. Únicament comptem amb la partitura original la qual es farà servir al llarg d'aquest text com una de les fonts principals².

¹ Així consta a la catorzena pregunta de la nostra entrevista amb Joan Alborch i que pot ser consultada al tercer annex d'aquest treball, p.89.

² La partitura original i completa pot consultar-se al Annex B d'aquest treball, pp. 74-85.

Pel que fa al compositor, també podem dir que el material bibliogràfic és molt escàs, no obstant, farem servir com a material de suport petites entrevistes enregistrades a diverses pàgines web³, les partitures i les gravacions d'altres peces del mateix autor entre les quals podem trobar dos discs on es va enregistrar la major part de la seva obra de música de cambra⁴. A més, podem trobar alguns treballs de fi d'estudis semblants a aquest que versen sobre alguna obra del mateix compositor i que serviran també com a material de suport⁵. En aquest camp la nostra principal font serà el testimoni del propi compositor qui per mitjà d'una entrevista ens aportarà el material suficient al voltant de la seva biografia i obra.

La composició que ací presentem, segons el seu compositor, està inspirada en un llenguatge semblant al que utilitzava el compositor polonès Witold Lutoslawski a les seves darreres obres i més concretament a la seva obra *Subito* escrita al 1992 per a violí i piano. Així doncs, la partitura de l'obra mencionada juntament amb altres fonts que tracten tant la peça com l'estil i l'obra del compositor seran utilitzades extensament a aquest treball.

1.3 Objectius

El principal objectiu que ens proposem amb aquest treball és:

Realitzar una interpretació de la peça d'acord amb el context, l'estil i l'anàlisi de la peça i, a partir d'ací, formular una proposta interpretativa que quede reflectida en aquest text.

³ Jose Vte Carbonell. (17 de maig de 2022). *La tasca del compositor* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ty4rQYEfAdI>

El Raconet Fester. (12 de març de 2021). *El Raconet Fester amb JOAN ALBORCH* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f4wT9rl4VSY>

⁴ Alborch, J. (2018). *Divers* [Àlbum]. Audioart.
Alborch, J. (2011). *Suite Utópica* [Àlbum]. Audioart.

⁵ Colomer Pérez, A. (2023). *Análisis y propuesta interpretativa de la obra Escena romántica para trompa y piano del compositor Juan Alborch Miñana* [Treball de fi de grau, Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València].

Per poder aconseguir aquest propòsit general establim els següents objectius secundaris:

- Conèixer en profunditat l'obra i l'estil del compositor Joan Alborch.
- Investigar i analitzar la composició *Con Espressione e Ritmo* com també la seva vinculació amb l'obra *Subito* del compositor Witold Lutoslawski.
- Localitzar passatges conflictius a solo i a duo i elaborar mètodes per abordar-los.
- Dissenyar un model interpretatiu d'acord amb l'anàlisi efectuat prèviament.
- Aconseguir una bona simbiosi interpretativa de l'obra amb el pianista.

1.4 Metodologia i estructura

El treball que ens proposem té un caràcter performatiu principalment ja que la major part del text està relacionada amb la proposta d'un model interpretatiu, una sèrie d'exercicis i un diari d'estudi per aconseguir dur-lo a terme.

En relació a la metodologia utilitzada a aquest treball, destaquem aquella que se centra en les dades i variables de caràcter qualitatiu per la pròpia naturalesa del treball.

De primer seguirem una metodologia basada en la investigació documental per tal d'obtenir el major nombre possible d'articles, treballs, partitures, entrevistes i altres possibles documents que versen sobre el compositor Joan Alborch. A més investigarem la major bibliografia possible que tracte al compositor Witold Lutoslawski i la seva obra *Subito*.

Durant aquest procés acordarem una entrevista amb el compositor que farem servir com a una important font primària. De seguit realitzarem un anàlisi de la peça *Con Espressione e Ritmo* i extraurem els principals passatges d'interès tan a solo com a duo. El model interpretatiu que proposarem es fonamentarà al anàlisi prèviament esmentat i a l'estudi dels passatges conflictius.

De manera paral·lela treballarem en la interpretació pròpia de la peça, amb l'estudi particular així com a les classes setmanals amb el nostre pianista, amb molta cura per poder presentar-la al públic com també al tribunal qui hagi d'avaluar el treball present.

Les experiències viscudes al llarg de tot el procés de muntatge de l'obra seran íntegrament recollides a un diari d'estudi que plasme totes les particularitats del procés dut a terme. Tanmateix, treballarem amb la nostra exposició, tant amb el material de suport com amb la pròpia exposició oral que es farà servir per a la defensa d'aquest text.

1.5 Dificultats i facilitats

En relació a les facilitats que ens trobem alhora del desenvolupament d'aquest treball, disposar d'un pianista per a practicar l'obra a raó d'assaig per setmana ha sigut tot un punt al nostre favor per aconseguir una bona interiorització de l'obra. Mantindre una estreta relació amb el compositor de l'obra ha sigut un avantatge ja que la bibliografia al voltant d'aquesta obra i compositor era molt escassa. A més, que l'obra no compte amb unes dimensions massa grans pel que fa a la seva duració, ens ha facilitat en gran mesura el treball de la peça amb el temps que disposàvem.

D'altra banda, comptar amb l'assessorament d'un professor que ha estat valorant el progrés de la meua interpretació en tot moment m'ha sigut de gran ajuda també. A més, disposar de nombroses oportunitats per interpretar l'obra en actuacions en públic ha sigut un punt fonamental per extraure les conclusions del meu treball.

Quant a les dificultats que s'han presentat durant aquest procés, la principal ha sigut la manca de bibliografia pel que fa al compositor i a l'obra la qual cosa ha suposat tot un repte per a fer aquest treball. La càrrega lectiva i de repertori d'altres obres i assignatures també m'ha obligat a administrar el temps de forma minuciosa per dedicar el màxim possible a aquest projecte.

A més, l'obra presenta certes dificultats: d'una banda, l'estil d'aquesta és un al que no estava gaire acostumat a treballar. Tècnicament, l'aparició de dinàmiques extremes al llarg de l'obra en tots els registres de l'instrument ha sigut una de les majors dificultats alhora de la interpretació. Igualment, el treball de la respiració, especialment, en aquelles frases de gran longitud, ha ocupat gran part del meu treball.

L'anàlisi de l'obra ha resultat complicat en diversos aspectes i, d'altra banda, el treball a duo amb el pianista requerit ha resultat problemàtic en diversos passatges que hem hagut de treballar minuciosament.

2 CONTEXT HISTÒRIC I MUSICAL

2.1 Context social, històric i cultural de finals del s. XX fins l'actualitat

El període que abasta la meitat del darrer segle fins l'actualitat es pot comprendre com una successió de canvis i transformacions a Espanya i, per extensió a la Comunitat Valenciana. El marc social, econòmic i cultural va sofrir d'igual manera una profunda evolució i el seu estudi ens permet tindre una visió crítica de l'actualitat.

Pel que fa al context polític, fou determinant l'arribada a la democràcia plena per mitja de la Transició i de la Constitució de l'any 1978. Tot açò va suposar la materialització de les llibertats fonamentals i la creació d'un estat descentralitzat que es vertebrava en comunitats autònomes. Quant a la Comunitat Valenciana, en aquest període va poder obtenir la autonomia a l'any 1982 per mitjà de l'Estatut. D'aquesta manera es recuperava la identitat pròpia i el valencià, llengua desprestigiada i marginada al passat, passava a fomentar-se i a aplicar-se a l'educació.

En referència al marc social, aquest període va estar influenciat per l'augment de la migració, interna primerament i externa més avant; una reconsideració de la figura de la dona a l'àmbit públic i laboral, a causa dels moviments feministes; i una forta expansió del sistema educatiu pel que fa al seu accés i qualitat. La societat espanyola va esdevindre tot un *collage* degut a la forta immigració de l'època i la cultura es va veure influenciada igualment. El territori valencià es va veure afectat inclús més intensament de totes aquestes característiques ja que la immigració va estar molt dirigida cap als grans nuclis de població com a les zones costeres del país.

Per últim, el pla econòmic va experimentar un creixement estable a les últimes dècades del s. XX i els albors de l'actual segle fins l'arribada de la crisi financera del 2008. Amb aquesta crisi internacional el nostre país va sofrir grans conseqüències pel model econòmic que s'havia aplicat als anys anteriors. La Comunitat Valenciana va potenciar els sectors turístics i de la construcció al s. XX cosa que va impulsar la situació econòmica de la regió. No obstant, la crisi del 2008 va afectar molt més intensament la Comunitat per haver fomentat aquestes activitats econòmiques.

La cultura espanyola va estar determinada pels anterior punts. Les llibertats que es van aconseguir amb la democràcia es van reflectir en els moviments artístics i culturals amb més força. Les llengües locals van ressorgir i a la Comunitat Valenciana, el valencià va esdevindre tot un símbol. A més, es van recuperar antigues tradicions locals, es promulgaven institucions culturals i es fomentava la creativitat artística per mitjà d'ambiciosos projectes.

En acabant, l'arribada dels moviments «globalistes», i l'evolució tecnològica i digital del s. XXI és determinant per comprendre les dinàmiques culturals d'avui. L'abast d'internet, els nous canals de comunicació i les eines digitals feien possibles un nou món molt més comunicat. A la Comunitat Valenciana, aquesta nova realitat es va integrar ràpidament com a la resta del país.

Resumint, des de la dècada del setanta fins l'actualitat, Espanya i la Comunitat Valenciana han sofert una forta transformació en els àmbits culturals, socials i econòmics. L'arribada de la democràcia, el progrés i modernització socials, el ressorgiment de la identitat valenciana i la vinguda d'un món més global i tecnològic han donat lloc a una realitat molt diferent respecte al segle passat.

2.2 Context artístic i musical

El segle passat i els principis del s. XXI han mostrat una continuada transformació en tot allò relacionat amb el món de l'art, i com no, en la música. L'aparició de les noves tecnologies i les tendències «globalistes» han dut als artistes i creadors a explorar i mostrar noves actituds envers les convencions. El resultat ha sigut tot un *collage* sonor en progrés i evolució constant.

Les primeres dècades del darrer segle van suposar una fase de crisi i renovació del que s'entenia per música culta. El post romanticisme, amb la seva marcada expressió emocional i gigantisme orquestral, començava a esgotar les seues vies i va donar pas a nombroses tendències molt diverses, però amb una cita en comú, totes elles buscaven trencar amb els cànons tradicionals.

Entre aquestes tendències podem destacar les següents pel seu impacte en el desenvolupament posterior del que avui entenem per música culta.

La Segona Escola de Viena: amb noms com Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern, aquesta nova escola va trencar amb el passat amb l'establiment del atonalisme total per mitjà d'una nova tècnica coneguda pel nom de dodecafonisme. Aquest innovador sistema utilitzava les dotze notes de l'escala cromàtica en un ordre específic, sense jerarquies com al sistema tonal, i proporcionava tot un món de possibilitats per a l'expressió musical.

Un poc abans sorgia l'**impressionisme**, un nou estil que es fonamentava en la delicadesa, el suggeriment i el treball colorista i atmosfèric del so. També pot considerar-se aquest nou estil com una resposta al romanticisme i a la tradició que representaven els últims compositors postromàntics. Els seus seguidors, els quals encapçala Claude Debussy, van explorar noves vies pel que fa al treball harmònic, l'ús de escales pentatòniques, hexàtones i modals, i una acurada orquestració per evocar noves sensacions.

El neoclassicisme pel seu torn és un estil que naix del rebuig de la grandiloquència romàntica per retrobar-se amb les formes i l'estil de la música clàssica i barroca. Destaquen trets com la claredat formal, la objectivitat, i l'ús de tècniques compositives del passat entre altres. Molts compositors es van sumar a aquesta nova tendència, o almenys en part de la seva trajectòria compositiva, Stravinsky, Ravel o Falla son una mostra d'ells.

Una vegada arribats a la meitat del segle els compositors trenquen amb tot allò conegut per enfonsar-se en camps inhòspits. **El minimalisme** sorgeix cap als anys 1960 quan apareixen noms com Steve Reich, Terry Riley o Philip Glass que desenvolupen un nou llenguatge fonamentat en la repetició i transformació de motius musicals petits. Aquest estil va deixar una forta empremta a altres gèneres musicals i amplià el públic consumidor de música contemporània.

Música electrònica i electroacústica: el sorgiment de l'electrònica va incitar a joves compositors a explorar noves sonoritats i textures. Karlheinz Stockhausen i Pierre Boulez representen un nou gènere de compositors i d'obres que trencaven amb qualsevol paradigma anterior.

A les tendències descrites anteriorment podem sumar el nom de moltes altres com també un gran nombre d'importants compositors més complexos d'encasellar o amb un estil

més personal com: Olivier Messiaen, Sofia Gubaidulina, John Adams, Györgi Ligeti, Aarvo Pärt i molts més.

En resum, la música de les últimes dècades ha estat marcada per una gran diversitat d'estils i una evolució continuada. L'exploració de noves tècniques compositives i la recerca d'una nova estètica, des del romanticisme tardà, passant pel serialisme i el neoclassicisme a la música electrònica, han sigut l'objectiu del gros de compositors.

En conjunt, la música del les últimes dècades del s. XX fins l'actualitat pot explicar-se com un període d'exploració i diversitat, amb compositors que han trencat i desafiat la tradició en recerca de nous camps sonors.

2.3 La música culta valenciana dels últims anys

El s. XX va suposar per a la música valenciana tot un punt de retrobament entre les tradicions i els punts de vista més innovadors. Tot i els continus canvis dels estils que empraven els compositors, aquest segle va suposar un auge musical alhora que la tradició i la identitat perduraven i s'exaltaven.

Les primeres dècades del darrer segle van estar marcades pel nacionalisme que es promulgava a tot arreu del país i que també es va estendre als compositors del nostre territori. Falla, Albéniz, Turina i Granados van esdevindre tot uns referents pels compositors d'aquella època i s'imitava l'ús d'elements folklòrics, ritmes i melodies tradicionals a les seves composicions. Un gest de comunió entre la identitat local i la música culta.

Seguint les passes d'Europa, els compositors valencians ben prompte es van endinsar en l'exploració de les noves avantguardes i les seves tècniques derivades com el atonalisme, dodecafonisme o el serialisme. Que els compositors valencians adoptaren aquestes noves tècniques va mantenir la música del nostre territori en rellevància alhora que es modernitzava i s'actualitzava per mitjà del trencament de les formes escolàstiques i per l'exploració de nous camps harmònica i sonors.

Com no podia ser d'altra manera, el fenomen «bandístic» fou essencial durant aquest període. Les bandes de música, que tant abunden al nostre territori, foren un bon espai de creació i d'exploració per als compositors valencians com també la major cantera de

músics i compositors professionals de la nostra terra. Al darrer segle, eren aquestes societats qui s'encarregaven de la formació dels seus músics, del manteniment de la tradició i el mitjà perfecte per donar pas a joves talents. Tot açò explica que les obres per a banda ocupen un gran lloc al repertori dels compositors valencians.

Paral·lelament, aquest període també va estar marcat pel renaixement de la música coral. Aquestes agrupacions es van encarregar de mantindre les obres clàssiques al mateix temps que integraven les noves obres contemporànies del compositors valencians.

El compositor Salvador Giner és un exemple de transició entre els s. XIX i XX per a la nostra música i va assentar les bases de la música que es conrearia al darrer segle al nostre territori. És molt memorable la seva tasca i contribució al repertori per a música de banda com també la seva extensa obra per a moltes diverses agrupacions.

Vicente Asencio també va ser reconegut per la seva tasca al piano i com a compositor. Molt prolífic a diversos gèneres va mantenir un estil molt propi durant la seva carrera basat en sòlides construccions harmòniques i l'ús de línies melòdiques amb claredat i riquesa expressiva. D'altra banda, Manuel Palau va destacar tant a la seva faceta de compositor com a la de director. Les seues obres son perfectes exemples del vincle entre la tradició local i la influència de nous estils europeistes.

Una bona mostra del pensament d'esta generació de compositors és el *Manifest* que un grup de compositors vinculats a Asencio, amb el nom de *Grupo de los Cinco*, va publicar a un diari de la ciutat de Gandia «aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifiesten en todos los géneros, en el cuarteto, en la sinfonía, en la ópera, en el ballet...» (Garcés et al., 1934).

Diversos compositors van deixar una empremta en la història de la música del nostre país com de la resta del món. Tal vegada el més destacat fou Joaquin Rodrigo, aquest compositor nascut a la localitat de Sagunt al 1901 va saltar al panorama internacional de la música amb el seu *Concierto de Aranjuez* per a guitarra i orquestra, tal vegada la seva obra més representativa, interpretada molt a sovint a tot arreu. Aquest compositor

representa la tendència nacionalista que alguns compositors de primeries de segle van adoptar al nostre país.

A banda dels compositors mencionats, podem sumar tot un seguit d'autors que en certa manera van ser continuadors dels trets que caracteritzen la música valenciana del segle XX i que també van contribuir independentment cada un d'ells amb les seves innovacions als seus camps i gèneres d'especialització. Oscar Esplà, Rafael Rodríguez Albert, Amand Blanquer, Maria Teresa Oller, Miguel Asins Arbó, Matilde Salvador, Salvador Seguí, Jose Iturbi son alguns exemples d'ells.

Entre els compositors més actuals podem trobar César Cano, Voro García, Joan Enric Canet, Andrés Valero Castells, Marc García Vitoria, Javier Darias i els membres de l'ECCA, Ferrer Ferran i Oscar Navarro entre altres.

La creació de noves institucions relacionades amb la música a la Comunitat va produir noves dinàmiques clau per al desenvolupament de la música del segle passat. Una bona mostra és l'establiment d'un conservatori superior a cada província junt a una extensa xarxa de conservatoris professionals i escoles de música que fan possible la formació de les noves generacions musicals. A més, al darrer segle i a principis de l'actual es van promoure diverses agrupacions professionals al nostre territori començant per l'Orquestra de València al 1943. Amb aquestes agrupacions es feia més possible l'apropament de la música clàssica i aquella més contemporània a la gran població.

Per poder impulsar la difusió de la música i dels intèrprets valencians alhora que es vertebrava al nostre territori una dinàmica activitat cultural i musical, es van promoure tot un seguit de concursos i festivals. Com a exemples podem citar el Certamen Internacional de Bandes de Música de València o el Concurs de Joves Intèrprets Ciutat de Xàtiva.

En acabant, el darrer segle pot entendre's com un camí de transformació i evolució per a la música valenciana. La integració de les noves avantguardes musicals la tradició arrelada va generar un atractiu llenguatge únic que ha sigut decisiu en la música que avui escoltem. La música valenciana va enriquir el divers panorama musical espanyol i va deixar la seva empremta en la historia de la música.

3 JOAN ALBORCH MIÑANA

3.1 Biografia

Joan Alborch Miñana va nèixer l'any 1973 a Salem en el si d'una família humil formada pel seu pare, Juan Alborch, llaurador i músic aficionat i Adela Miñana, mestressa de casa.

Joan sempre va estar rodejat per la música a la seva infantesa, com explicàvem abans el seu pare era músic. Malgrat que el seu pare tingué un escàs accés a la formació i a l'aprenentatge, sempre va gaudir de bones qualitats musicals i inclús va arribar a dominar molts instruments com el clarinet, el saxofon tenor, l'acordió i el piano. Com el seu pare, també els seu tio, José Alborch Orts i el seu iaio matern eren musics i participaven de les bandes del seus pobles.

Doncs, Joan es va iniciar ben jove amb els estudis musicals a la banda, Lira Musical de Salem, com molts joves acostumaven a fer a pobles amb tradició musical i «bandística». En aquella època, de l'educació musical se'n feien càrrec els músics més avançats de les bandes, qui molt a sovint no comptaven amb cap títol oficial inclús, així van ser el seu tio José Alborch i el director de la societat, Germán Vilaplana qui impartirien les primeres lliçons de solfeig i de bombardí al nostre protagonista⁶. Amb l'edat de 9 anys Joan passaria a formar part de la Lira Musical de Salem.

Uns anys més tard, Alborch continuaria amb la seva formació al Conservatori Mestre Vert de Carcaixent. D'aquesta manera oficialitzava els seus estudis i obtenia el títol de Professor de Bombardí.

Posteriorment, va ampliar els seus estudis al Conservatori Superior de València Joaquín Rodrigo on va completar els seus estudis de piano obtenint el títol de Professor de Piano. També fou en aquesta institució on Joan es decantaria per la vessant teòrica i compositiva. Fruit dels seus estudis obté els títols de Professor Superior d'Harmonia, Contrapunt, Composició i Instrumentació i Professor Superior de Solfeig i Teoria de la Música. Durant

⁶ A més, com que el seu pare havia comptat amb teclats i pianos a casa, Joan també aprendria a tocar el piano de manera quasi autodidacta en un principi.

aquest període compta amb la docència de magnífics professors com Ramon Ramos, Juan Miguel Carbonell, Francisco Tamarit o Miguel Álvarez entre altres.

Una vegada obtinguts els títols esmentats, Joan enceta una nova etapa on combinarà la docència a diversos centres amb la formació continuada per mitjà de diversos cursos, nous títols oficials i l'estudi particular. A més, en aquests anys Joan escriu les seues primeres obres entre les quals podem trobar el pasdoble *Galerías*⁷ amb el que va guanyar el primer premi Vila de Bocairent l'any 1999.

El període que inclou els anys 1994 fins al 2002, imparteix classe com a professor a diverses institucions educatives com son l'Escola Comarcal de Música de la Vall d'Albaida, el Conservatori Municipal Maestro Ponce de Xella o l'Escola de Música Districte Marítim de Gandia on ensenya diverses matèries com llenguatge musical, piano i harmonia. A més, imparteix classes d'educació auditiva als cursos de direcció musical que se celebren en la mateixa Escola Comarcal de Música de la Vall d'Albaida⁸.

A partir de l'any 2000 exerceix al cos de Professors de Música i Arts Escèniques i exerceix com a professor d'harmonia als Conservatoris Professionals Tenor Cortis de Dènia i Ruperto Chapí d'Elda. Més avant, des de l'any 2004 i fins l'any 2019 exerceix al cos de Catedràtics de Música i Arts Escèniques i passa a treballar al Conservatori Superior de Música Oscar Esplà d'Alacant on imparteix diverses assignatures com composició, anàlisi, educació auditiva i harmonia entre altres.

En aquestos anys Joan realitza tota mena de cursos amb professors i compositors de renom com Emilio Molina, Yvan Nommick, Roy Howat i Ramón Sobrino en els departaments de música de les Universitats de Granada i d'Alcalà. També participa dels cursos impartits pel compositor barceloní Carles Guinovart al Cefire. A banda d'això, obté el títol de Màster en Investigació i Interpretació Musical per la Universitat Internacional de València l'any 2016. D'aquesta etapa podem citar la *Suite Mediterrània*, composta al 2009 per encàrrec de la Generalitat Valenciana per a la final del Certamen

⁷ Vegeu Annex A per consultar el catàleg complet de Joan Alborch Miñana.

⁸ També durant aquest període Joan participaria de l'orquestra del seu pare amb la qual tocava el teclat.

Provincial de Bandes celebrat a Xest, com una de les peces més importants del seu repertori.

Entre els anys 2011 i 2018 funda i col·labora com a director artístic un certamen per a bandes joves a la localitat de Beniarrés anomenat *Aulos*. Aquesta iniciativa naix de la estreta relació amb l'alcalde del poble. Durant aquests anys la feina de Joan Alborch fou la composició de diverses obres obligades, *Aulos*, *Haydniana* i *Jovenívola* per als distints concursos, l'elecció dels tribunals i l'elecció dels compositors de les obres d'interpretació obligada. Alguns reconeguts compositors com Ximo Cano, Joan Enric Canet o Manuel Mas Devesa van col·laborar al projecte. Aquests cites anuals sovint eren enregistrades i s'emetien posteriorment al conegut programa de ràdio *Nuestras Bandas de Música* donant difusió a l'esdeveniment.

Les obres de cambra amb instruments de corda comencen a prendre importància en l'obra d'Alborch a partir del 2010 degut l'activa col·laboració amb el departament de corda del Conservatori Superior d'Alacant on ell treballa. Així, fruit d'aquesta relació naixen les obres *Haydée*, *Divertimento* i *Acadèmic Bach*. Alhora, Joan col·labora a sovint amb l'orquestra del centre la qual interpreta les obres *Nadales i Aulos* a diverses actuacions.

Una altra cita assenyalada va succeir a l'any 2014 quan va guanyar el 1er concurs Associació Santa Marta 50é aniversari de la Vila Joiosa amb un pasdoble amb el mateix nom.

L'any 2019 ingressa per oposició a Professor de Fonaments de Composició, aconseguint un any més tard el destí al Conservatori Professional d'Oliva Josep Climent on treballa des de l'any 2020 fins al 2025 quan obté la Càtedra de composició passant a treballar al Conservatori Superior de Música de València, treball que manté fins l'actualitat.

Cal destacar a banda de la vessant docent de Joan la seva vessant com a director de diverses bandes de música del seu entorn. Dirigeix la Societat Musical Beniatjarensa de la localitat de Beniatjar des de l'any 2005 fins l'any 2016. Al front d'aquesta formació aconseguiria enregistrar diversos treballs entre ells quals destaquen els dos CD monogràfics, gravats en directe, de la música per a banda del reconegut compositor alcoià Amand Blanquer i Ponsoda, aquest treballs son *Àguiles i cadenes* (2008) i *Entornos* (2016). A més, des de l'any 2019 fins al 2025 dirigeix la Unió Musical Rafolense del

Ràfol de Salem i des de l'any 2007 i fins l'actualitat dirigeix la Societat Musical «La Primitiva» d'El Palomar.



Il·lustració 1. Fotografia de Joan Alborch

3.2 Llenguatge compositiu i influències

Joan Alborch compta amb un ampli bagatge i una profunda formació en tota mena d'estils i gèneres musicals⁹, no obstant, podem considerar i apreciar una sèrie de inclinacions i influències en la seua vessant compositiva.

El llenguatge i els compositors neoclassicistes de les primeres dècades del s. XX poden considerar-se com les més determinants influències compositives per a l'autor. Entre els noms que s'apropen a aquestes característiques podem trobar: Maurice Ravel, Dmitri Xostakòvich, Witold Lutoslawski, Manuel de Falla, Olivier Messiaen i Amand Blanquer. A una entrevista, Alborch responia el següent a la pregunta de amb quin estil se sentia més còmode alhora de compondre: «La música tonal amb ingredients, amb harmonia alterada, modificacions, contrapunt... No vull dir que de vegades faça una peça atonal, és possible, però, en un principi sol dedicar-me més a este tipus de música» (Josep Carbonell, 2022, 3:56-4:16).

Llavors, podem considerar l'estil neoclassicista com el més proper al llenguatge emprat per Alborch. L'ús de melodies clares i senzilles de vegades d'origen popular, l'allunyament al romanticisme, la presència del contrapunt i un elaborat treball harmònic

⁹ Alborch considera que tindre una formació sòlida i ferma és una eina indispensable per a un bon compositor i afirma que hi ha molt d'amateurisme en aquest camp (comunicació personal, 14 de maig del 2025).

son els trets que guien la major part de la seva obra. En aquesta línia, feia les següents declaracions per a una entrevista: «En general, m'agradaria que es treballara més l'harmonia, veig massa plantejaments simples» (El Raconet Fester, 2021). Una composició que recull aquesta estètica és la *Suite utòpica* (2008) per a piano sol.

Com mencionàvem abans, el treball contrapuntístic és un eix vertebral en les obres d'Alborch. Així doncs, podem trobar recurrentment l'ús del contrapunt invertible, imitatiu, l'estil *fugato* i la pròpia fuga entre altres eines¹⁰.

També és constant en ell l'ús del contrast en les seves melodies pel que fa al caràcter. Relacionat amb l'estil neoclàssic, el treball formal sol estar basat en les estructures tradicionals i acadèmiques com la sonata, la fuga, el rondó o el lied entre altres, però, sempre amb petites llicències i la seva empremta personal. Cal destacar també un refinat tractament del color a la instrumentació de les seues peces inspirat en l'estil de Maurice Ravel.

Com podem observar al catàleg de les seves obres, que es mostra al Annex A, destaca en la seva producció una gran varietat de gèneres que abasta des de la música per a teclat, la música de cambra i coral fins la música per a grans agrupacions orquestrals i bandístiques. Cal mencionar les gravacions d'una gran part del repertori de música de cambra de Joan Alborch als CD *Suite Utòpica* (2011) i *Divers* (2018).

Un recurs essencial sempre present és el desenvolupament motívic. És a dir, la creació de motius de caràcter rítmics, sovint breus, que son transportats i manipulats mitjançant múltiples tècniques contrapuntístiques com el cànon, l'*stretto* o tècniques com la retrogradació, l'augmentació o la inversió entre altres¹¹. Aquests recursos atorga a les composicions un fil conductor i un caràcter més unitari.

La cita de melodies populars i locals com l'ús de formes tradicionals valencianes son abundants a les seues composicions. Clars exemples son la rapsòdia *Masero i Boticari*(2007), el *Fandango d'Onil* (2012) o *A la voreta del mar* (2005). A la obra *De*

¹⁰ Vegeu Annex C, cinquena pregunta, p. 87.

¹¹ Ídem.

Raül Moscardó Alborch

bressol i de lluna (2017) es va fer ús de lletres del insigne poeta valencià Vicent Andrés Estellés.

4 CON ESPRESSIONE E RITMO

4.1 Consideracions generals

Pel que fa la forma de la peça, podem entendre-la com una mena de Rondó amb una tornada que es repeteix fins a 4 vegades al llarg de l'obra, atorgant així solidesa i unitat al discurs, i diverses seccions contrastants que anomenarem episodis, que aportaran varietat per mitjà de l'exposició de nous materials temàtics i per canvis a nivell de textura¹².

Podríem entendre la macroforma de l'obra de la següent manera:

Secció	Subsecció	Compassos
Tornada		1–10
Ampliació	a	11–15
	b	16–24
1r Episodi		25–42
Tornada		43–53
2n Episodi	a	54–60
	b	61–77
	c	78–80
Cadència		81–83
Tornada (Parcial)		84–88
3r Episodi	a	89–99

¹² Vegeu Annex C, divuitena pregunta.

	b	100–108
	c	109–121
	d	122–135
	e	136–140
Tornada		141–151
Coda		152–154

Taula 1. Estructura de la peça

Pel que fa al camp harmònic, la peça no pot ser analitzada amb un llenguatge tonal i convencional, sinó que, aquesta és més bé atonal. No obstant, cada secció segueix una estructura harmònica que surt d'un seguit de quatre acords i una escala resultant de la combinació de les seves notes.

Malgrat que aquest sistema està present a bona part de la peça, no resulta satisfactòria a certes parts on ha sigut molt manipulada. El propi compositor ens afirmava que certes seccions, com el segon episodi a la veu del clarinet, l'escriptura melòdica és lliure i no es pot trobar correlació amb l'esquema harmònic. A més, s'ha de recordar que certs acords han sigut manipulats en diverses ocasions alterant la seva morfologia, sempre per raons sonores i de color. A l'entrevista amb Joan Alborch, aquest comparava les inflexions o manipulacions de l'esquema harmònic amb els préstecs modals, les dominants secundàries, les notes d'adorn, l'acord napolità i les sextes augmentades a les obres tonals (comunicació personal, 14 de maig del 2025).

Com pot observar-se més avant, l'estructura harmònica està composta de quatre acords, d'ara en avant, es nomenaran a, b, c i d respectivament. El primer acord es tracta d'una quinta disminuïda, b és un acord perfecte major, c una tríada menor i d un acord compostat per dues quarts, la primera augmentada i la segona justa¹³.

¹³ Veure la Il·lustració 2.

Al primer episodi l'estructura es manté però transportada una tercera menor ascendent, al segon es transporta una quarta justa sobre l'original i al tercer una quinta justa. L'ús d'aquests acords està present a l'obra, però, també sofreix força modificacions: la inversió dels acords és molt comú, la superposició de dos acords diferents i l'alteració d'algun factor, especialment al acord del tipus d.

Com mencionàvem abans, la combinació dels diversos factors dels acords donen lloc a una escala¹⁴ amb nou sons útil per a l'anàlisi del material melòdic.

Con espressione e ritmo
Contingut sonor J. Alborch

Tornada 

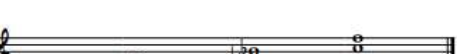
Escala Tornada 

1r episodi 

Escala 1r episodi 

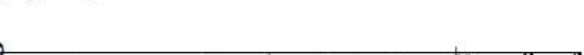
2n episodi 

Escala 2n episodi 

3r episodi 

Transposició al tritò 3r episodi 

Escala 3r episodi 

Escala 3r episodi al tritò 

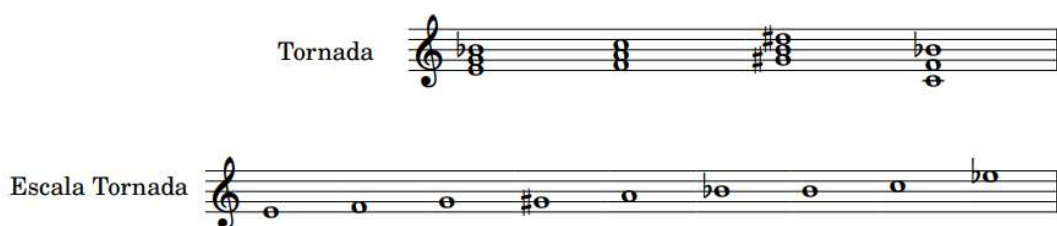
Il·lustració 2. Contingut sonor

¹⁴ L'escala resultant és quasi cromàtica i per aquesta raó Alborch defineix la seva obra com cromàtica en lloc d'atonal (comunicació personal, 14 de maig del 2025). Veure la dècima pregunta de l'Annex C.

4.2 Anàlisi de l'obra

L'obra s'inicia amb l'exposició de la **tornada** del rondó sense cap introducció. El clarinet inicia sol amb un trino al *fa*# del registre greu i amb dinàmica *p* com si es tractara d'un murmurí. A continuació ascendeix en una escala plena de brodadures i ornaments de tot tipus veloçment amb la indicació de *agitato* i amb un crescendo precipitat fins a l'entrada del piano al compàs 5. Amb l'arribada del piano, el caràcter esdevé més marcat, el compositor indica *risoluto* a la partitura, i la dinàmica *ff*.

El contingut harmònic de la tornada està basat en el següent esquema:



Il·lustració 3. Contingut sonor de la tornada

Tota la melodia del clarinet està basada en la successió d'acords anterior, tanmateix, la pujada que té el clarinet als cc. 2, 3 i 4 està plena de notes d'ornament com florejos i escapades. Per exemple al c. 6 hi trobem de nou un floreig i el trino del c. 10 s'escapa totalment del plantejament.

Els acords que percut el piano estan basats en l'escala de la tornada i a partir del c. 7 sona una suggerent dissonància, provinent de la combinació de factors dels acords a i c, que marcarà el llenguatge de tot el següent.

La tornada es tornarà a exposar un total de quatre vegades i bona part del seu material es tornarà a utilitzar a les darreres seccions. Les dues primeres aparicions son exactament iguals mentre que les últimes dues sofreixen alguna modificació que més avant explicarem.

A continuació trobem una **secció d'ampliació** que ens condueix al 1r Episodi de l'obra. Aquesta secció pot entendre's com una mena de conseqüent a la tornada qui actuaria d'antecedent. Està articulada en dos períodes amb un clar contrast de textura.¹⁵

El primer abasta els cc. 11 al 14 i es tracta d'un joc o diàleg entre els dos instruments on un tracta d'omplir els espais que deixa lliure l'altre. El piano du acords encara de l'esquema de la tornada i el clarinet interpreta notes de l'escala resultant. La textura sembla puntillista¹⁶, totes les notes tenen un puntet i a més el caràcter ve marcat per la indicació de *rítmico*.

El segon període és totalment contrastant, es tracta d'un cànon triple a distància de compàs. Les entrades tenen el següent ordre: mà esquerra del piano, mà dreta i clarinet a la mateixa tessitura que l'anterior entrada.

La dinàmica ara és de *pp* i trobem una indicació de caràcter a la partitura, *lúgubre*. El material temàtic del cànon prové del cap de la tornada, el segon compàs concretament, però per retrogradació.

Després d'una pausa de 3 segons ens trobem ja amb el **1r Episodi** que abastarà els cc. 25 fins el 42.

La veu del clarinet és molt lliure i combina moments de caràcter molt íntim pel que fa a la dinàmica i a l'escassa articulació amb moments de gran protagonisme amb articulació molt marcada, gran presència d'accents i dinàmica més elevada. La línia melòdica s'escapa en gran mesura de l'esquema harmònic. No obstant, trobem en ella recursos que ens resulten familiars com son els salts de 4a o la cèl·lula rítmica del c. 33, que ja havia aparegut al c. 8 de la tornada. Cal indicar que bona part del material melòdic que ací trobem serà exposat en altres seccions de l'obra.

¹⁵ Veure Annex C, divuitena pregunta.

¹⁶ Tècnica compositiva on els sons es presenten de forma aïllada i fragmentada, en lloc d'una melodia contínua. Això crea una textura sonora similar a la tècnica puntillista en pintura, on xicotets punts de color es juxtaposen per a formar una imatge.

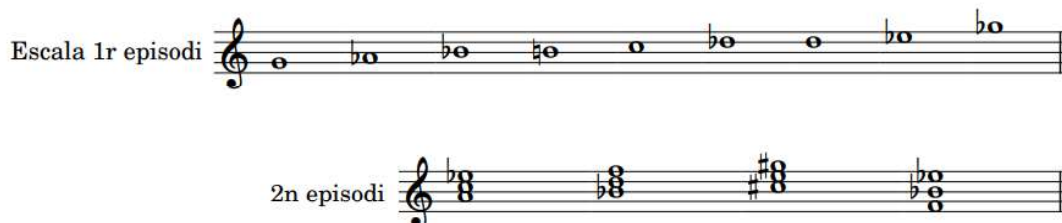


Il·lustració 4. Cèl·lula rítmica del compàs 8

Pel que fa a la veu del piano, aquesta roman més acompanyant en aquesta secció i és que la textura predominant al 1r Episodi és de melodia acompanyada amb l'excepció de l'estret del c. 33 on la textura és de contrapunt imitatiu.

Seguint amb la veu del piano, hi trobem dos tipus d'acompanyament, les escales sostingudes per pedal dels cc. 25, 26, 28, 37 i 41 que recorden el so d'una arpa i l'ús d'acords amb llarga durada. En ambdós casos, el material que trobem prové de l'esquema harmònic.

Podem destacar el c. 30 on se superposen dos acords de tipus d, l'original i al capdamunt la seva transposició a la 5a augmentada. També, trobem al c. 36 la superposició dels acords b i a respectivament amb una sonoritat molt suggerent.



Il·lustració 5. Contingut del 1r Episodi

Al c. 43 i després d'un calderó a la veu del clarinet trobem la segona aparició de la tornada, aquesta roman intacta sense cap modificació a diferència de les següents i finalitza amb una pausa de 2 segons.

A partir del c. 54 ens trobem amb el **2n Episodi** de l'obra. Aquest té una estructura tripartida amb una introducció i una conclusió o comentari final que giren sobre el cos central de l'episodi.

La introducció, que ocupa els primers 6 compassos, s'interpreta solament pel piano i es tracta d'una serie d'imitacions irregulars en valors de blanca entre una mà i l'altra que van ascendint en registre preparant l'entrada del clarinet al c. 60. Pel que fa al seu contingut sonor, amb l'excepció del la del c. 57, totes les notes es troben presents a l'escala de l'esquema harmònic.

El cos central de l'episodi s'inicia amb una cita de la *Première rhapsodie* per a clarinet i piano de Claude Debussy extreta del següent passatge¹⁷:



Il·lustració 6. Material de la cita del 2n Episodi

El propi Alborch considera la cita que hem assenyalat com un tribut a un compositor molt influent per a ell. A més l'obra de la que surt, la *Première rhapsodie*, és considerada una obra clau per la història del repertori per a clarinet i piano. (J. Alborch, comunicació personal, 14 de maig del 2025).¹⁸

Segons el treball dinàmic d'aquesta secció, podem observar dos períodes paral·lels. El primer als cc. 60 al 69 i el segon fins el c. 77. Ambdós parteixen de dinàmiques suaus i evolucionen a un punt de clímax, als c. 68 i 75 respectivament, amb dinàmica de *ff* i tornen a decaure en dinàmiques suaus.

La veu del clarinet torna a ser molt lliure, com ho era al primer episodi, malgrat que bona part de les notes accentuades i amb més duració, les més importants, s'apropen a l'escala de l'esquema harmònic. D'altra banda, trobem agrupacions de notes estranyes amb valor més reduït que poden entendre's com un ornament o enllaç entre les notes principals.

¹⁷ Debussy, C. (1910). *Primera Rapsodia para Clarinete en Si bemol*. Durand & Cie.

¹⁸ Vegeu la vintena pregunta de l'Annex C.

De nou, el material que ací trobem es tornarà a exposar a altres seccions darrerament. Assenyalar el compàs 71 on trobem el cap de la tornada amb modificacions.



Il·lustració 7. Cap de la tornada modificat al compàs 71

La veu del piano també s'allunya de l'esquema en gran mesura. Aquest desenvolupa un acompanyament en forma d'acords que avancen per salts esglaonadament o per moviment paral·lel.

La majoria dels acords que hi trobem ací son versions més o menys alterades de l'acord de tipus d i del tipus b en primera inversió. Aquests acords es mouen amb petits cromatismes en alguns factors i l'adaptació de les altres veus donant lloc a combinacions molt diverses.

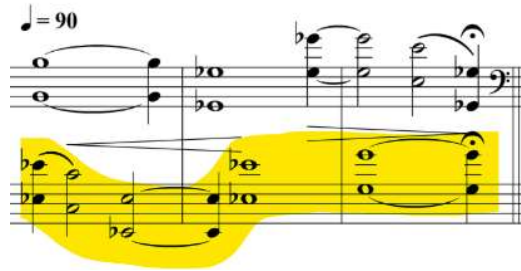
Es poden trobar moltes excepcions, als cc. 69 fins al 71 un petit clúster es mou cromàticament de forma paral·lela i al c. 63 apareix un tipus d'acord que prové del acord a en primera inversió amb diversos factors alterats: el baix s'ha rebaixat cromàticament com també la seva sexta, la tercera s'ha rebaixat però esta vegada un to.

Aquest nou acord no s'havia exposat fins ací:



Il·lustració 8. Exemple d'acord modificat

Al compàs 75 i fins al 77 trobem la conclusió d'aquest episodi. De nou, es du a terme per part del piano solament com ocorria a la introducció de l'episodi. Ací el compositor recupera la cita del Claude Debussy a la mà esquerra amb una augmentació irregular dels seus valors i transportada a la 5a augmentada inferior, a la mà esquerra trobem la retrogradació de la cita:



Il·lustració 9. Cita de la conclusió del segon episodi

La **Cadència** ocupa tres compassos de la peça, concretament els 81, 82 i 83. Està articulada en tres parts, una per a cada compàs. Les dues primeres parts son semblants, la veu del clarinet escala en registre i en dinàmica mentre el valor de la figuració rítmica disminueix i el piano executa acords amb la sonoritat ja familiar de les quartes del tipus d. L'última part recorda a la primera en la veu del clarinet, però, esta vegada partint del registre més agut.

L'acord que interpreta el piano al c. 83, és la combinació de les notes que trobem a les dues intervencions precedents. No obstant, tres factors, les notes *fà*, *sib* i *lab* han sigut alterades cromàticament.

La tercera exposició de la **tornada** comença al c. 84, està vegada està incompleta i tan sols es presenten els 4 compassos inicials. S'acaba amb una breu i dramàtica pausa.

A continuació ens trobem amb el **3r Episodi**, aquest és amb gran diferència el més extens ja que hi trobem en ell fins a 5 subseccions.

La primera subsecció es tracta d'un contrapunt invertible articulat en dos períodes, del compàs 89 al 99 i del 100 al 108. El clarinet primerament executa una melodia derivada de la tornada, de la part que no havia sigut exposada abans, però, modificada rítmicament i amb una ampliació cadencial. La part del piano interpreta un obstinat rítmic en figuració

de semicorxeres i amb l'ús de l'escala resultant de l'esquema sonor. La part interessant d'aquest obstinat és que es tracta d'un patró format per 9 semicorxeres que s'encaixa en un compàs de quatre per huit produint-se així un desplaçament del accent mètric en cada intervenció.



Il·lustració 10. Patró rítmic de 9 semicorxeres

Al segon període del contrapunt invertible l'obstinat passa a completar-se entre la veu del clarinet i la mà esquerra del piano. La melodia que duia el clarinet passa a la mà dreta del piano on, a més, es troba reharmonitzada amb acords de tritó entre altres procediments.

La següent secció, cc. 109-118 està dissenyada en intervencions del tipus antecedent i conseqüent. Els antecedents estan formats per intervencions del piano en monodia on s'utilitza l'escala original d'aquest episodi.

Als conseqüents, la textura canvia, el clarinet se suma executant arpegis i el piano percut acords molt dissonants derivats de la superposició d'acords de l'esquema creant una estranya polirítmia. Tant els acords que emprats al piano com els arpegis que utilitza el clarinet al conseqüent provenen de la transposició al tritó dels acords originals.

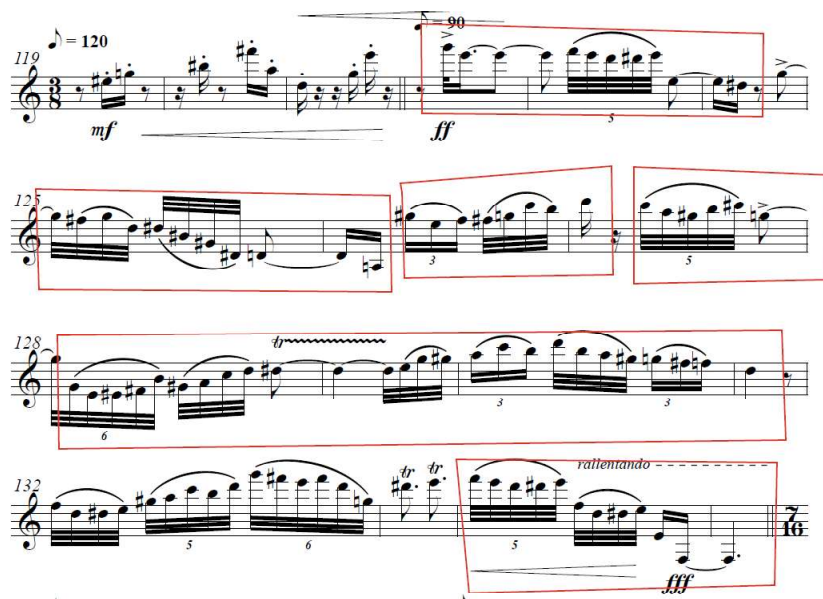


Il·lustració 11. Material sonor del 3r Episodi

El format d'antecedent i conseqüent apareix dues vegades completes i per últim, apareix el precedent però una nova subsecció impedeix l'aparició de la resposta.

La nova subsecció abasta els cc. 119 i 121, aquest ens resulta molt familiar ja que es tracta del primer període de la secció d'ampliació de la tornada, cc. 11 al 14, però transportat a la 5a justa. És a dir, la secció de textura puntillista amb el plantejament harmònic del 3r Episodi. A diferència de l'original, en aquesta secció es produïx un acusat crescendo que condueix a la part final de l'obra, mantenint d'aquesta manera el caràcter de pont que tenia aquesta secció originalment.¹⁹

Al compàs 122 s'inicia l'última part de l'episodi, aquest funciona com una mena de recapitulació del material temàtic exposat als episodis anteriors pel que fa a la veu del clarinet. Al següent diagrama mostrarem els elements temàtics citats a seccions prèvies de l'obra.



Il·lustració 12. Material temàtic de la secció d

Per ordre d'aparició, el primer motiu assenyalat havia aparegut als cc. 33 i 34 del primer episodi i el segon als cc. 40 i 41 del mateix episodi. Els dos següents quadres fan

¹⁹ A més, la marca de tempo s'ha vist reduïda en aquesta aparició fins a 120.

referència als cc. 62 i 64 del segon episodi i als cc. 71 al 73 del mateix. L'últim element subratllat havia aparegut abans als cc. 75 i 33.

El piano pel seu torn interpreta acords com escales que provenen del contingut harmònic del 3r episodi. Es presenten diversos recursos a les escales del piano: al c. 124 la mà dreta es desplaça en sincopa de la mà esquera, el registre es mou en octaves ascendents i al c. 126 apareix l'escala per retrogradació. Al c. 131 apareix una polirítmia entre ambdues mans a partir de l'escala descendent original a la mà dreta i de l'escala retrogradada a la esquerra. Una nova polirítmia apareix al c. 133 i s'enllaça amb la conclusió del episodi.

Aquest episodi compta amb una conclusió o comentari final a càrrec del piano. Aquest ocupa els cc. 136 al 139.

L'última aparició de la **tornada** apareix després d'una breu pausa de dos segons. Aquesta roman fidel a l'original amb la diferència dels dos últims compassos que es fan servir com una mena d'enllaç o soldadura. El trino a la veu del clarinet ascendeix cromàticament mentre el piano, des del compàs anterior, comença una escala que al c. 151 esdevé en una nova polirítmia entre ambdues mans.

La **Coda Final** és gaire breu i ocupa els últims 3 compassos. La veu del clarinet pren el seu material temàtic dels cc. 33, 75 i 134 mentre que el piano executa en tres *f* i amb accentuació marcada els acords originals de l'esquema harmònic de la tornada. L'obra acaba finalment amb 6emicorxeres accentuades amb la màxima dinàmica i a l'uníson amb el piano sobre la nota amb la que va començar la peça.



Il·lustració 13. Coda Final

5 INFLUÈNCIA DE WITOLD LUTOSLAWSKI

La figura del compositor polonès Witold Lutoslawski ha sigut una de les majors influències en la formació de Joan Alborch i així ens ho confirmava ell a la nostra entrevista²⁰. Malgrat que ell no haja adoptat el seu llenguatge i tècniques compositives en moltes ocasions, «la música tonal, amb ingredients com l'harmonia alterada, modulacions i contrapunt m'agrada molt. No vol dir que de vegades no faça una peça atonal, és possible, però en principi sol dedicar-me més a este tipus de música» (Jose Vte Carbonell, 2022, 3:55-4:16), i que trobem una gran influència de Lutoslawski en l'obra que ara ens ocupa.

Una mostra de la influència del polonès en Alborch és una idea compartida sobre la música com a concepte: Lutoslawski citava així a Debussy «la música empieza donde terminan las palabras» (Kaczyński, 1995). D'altra banda, Joan Alborch se suma a aquesta visió pura de la música per mitjà d'aquesta declaració a una entrevista «La música la podem associar en imatges, però, realment, la música expressa música, no hi estic massa d'acord amb altres visions» (Jose Vte Carbonell, 2022, 18:35-19:05).

A més, com Alborch ens contava, la major font d'inspiració per a *Con Espressione e Ritmo* ha sigut particularment l'obra *Subito* (1992) del mateix Lutoslawski²¹.

Llavors, considerem força necessari un estudi de la vida i obra de Lutoslawski com també un anàlisi de l'obra *Subito per a violí i piano* amb la fi de trobar punts en comú i així entendre millor el context i l'estil de l'obra que treballem.

5.1 Witold Lutoslawski

A continuació farem un breu repàs de la biografia del compositor polonès alhora que detallem i perioditzem les seves etapes compositives. La font principal que s'ha fet servir

²⁰ Vegeu Annex C.

²¹ Vegeu la setzena pregunta de l'Annex C.

en aquest punt ha sigut un article dedicat a Lutoslawski pel compositor, escriptor i crític musical Tomás Marco²².

Witold Lutoslawski va nèixer el 25 de gener de 1913 a Varsòvia en una família d'orígens aristocràtics. L'esclat de la Primera Guerra Mundial obliga a la família a exiliar-se durant tota la contesa a Rússia on afusellarien a son pare durant la Revolució Bolxevic.

Tornarien més tard a Polònia on Lutoslawski iniciaria la seva formació acadèmica. Aquesta fou molt completa, de fet, estudiaria matemàtiques a la Universitat alhora que estudiava piano i violí. L'any 1927 va accedir al Conservatori de Varsòvia on guanyaria un premi en piano i un en composició als anys 1936 i 1937 respectivament²³.

Una vegada completats els estudis de formació el destí torna a canviar amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial. El nostre protagonista fou presoner al front rus a un camp de treballs forçosos d'on aconseguiria escapar caminant a peu uns quatre-cents quilòmetres fins Varsòvia.

A partir d'ací, Lutoslawski es dedicaria a tocar el piano a diferents pubs i cabarets de la ciutat per poder sobreviure²⁴. Un cop finalitzada la guerra es va fundar la Unió de Compositors Polonesos de la qual seria escollit secretari.

Polònia roman sota la influència total de la Unió Soviètica durant aquests anys i, des de 1948, s'imposa el famós «realisme socialista» que afectaria fins i tot a la tasca dels compositors i als demés artistes.

Pel que fa a Lutoslawski, la seva *Primera Simfonia* fou ràpidament prohibida per considerar-se formalista a ulls de la nova doctrina i, consegüentment, fou expulsat del comitè directiu de la Unió de Compositors de Polònia. Des d'aquest moment, Lutoslawski

²² Marco, T. (2014). Witold Lutoslawski, de este a oeste. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 56, 31-55.

²³ Witold Malisewski fou el seu professor de composició a Varsòvia.

²⁴ Va formar un duo de pianos el seu amic Andrzej Panufnik qui, més tard, fou un reconegut compositor i director.

es resignarà a la composició de peces d'origen folklòric i música lleugera per poder sobreviure²⁵.

Arribats a aquest punt, la biografia del compositor anirà lligada a la periodització del seu estil compositiu per poder introduir-nos en les seues influències i el seu llenguatge:

La Primera Etapa Compositiva: les primeres obres de Lutoslawski es van perdre als bombardejos i la destrucció de la ciutat de Varsòvia. No obstant, podem citar les *Variacions sobre un tema de Paganini* o les *Dotze variacions sobre el tema del Capritx 24 de Paganini*. També, la mencionada *Primera Simfonia* (1947), la *Petita Suite* (1950) o el *Concert per a orquestra* (1954).

Aquesta etapa està fortament lligada al seu període acadèmic i en ella podem trobar influències neoclàssiques amb l'afegit de material d'origen folklòric. Una excel·lent mostra que a més, comparteix el clarinet com a instrument protagonista, són els *Dance Preludes* (1954).

La Música Fúnebre: amb la mort de Stalin la doctrina soviètica se suavitza lleugerament i els compositors comencen a experimentar progressivament. A Polònia una nova generació de compositors, encapçalats per Krystof Penderecki²⁶, van començar a introduir noves tècniques i conceptes d'avantguarda que, no obstant, no derivaven de l'escriptura dodecafònica o serial. Així naix l'anomenada «escriptura a la polonesa»²⁷.

L'obra que dona nom a la segona etapa fou dedicada al dècim aniversari de la mort de Bela Bartók²⁸. Un tret que caracteritza aquesta obra és l'ús d'una sèrie cromàtica de dotze notes que no pertany al sistema tonal ni a la tècnica dodecafònica. La influència de Bartók està present a tota l'obra malgrat que Lutoslawski no ho considerava així.

²⁵ Bona part de la música que va escriure en aquests anys estan signats sota un pseudònim, Derwid.

²⁶ Krystof Penderecki (1933-2020). Un dels compositors polonesos més reconeguts junt al propi Lutoslawski..

²⁷ Dita escriptura destacava fou innovadora especialment en el camp de la notació musical. Lutoslawski es va adherir aquesta nova tendència que tingué un ampli ressò internacional.

²⁸ Bela Bartók (1881-1945). Compositor i investigador musical hongarès.

Aleatorietat Controlada: als albors dels anys seixanta sorgeixen els conceptes de música aleatòria i les formes obertes, principalment de la mà de John Cage²⁹. Compositors de renom com Stockhausen³⁰ o Boulez³¹ s'agregarien aquesta nova tendència i així ho faria el nostre compositor també.

Algunes obres d'aquest període son: *Jeux Vénitiens* (1961), *Trois poemes d'Henri Michaux* (1963), *Quartet de Corda* (1964) o la *Segona Simfonia* (1966). Com explicàvem, el recurs de l'aleatorietat i la forma lliure son signes d'aquestes obres, però, també és important assenyalar el concepte de l'estructura binària de les dues darreres obres ja que aquesta seria explotada a moltes obres més.

De la textura a l'harmonia: el treball textural que deriva de l'aleatorietat va obrir un nou camp de treball per a Lutoslawski, qui als anys setanta centraria la seva dedicació a l'estudi del vincle entre textura i harmonia. Pel que fa al context polític, Polònia ja gaudia de més independència i llibertat que altres països de l'esfera soviètica.

Algunes de les obres que van ser composades a aquest quart període son: *Concert per a violoncel i orquestra* (1970), *Paroles Tissées* (1978), *Preludis i fuga per a tretze instruments de corda* (1972), *Mi-Parti* (1976) o *Epitaph* (1979) entre altres.

Ací naix un recurs que Lutoslawski explotarà a les següents etapes també: la tècnica del *chain*. Aquesta és una tècnica alternativa de les grans formes tradicionals, que es fa servir enllaçant en forma de cadena seccions i frases. També la forma binària, on un primer moviment es fa servir per a preparar un segon moviment més important, es consagra com la preferència estructural del compositor.

Chain: aquesta innovadora tècnica que surt de la etapa anterior es converteix en l'eina principal de Lutoslawski cap als anys vuitanta. Algunes de les obres que hi trobem ací son: *Chain I* i la *Tercera Simfonia* (1983), *Chain II* (1985) i *Chain III* (1986).

²⁹ John Cage (1912-1992). Compositor estatunidenc i pioner de la música aleatòria i electrònica.

³⁰ Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Compositor alemany.

³¹ Pierre Boulez (1925-2016). Compositor francès.

Síntesi Magistral: Amb tot un recorregut professional i un renom internacional merescut, aquesta última etapa i obres poden considerar-se una síntesi del seu llenguatge.

Ací trobarem obres com: El *Concert per a piano i orquestra* (1988) i la seva *Quarta Simfonia* (1992). També *Slides* (1988), diverses fanfàrries entre les que trobem la *Fanfare for Los Angeles Philharmonic* (1993), la seva última obra composada. Així com, l'obra pòstuma *Subito* (1992) la qual tractarem al següent apartat del nostre treball.

Com podem observar ambdós compositors, Lutoslawski i Alborch, comparteixen trets en comú pel que fa al seu pensament musical. L'ús de temes d'origen folklòric i l'adherència al neoclassicisme a les seves composicions, una admiració compartida cap a la figura de Bartók i Boulez, un acurat treball al voltant de la forma i una recerca constant de renovació pel que fa al llenguatge son alguns exemples. Lutoslawski va afirmar una vegada el següent a una nota del compositor sobre *Chain 2*:

En els últims anys he estat més preocupat per la formació del so, melodia, harmonia, polifonia que per l'organització del temps. Al meu entendre, l'escala tradicional amb les seues dotze notes encara no ha sigut totalment explotada en termes d'harmonia. Jo crec que es poden descobrir encara moltes possibilitats, independentment de la tècnica dodecafònica de Schönberg (Lutoslawski, 1988)

Revisant el llenguatge que Alborch empra a les seues obres, podem dir que ambdós es troben en consonància respecte al tractament de la dissonància i la atonalitat, ja que els dos autors utilitzen un llenguatge plenament atonal a les obres comparades, però, sense recórrer a la tècnica dodecafònica o serial.

5.2 *Subito* per a violí i piano (1992)

La influència de *Subito* en la nostra obra és essencial i son molt nombrosos els paral·lelismes pel que fa a instrumentació, forma, llenguatge i elements motivics entre ambdues peces. Per fer un repàs d'aquestes semblances és indispensable consultar l'anàlisi previ de les dues obres. El nostre anàlisi serà suficient per la banda de *Con Espressione e Ritmo*, per la banda de *Subito* s'emprarà un anàlisi de Gonzalo Martínez García³².

³² Martínez García, G. (2014). Estrategias de movimiento tonal a gran escala en la música tardía de Lutosławski: 1979-1994. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 56, 102-141.

Subito per a violí i piano fou una de les últimes obres composades per Lutoslawski. Fou un encàrrec de la Indianapolis Violin Competition on es faria servir com a obra obligada, i així fou estrenada pels finalistes del concurs a l'any 1994 quan el compositor ja havia mort³³. Com que aquesta obra pertany a l'últim període compositiu de Lutoslawski, ens centrarem especialment en l'estudi de les obres i el llenguatge d'aquesta etapa.

La primera semblança entre l'obra de Lutoslawski i l'obra d'Alborch la podem trobar a la estructura:

UNIDAD	P.G.	N.º ENSAYO
Refrán 1	3	
Episodio 1	3	1
Refrán 2	5	3
Episodio 2	5	4
Refrán 3	7	6
Episodio 3	7	6
Refrán 4	9	9
Episodio 4	9	9
Refrán 5	15	16

Taula 2. Estructura de *Subito*

Com pot apreciar-se a la taula, l'estructura de *Subito* recorda molt a l'obra d'Alborch ja que ambdues comparteixen la forma de rondó. L'única diferència és la presència d'un episodi i una tornada més, no obstant, la duració de les dos peces es semblant ja que la duració d'aquestes se situa al voltant dels cinc o sis minuts. Fins i tot, les dues comparteixen el mateix nombre de compassos, 154.³⁴

Martínez García (2014) considera l'estructura de *Subito* com un rondó alhora que destaca en ell la forma binària tant utilitzada pel compositor polonès: com que el quart episodi és el més extens, podem interpretar els tres episodis previs com una mena d'introducció a

³³ No obstant, el compositor va poder escoltar la seva obra en vida a una gravació que Krzysztof Jakowicz i Krystyna Borucinska van fer per a la Ràdio de Polònia.

³⁴ Altres obres de Lutoslawski com *Epitaph per a oboè i piano* (1979) també plantegen una estructura semblant a un rondó.

l'últim que actuarà com a secció principal. *Con Espressione e Ritmo* pot ser interpretada de la mateixa manera ja que l'episodi tercer és molt més ampli que els dos anteriors.

La següent cita de Lutoslawski sobre la forma reforça la tesi de Martínez García sobre l'estructura de *Subito*, i l'obra de Joan Alborch per extensió:

En els clàssics com Haydn i Mozart la part més rica de l'obra és sempre la primera. El final és sempre més lleuger i més seré. Solament en l'època del Romanticisme tardà, per exemple en les simfonies de Brahms, es decanten dues parts principals: la primera i l'última. Però llavors [...] hi ha simfonies massa riquesa i aquesta plenitud produeix en l'oient una certa fatiga. Jo he volgut, per a evitar aquest perill, trobar una forma que, en les grans proporcions, fora «digerible». He fet el contrari dels clàssics: he desplaçat el centre de gravetat cap a la fi [...] Aquesta aplicació és el resultat de meditacions durant anys sobre la forma (Couchoud. 1981, p. 125).

Les diferents seccions sovint estan separades per mitjà d'un calderó estructural com també ocorre a la partitura d'Alborch i el canvi de compàs constant al llarg de l'obra és un recurs compartit a ambdues obres també. A pesar de l'estil i la contemporaneïtat de les obres, s'ha evitat l'ús de tècniques esteses per als instruments protagonistes³⁵.

A *Subito*, les aparicions de la tornada van acurtant-se progressivament fins la quarta entrada on solament resta el cap del motiu. Pel que fa a la tornada d'Alborch, aquesta roman intacta les dues primeres vegades però, la tercera entrada es redueix significativament.

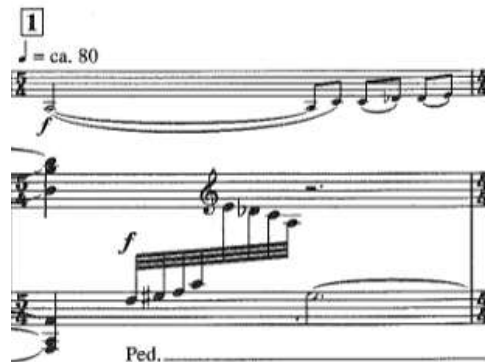
El propi disseny de la tornada guarda nombroses semblances entre ambdues obres: s'inicia amb el violí/clarinet sol amb figuracions rítmiques breus i ràpides, el piano s'afeg amb acords prolongats i amb dinàmiques elevades.

El primer episodi de l'obra d'Alborch guarda una estreta relació amb l'episodi anàleg de *Subito* pel que al disseny de la veu del clarinet com dels patrons d'acompanyament que executa el piano.

Les primeres notes que executa el violí son idèntiques en ritme i altura a l'inici de l'episodi d'Alborch en la veu del clarinet. A la part del piano podem apreciar un

³⁵ Vegeu la dissetena pregunta de l'Annex C.

acompanyament en forma d'escala s'explotarà també a la nostra obra. Ambdós aspectes poden ser considerats com una cita de *Subito* per part d'Alborch.



Il·lustració 14. Inici del primer episodi de *Subito*³⁶

El disseny melòdic inicial amb que s'inicia el primer episodi de les dues obres torna a exposar-se a *Subito* al c. 28 amb lleugeres variacions pel que fa als intervals:



Il·lustració 15. Compàs 28 de *Subito*

El començament del següent episodi amb una cita de Claude Debussy a l'obra d'Alborch també troba un paral·lelisme amb Lutoslawski, però esta ocasió no el podem trobar a *Subito*.

A *Grave per a violoncel i piano* (1981) el compositor polonès també cita Debussy amb les quatre primeres notes de l'òpera *Pelléas et Mélisande*.

L'inici del segon episodi també ens mostra altres trets en comú. D'una banda el violí comença amb una nota aguda amb *p* i amb una anotació de caràcter, *dolce*. El clarinet ho

³⁶ Lutosławski, W. (1989). *Subito for Violin and Piano*. Chester Music.

fa igualment a *Con Espressione e Ritmo* amb l'única diferència de l'altura de la nota inicial. D'altra banda el piano alterna acords en ambdues mans i amb figuració de tresets de negra que segueixen una línia ascendent i, així ho fa Alborch en bona part d'aquest segon episodi:

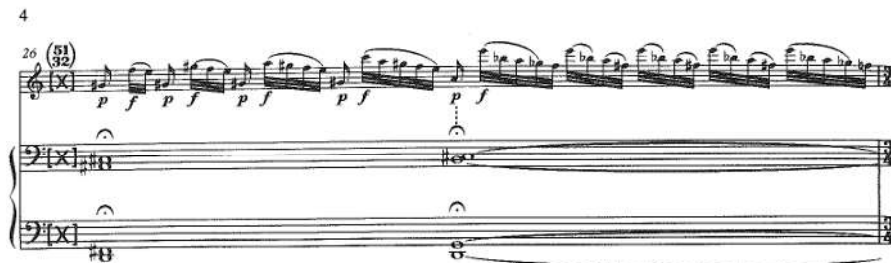


Il·lustració 16. Inici del segon episodi de *Subito*



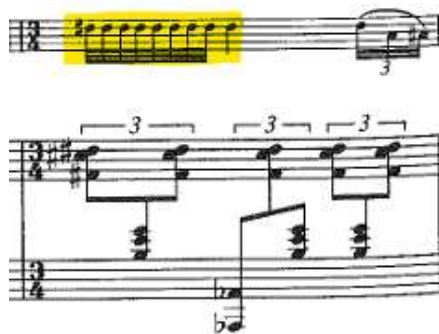
Il·lustració 17. Compàs 68 de *Con Espressione e Ritmo*

El paral·lelisme del c. 26 de *Subito* amb la *Cadenza* de *Con Espressione e Ritmo* és evident: d'una banda el violí interpreta arpegis que progressivament augmenten per ampliació i d'altra el piano executa acords prolongats. A ambdues partitures el compàs sempre es manté escrit, fins i tot, a aquelles seccions que semblen més lliures.



Il·lustració 18. Compàs 26 de *Subito*

El compàs 28 de la peça d'Alborch sembla estar inspirada en el compàs 49 de *Subito* on la nota *re*[#] es repeteix insistentment:



Il·lustració 19. Compàs 49 de *Subito*

A l'obra de Lutoslawski podem trobar un passatge de caràcter rítmic on les dues parts, el violí i el piano, sostenen una mateixa línia melòdica completant els buits o silencis que produeix la intervenció de l'altre instrument. Tot açò, sumat a una articulació molt marcada en *staccato* produeix una suggerent textura «puntillista».

El passatge al que fem referència ocupa els cc. 57 fins el 65 del tercer episodi, just després de la tercera exposició de la tornada. A més, aquesta textura tornarà a aparèixer a la cloenda de l'episodi als cc. 74 fins el 81 com a enllaç cap a la nova exposició de la tornada.



Il·lustració 20. Compassos 58-62 de *Subito*

La comparació d'aquest darrer passatge amb el primer període de l'ampliació de la tornada, c.11-14; la subsecció c del tercer episodi, c. 119-120 i, fins i tot, el patró rítmic del contrapunt invertible del tercer episodi d'Alborch és més que evident.

El quart i últim episodi de l'obra de per a violí i piano comença amb un patró rítmic irregular d'acompanyament al piano que recorda molt al obstinat que Alborch emprava a la primera secció del tercer episodi a una de les dues parts del contrapunt invertible.

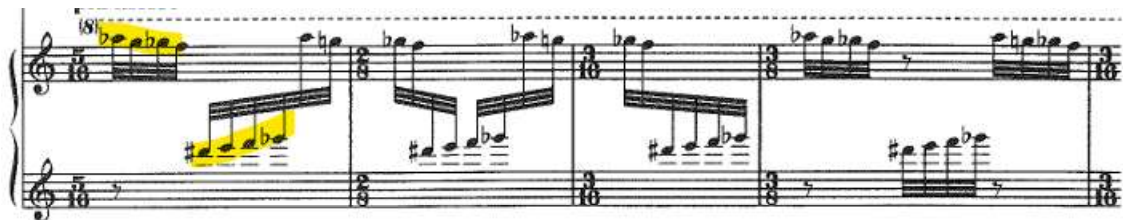


Il·lustració 21. Comparativa dels patrons d'acompanyament

Aquest episodi que es fa servir com a nus central de l'obra és molt extens i a ell trobem un seguit de subseccions amb un marcat contrast de caràcter com també passava a l'obra d'Alborch.

Com explicàvem a l'anàlisi de *Con Espressione e Ritmo*, l'últim episodi també era una mena de recapitulació del material temàtic exposat als episodis anteriors. Lutoslawski també ho fa en gran mesura al quart episodi de *Subito* i un exemple és la exposició del cap de l'episodi primer als cc. 96 i 98.

El passatge que abasta els cc. 138 fins 143 presenta un obstinat de huit notes al piano articulat en dos tetracords cromàtics, un descendent i un ascendent. El patró roman immòbil tot el passatge mentre que el compàs va variant contínuament produint-se un desplaçament dels accents mètrics ja que el patró cada cop comença en una part diferent del compàs.



Il·lustració 22. Obstinat dels compassos 138-141

A *Con Espressione e Ritmo* podem trobar l'ús del mateix recurs al contrapunt invertible del tercer episodi. No obstant, el desplaçament de l'accent mètric a l'obra d'Alborch no

està produït pel canvi de compàs en este cas. Com que es tracta d'un patró de nou semicorxeres a un compàs on solament en caben huit, el desplaçament és inevitable.

A la part final de l'obra també trobem diversos paral·lelismes. Pel que fa a l'estructura, *Subito* finalitza amb l'última exposició de la tornada del rondó mentre que Alborch completa l'última exposició amb una breu coda.

Un punt en comú evident entre les dues obres apareix al compàs 145 de l'obra de Lutoslawski, just a la cloenda de l'últim episodi. Ací el piano percut sis notes seguides al registre mig i greu de l'instrument on les notes es troben accentuades i la dinàmica és de *ff*:



Il·lustració 23. Comparació entre les dues cèl·lules rítmiques

La semblança amb els últims compassos de l'obra de Joan Alborch és molt visual encara que els compàs i la rítmica no siga exactament igual. A més, en ambdós casos podem establir una connexió entre aquetes cèl·lules rítmiques on una nota es veu repetida diversos cops amb la cèl·lula que tractàvem a la il·lustració 18, present a amb dues peces també.

Altres paral·lelismes son considerables en les seccions finals de les dues obres com per exemple: la tendència descendent de la línia melòdica del violí i el clarinet fins el registre més greu de l'instrument; un creixement de la dinàmica progressiu fins el final o l'ús de trinos prolongats al registre agut del violí i el clarinet.

A manera de resum, la vinculació entre ambdues obres és molt evident com hem pogut comprovar en aquest punt. Podem afirmar sense cap dubte que l'obra d'Alborch està

escrita en un llenguatge quasi a la manera de Lutoslawski, però, concretament a la manera de l'última etapa de la seva trajectòria compositiva.

Així doncs, feta aquesta comparació i amb la conclusió resultant: l'estudi del llenguatge i estil de Lutoslawski com l'escolta de la seva obra, i de *Subtio* especialment, seran elements obligats per fer una correcta interpretació de *Con Espressione e Ritmo* i seran presents al model performatiu que exposarem al següent punt del treball.

6 ANÀLISI PERFORMATIU

6.1 Introducció

En veu de Donald Jay Grout i Claude V. Palisca al segon volum de *Història de la música occidental*:

L'expressionisme musical és un moviment estètic que va florir principalment a Alemanya i Àustria entre 1908 i 1921, caracteritzat per la intensa subjectivitat emocional, l'exploració de les profunditats psicològiques obscures i sovint perturbadores, i una marcada tendència a l'atonalitat i la dissonància extrema com a mitjans per a expressar aquestes emocions de manera directa i sense les restriccions de l'harmonia tradicional. (2014, pp.946 i 947)

D'acord amb l'anterior definició, podem trobar molts lligams entre l'obra *Con Espressione e Ritmo* i l'expressionisme musical, tant pel seu caràcter com pel llenguatge dissonant que Alborch empra en ella.

Llavors, el nostre estudi performatiu se centrarà en la sublimació de les emocions i l'expressió, mitjançant el contrast dinàmic i de caràcter, per ser més fidel a l'estil de la peça.

L'ús d'indicacions de caràcter, agògica i dinàmica és molt recurrent al llarg de l'obra. Fins i tot, la cadència que precedeix al tercer episodi està farcida de indicacions. Tot açò serà molt útil per a construir un model interpretatiu fidel amb allò que el compositor desitjava alhora de la composició de l'obra.

D'altra banda, com hem pogut comprovar al punt anterior, tant Alborch com Lutoslawski defineixen les seves obres com a música absoluta i rebutgen l'associació de les seves peces a determinats pensaments o programes³⁷. Llavors, al nostre model interpretatiu no s'associarà cap idea musical amb un concepte, personatge o alguna cosa semblant per tal de ser fidel a allò que desitja el compositor.

³⁷ Vegeu pàgina 28.

6.2 Model interpretatiu

Seguidament explicarem els diferents reptes i conflictes que ens podem trobar al llarg de l'estudi de l'obra. S'analitzarà cada secció d'acord amb l'anàlisi formal i harmònic que hem exposat abans i s'elaborarà una proposta performativa de cada una d'elles:

6.2.1 La Tornada

La tornada, com explicàvem a l'anàlisi, representa una dualitat d'emocions. Inicialment, a causa de la dinàmica i el registre, com també l'absència del piano, trobem un caràcter íntim i misteriós. Per aconseguir-ho, el treball de dinàmiques molt suaus serà molt útil i productiu. Un so obscur i sedós serà més apropiat en aquest punt.

A continuació, amb la indicació d'*agitato* s'inicia una precipitada i angulosa pujada fins al registre agut. Per reforçar aquest passatge de nerviosisme és aconsellable l'estudi de la digitació i de l'articulació per tal de que la pujada siga el més fluida possible i el nerviosisme d'aquest passatge més patent.

La segona part de la tornada, cc. 5-10, representa l'altra cara de la dualitat. El caràcter esdevé *risoluto* com la pròpia partitura indica i la dinàmica ha crescut fins a *ff*. La presència del piano amb la mateixa dinàmica serà de gran ajuda en aquest passatge. Recomanem treballar l'articulació d'aquests compassos detingudament posant atenció als accents, que en aquesta dinàmica son més difícils de ressaltar.

És aconsellable practicar colps d'aire sense articular amb la llengua per obtindre més definició en els accents, i així, expressar millor el caràcter d'aquesta secció. D'altra banda, el so en aquesta segona part hauria de ser més brillant i cridaner per destacar el contrast amb l'inici de la tornada.

La digitació de la tornada representa tot un repte alhora de l'estudi d'aquesta obra. El primer conflicte apareix a les semicorxeres del compàs 3 on apareix un floreig o arpegiat entre les notes *la*♯ i *mi*♯. El desplaçament de monyica resultant obligarà a l'intèrpret a estudiar en diverses velocitats el passatge per tal de que el moviment resulte el més natural possible i que les tres notes s'equiparen en durada i en sonoritat.



Il·lustració 24. Compassos 3 i 4 de la tornada

Una alternativa possible és l'ús de la clau 10 bis per al primer *la*♯, recuperant la posició natural per al segon. Aquesta opció podria ser satisfactòria ja que el moviment de la mà és menor. Igualment, és recomanable l'estudi d'ambdues vies i escollir el que resulte més còmode.

L'estudi del següent exercici serà molt eficaç per al passatge descrit abans:



Il·lustració 25. Exercici del *Vade Mecum* de JeanJean, p. 5

El següent problema apareix al compàs 9 on la digitació convencional del *mi*♯ en *legato* pot resultar una mica maldestre. Per resoldre-ho l'ús del *mi*♯ en posició d'*horquilla*³⁸ torna l'execució més natural i l'articulació més clara. L'estudi d'arpegis en diverses articulacions on participe aquesta posició alternativa ajudarà a millorar el resultat. A més, revisar l'ajust entre els cossos superior i inferior de l'instrument serà un punt decisiu.

El següent exercici d'arpegis en Si bemoll major extret del segon volum del *Complet Method for Clarinet* Op. 63 de Baerman serà molt útil per a preparar els conflictes descrits abans:

³⁸ És a dir, amb els dits índex d'ambdues mans.



Il·lustració 26. Arpeggis en Si bemoll major, p. 6

Per últim, el trino del compàs 10 haurà d'executar-se ràpidament d'acord amb l'estil expressionista. Com que el trino amb la clau 5 i el dit mestre resulta complicat, recomanem ací tocar el mi inicial amb la posició original i executar les següents batudes amb el dit cor. Una altra alternativa possible és mantindre la posició natural del mi bemoll amb la clau 5 i fer les batudes del trino amb la clau 6 amb el dit menovell de la mà esquerra.



Il·lustració 27. Compassos 9 i 10 de la tornada

6.2.2 Secció d'ampliació de la tornada

Com assenyalàvem a l'anàlisi, els dos períodes que formen la secció de transició resulten molt contrastants per la seva textura i indicacions de tempo i dinàmica. El compositor ací ho reafirma amb una indicació per a cada període, *rítmico i lúgubre* respectivament. En el cas del primer període suggerim l'ús d'un *staccato* curt i definit per ressaltar el caràcter i acordar amb el pianista un mateix tipus d'articulació. Quant al període segon, suggerim l'ús d'una dinàmica molt suau i un color de so vaporós. De nou, acordar amb el piano una dinàmica en comú per a destacar la polifonia del passatge. A més, serà necessària una indicació de l'interpret per finalitzar tots junts.

6.2.3 Primer Episodi

Al primer episodi les frases prenen major longitud i s'ha de fer un bon treball per optimitzar l'ús de l'aire i reduir les respiracions reiterades que causarien una fragmentació

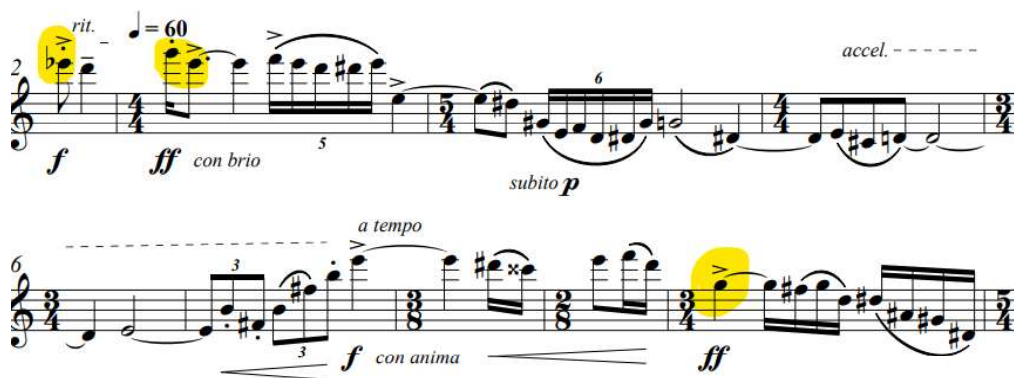
maldestre del discurs. Així doncs, proposem les següents respiracions: a la fi del compàs 27, a la fi del 32 i al compàs 37, després de la lligadura.

Un punt a treballar en aquesta secció és el desenvolupament dinàmic. La línia melòdica es mou constantment amb dinàmiques elevades amb el registre agut i dinàmiques suaus als greus del clarinet. Tanmateix, al compàs 34 hi ha un *subito piano* que hem de practicar per tal de que el contrast siga significatiu.

Associat als canvis de registre i dinàmica trobem una gran fluctuació del tempo a l'episodi. Doncs, malgrat que l'estudi inicial amb metrònom siga necessari, a uns estadis superiors quant a la maduresa de l'obra pot resultar poc satisfactori.

L'aparició de notes accentuades roman al llarg d'aquesta secció però amb unes excepcions. Al compàs 32 trobem una *appoggiatura* amb accent i amb punt, per tant, hem d'assegurar-nos de accentuar la nota alhora que la acurtem, separant-la de la següent. Al següent compàs ens trobem amb una cèl·lula característica de la composició que presenta un problema. La nota que precedeix a l'accentuada és més aguda i està picada. Llavors, hem d'assegurar-nos que la nota anterior no s'escolte accentuada en comparació a la que sí que ho està.

Un lloc més a assenyalar és el c. 40 on trobem una nota accentuada a la que segueix per prolongació un seguit de semicorxeres. El conflicte ací es deriva de la dinàmica, ja que l'accentuació de la primera nota no ha de suposar una menor dinàmica per a les notes que següen.

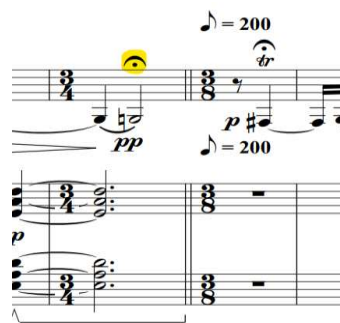


Il·lustració 28. Accentuació conflictiva del primer episodi

Pel que fa al treball a duo, es important haver acordat els canvis de tempo acuradament. El clarinet ha de prendre un rol més dirigent en aquest sentit degut a que la figuració rítmica de la seua veu sol ser més menuda que al piano, qui al contrari sovint interpreta acords mantinguts de llarga durada.

Un moment crític pot resultar el c. 37 on el piano es mou amb semicorxeres i el clarinet amb tresets de corxera produint una polirítmia. La pulsació interna de negra ha de continuar present des dels compassos anteriors per a assegurar aquest passatge. El compàs que segueix presenta un canvi de compàs igualment problemàtic. No obstant, el clarinetista solament haurà d'escollar l'acord que el piano executa al segon temps quedant establerta la pulsació de corxera així.

Per últim, cal recordar que el calderó que apareix al c. 42 és solament per a la veu del clarinet. Així, el clarinet haurà de prolongar el so quan el piano haja deixat de sonar.



Il·lustració 29. Calderó del compàs 42

6.2.4 Segon Episodi

L'inici del Segon Episodi suposa un repte per al clarinetista pel que fa a l'atac del *si* agut amb dinàmica de piano. Recomanem per a aquest punt l'estudi de l'atac amb diverses dinàmiques i practicar el seu atac primerament amb aire i seguidament amb la llengua. L'estudi de la seva dotzeava pot ajudar significativament.

El compàs que continua també resulta conflictiu i ací ell treball està al suport d'aire per ser el tempo considerablement lent. Una bona respiració abans de l'entrada al c. 60 serà segur de gran ajuda.

Novament, la dinàmica ocupa un lloc important al present episodi. Com ja indicàvem a l'anàlisi formal, aquest episodi estava articulat en des seccions atenent al desenvolupament dinàmic. Llavors, hem de treballar per destacar les dinàmiques extremes als punts culminants i als inicis i finals de secció com també regular correctament les pujades i davallades per que resulten naturals i no precipitades.

Pel que fa al camp de la digitació la incorporació de la clau 5 al *si* del c. 60 pot servir per a assegurar la seva emissió com per rectificar l'afinació si queda un poc baix per la dinàmica. Al segon temps del c. 62 és obligat l'ús de la clau 5 per al *fa*# degut al moviment cromàtic. Per últim, al c. 68, punt culminant de la primera subsecció, recomanem tapar el primer forat amb el dit mestre per tal de corregir l'afinació que molt a sovint quedarà alta degut a la dinàmica extrema.

Quant al treball amb el piano, aquesta secció no representa grans desafiaments tècnics ja que l'últim pren ací un paper d'un caire més acompanyant. La pulsació de negra roman molt estable durant la secció i únicament podem assenyalar els cc. 69 i 75 on ambdues parts es mouen al mateix temps donant lloc a una homofonia. En aquests últims punts la connexió de les dues parts ha de ser molt ferma i la indicació d'algun d'ells serà molt important. Igualment per als *accelerando* i el *ritardando* dels cc. 74 i 76 respectivament.

6.2.5 Cadenza

La cadència dels cc. 81, 82 i 83 està envoltada d'indicacions tant de tempo com de dinàmica trobant ací canvis molt seguits en ambdues dimensions. Aquests girs semblen canvis d'humor o d'emoció extrems i sobtats molt típics de la música del llenguatge expressionista.

Tanmateix, els canvis en les indicacions de tempo tant sobtats poden resultar més confuses en un principi. Recomanem en aquest cas estudiar detingudament cada cèl·lula de la cadència i posar-les després en conjunt amb un sentit en global. S'ha de procurar evitar un discurs fragmentat, és a dir, la separació exagerada de les frases o les cèl·lules que conformen la cadència. S'ha de buscar un fraseig global de tota la secció.

De nou, ens trobem amb la problemàtica als atacs al registre agut amb dinàmiques suaus. Aquests els trobem al *mib* i *fa*# dels dos primers compassos. Aconsellem la seva practica

sense i amb articulació de la llengua i centrant-se amb els colps d'aire per obtindre una emissió clara i el més suau possible.

Pel que fa a l'afinació, el *fa* greu que tanca la cadència pot resultar una mica baix a causa de la seva dinàmica extrema. És molt important en aquest punt no moure la boca ni perdre el centre de la nota. Pensar amb vocals més tancades, com una u, i mantindre la posició interna de la llengua suficientment elevada pot resultar eficaç.

El repte més gran el trobem a la segona meitat del c. 82. Ací trobem, a banda de l'atac inicial, tot un seguit de salts ràpids amb canvis de registre que s'han de practicar acuradament per tal de que cap nota greu envoltada d'altres més agudes quede emmascarada.

Quant al treball a duo, el piano solament té acords mantinguts amb pedal i amb diferents dinàmiques. No obstant, la clarinetista haurà d'indicar els talls a la fi de cada compàs així com l'inici del següent. Assenyalar que a la segona meitat del primer compàs el piano canvia la disposició del seu acord. Llavors, la indicació d'entrada per part del clarinet és imprescindible.

La tercera entrada de la tornada està inacabada, és a dir, s'acaba abans que el piano faci la seva entrada. Per a destacar aquest succés suggerim un acabament sobtat i un poc precipitat per donar sensació de sorpresa. Com si es tractara d'una semicadència o una interrogació sense resposta.

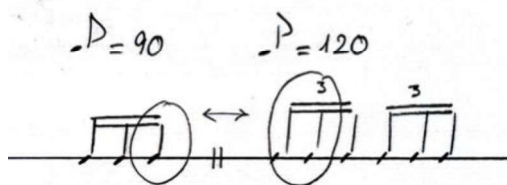
6.2.6 Tercer Episodi

El 3r episodi comença amb dues seccions de contrapunt invertible. El treball de plans sonors és essencial ací, i, així ho indica l'autor. Primerament la veu melòdica es presenta al clarinet amb una dinàmica un estadi superior al piano, qui al seu torn s'encarrega de l'obstinat. Al c. 10 els papers s'inverteixen. El clarinet junt a la mà esquerra del pianista han d'agafar una dinàmica menor ja que esta vegada la melodia es troba a la mà dreta del piano.

L'estudi amb metrònom d'aquesta secció és obligada per aconseguir una compenetració exacta entre ambdues parts.

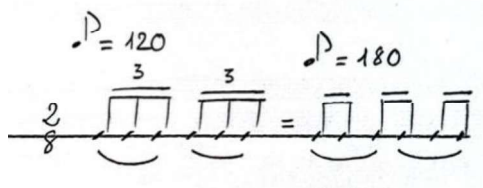
Novament, l'estudi dels cops d'aire per executar els accents que hi apareixen és necessari. I, com que el material melòdic que el clarinet presenta entre els cc. 89 i 93 prové de la tornada, cal recordar ací el que s'ha exposat abans sobre digitacions auxiliars per al *la*♯ del c. 92 i el trino sobre el *mib* al c. 92.

La subsecció que continua, c a la taula, presenta un problema de tempo degut als canvis sobtats de compàs i indicació metronòmica. Tot i amb això, com que ambdues xifres metronòmiques son múltiples de 30 es pot establir una relació entre elles factibles alhora de la interpretació. La veu del piano executa semicorxeres amb una velocitat de corxera igual a 90. És a dir, interpreta semicorxeres a 180 d'aquesta manera. El clarinet s'afig amb tresets de corxera a 120. Llavors, un semicorxera del piano equival a dues semicorxeres del treset de la veu del clarinet i viceversa.



Il·lustració 30. Equivalència mètrica de la secció c

En conseqüència, el clarinetista haurà d'escotar les semicorxeres del piano per prendre l'última com a pulsació de de dues semicorxeres del seu treset. Així, podríem entendre el següent compàs de la següent manera:



Il·lustració 31. Replantejament del compàs 111

La secció que continua, provinent del primer període de la transició, s'interpretarà de la mateixa forma malgrat que manca de la indicació de *ritmico* esta vegada. A més, una altra diferència que haurem de reflectir a la nostra interpretació és el crescendo continuat i que

dona pas a la nova subsecció. Un apunt sobre la digitació seria afegir la clau 9 al *sol* del c. 121 per obtindre el *mi* agut sense moure cap digitació més.

A continuació ens trobem amb la secció d del tercer episodi. Durant els 13 compassos de que dura aquesta secció la dinàmica es manté sempre amb dues *f* fins al final on un *crescendo* afig una *f* més a la cadència. Aquesta secció tal vegada és la més expressionista de tota l'obra. El caràcter ací és brutal, salvatge i la interpretació ho ha de reflectir així.

Les intervencions del clarinet, encara que son molt seguides, no son massa llargues així que la respiració no suposa un problema ací. En canvi, si que ho suposa la dinàmica que ens obliga a mantindre la columna d'aire molt present en tot moment per aconseguir el volum i la sonoritat requerides.

El clarinet es mou al voltant de tots els registres mentre que la dinàmica roman igual en tot moment. Consegüentment, estem obligats a forçar la presència dels motius més greus per posar-los a la mateixa altura que els aguts i evitar l'emascament.

Pel que fa a l'articulació hem de tindre cura al c. 122 on apareix la cèl·lula rítmica que mencionàvem abans. Esta vegada l'accentuació recau sobre la primera nota, la nota més aguda. Hem de cerciorar-nos de diferenciar aquesta intervenció de totes les prèvies.



Il·lustració 32. Cèl·lula rítmica accentuada

Quant a la digitació hi podem comentar el següent: l'ús de la clau 5 és necessària als cc. 126, 130 i 134 pel moviment cromàtic de la línia melòdica; al c. 128 no es pot utilitzar la clau 8 per obtindre el *fa*#, per tant s'ha de practicar el creuament de dits; el c. 132 requereix un estudi progressiu per aconseguir una digitació neta.

Per últim, el *fa* amb que es conclou la secció es susceptible de quedar baix en afinació. Llavors, suggerim ací mantindre el centre de la nota i no moure la embocadura en cap

moment. Pensar en vocals tancades pot ajudar a mantindre l'afinació al seu lloc i evitar un so massa obert.

Pel que fa a la interpretació a duo, en aquesta secció el clarinet ha d'escoltar el piano ja que aquest porta la pulsació en tot moment per mitjà d'un patró als greus en un inici.

Després del comentari final del 3r Episodi a càrrec del piano apareix l'última entrada de la tornada. Malgrat que les indicacions es mantenen intactes, suggerim començar aquesta entrada amb una dinàmica extremadament suau i prolongar el trino una mica més. D'aquesta manera podem diferenciar aquesta nova entrada de les demés donant-li un altre caràcter com si es tractara d'un record o com si el tema tornara de molt lluny.

A més, també podem començar el trino que s'inicia al c. 150 amb un poc menys de volum per tal de que el *crescendo* que condueix a la Coda siga més efectiu i que la soldadura que efectua el piano s'escolte millor.

Per al trino que apareix al c. 151, *fa* natural a *sol*^b, emprarem la clau 7, així el trino podrà ser interpretat amb més batudes que amb el moviment dels dits anular i auricular.

A diferència de les aparicions prèvies de la tornada, esta vegada el piano executa un enllaç o soldadura que inicia amb els trinats del clarinet. És molt important poder identificar i memoritzar aquest passatge per poder entrar tots junts a la Coda.

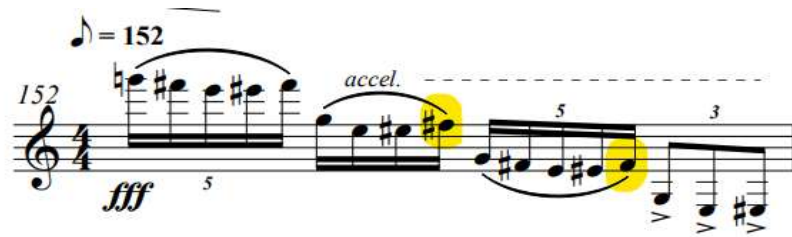
6.2.7 Coda Final

A la Coda Final, cc. 152, 153 i 154, el tempo es redueix significativament en un inici a negra igual a 152. Com que esta vegada l'equivalència mètrica és més difícil de trobar serà recomanable memoritzar el tempo d'aquesta secció internament.

El caràcter esdevé molt agressiu i violent, la dinàmica és de *fff* i el piano executa acords igualment forts i amb accentuació destacada. Novament, hem de treballar la dinàmica per mantindre una sonoritat uniforme amb la davallada de registre que s'experimenta en aquests compassos.

La digitació pot resultar complicada en aquesta part. És recomanable no utilitzar les claus 5 i 8 de les posicions cromàtiques de la nota *fa*[#], altrament, l'enllaç amb les següents

notes podria resultar maldestre. Les notes a les que fem referència apareixen assenyalades a continuació:



Il·lustració 33. Posicions recomanades per al *fa* sostingut

Alhora d'interpretar la Coda conjuntament amb el piano, com que el clarinet interpreta figuracions més ràpides que el piano que executa acords en cada temps, el primer haurà de prendre un rol més dirigent novament indicant el canvi de cada compàs.

Les notes finals a l'uníson s'han d'interpretar amb la màxima dinàmica i amb accents. De nou, malgrat que no s'indica a la partitura, recomanem iniciar amb una mica de potencia menys i donar direcció amb un petit crescendo final. Tal vegada podríem començar una mica més lents i agafar velocitat progressivament per augmentar l'efecte anterior.

6.3 Diari d'estudi

Amb les anàlisis formals i performatius de cada secció juntament amb la identificació dels passatges més conflictius de l'obra tant a solo com a duo, s'ha plantejat un diari per a abordar la peça de forma adequada.

Abans de ficar-nos amb la peça mencionarem uns exercicis de calfament que poden ser molt útils abans del treball de l'obra. Aquest escalfament estarà compostat de exercicis d'estirament i preparació del cos, exercicis de respiració i per últim, exercicis de calfament amb l'instrument.

Estirament i preparació corporal:

Primerament dedicarem una estona per a estirar i el cos i preparar-lo: començarem inclinant el cap cap un costat i cap a l'altre aplicant una lleu pressió amb la mà, uns 30 segons serà suficient per a cada costat. A continuació, farem uns deu moviments en forma de cercle amb els muscles. Deu cap avant i deu cap arrere.

Després, estirarem els braços cap avant. Amb una mà tirarem dels dits de l'altra cap a nosaltres. Primer amb la palma de la mà cap avall i després cap amunt durant uns 30 segons per a cada braç. Per a l'esquena, seurem rectes i rotarem el torç cap un costat i cap a l'altre uns 30 segons també.

Per acabar, estirarem els braços per damunt del cap i amb els dits encreuats ens inclinarem cap als dos costats de forma suau obrint la caixa toràctica i ajudant a la respiració. Finalitzarem obrint i tancant els dits amb força unes deu voltes i estirarem amb delicadesa cada un d'ells.

Exercicis de respiració:

Seguidament treballarem uns exercicis al voltant de la respiració que ajudaran a relaxar el nostre cos alhora que activem el diafragma:

Primerament seurem rectes amb els peus al terra i l'esquena relaxada. Tanquem els ulls i procedim a respirar pel nas poc a poc, intentarem conduir l'aire cap a l'abdomen i no cap al pit. Inhalarem uns 4 segons, mantindrem 2 i exhalarem amb 6. Aquest exercici es repetirà 6 cops.

Després, col·locarem una mà al pit i altra a l'abdomen. Al inspirar intentarem que solament es moga la mà que resta a l'abdomen per cerciorar-nos que estem utilitzant la respiració diafragmàtica. Tot açò serà repetit un parell de minuts.

Finalment, farem dues exhalacions prolongades per la boca. Agafarem tot l'aire possible, sempre al diafragma, i l'expulsarem lentament com si bufarem un ciri controlant que la sortida d'aire siga el més regular possible.

A partir d'ací continuarem el **calfament** però, **amb l'instrument**.

Els exercicis proposats estan extrets del llibre *Construyendo el sonido* de l'agullentí Antonio Ribera Soler³⁹. En aquest podem trobar una extensa secció on es treballen

³⁹ Ribera Soler, A. (2020). *Construyendo el sonido*. Armonía Universal.

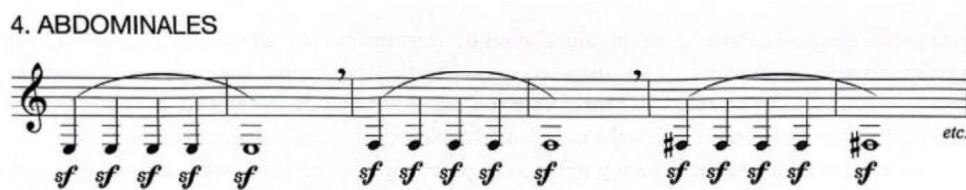
exercicis que abasten tota la tècnica del clarinet. Segons les necessitats de la nostra obra hem elegit el següent recull:

Per poder començar a treballar la nostra embocadura alhora que treballem les diferents dinàmiques que ens trobarem a l'obra i per poder ampliar el nostre rang dinàmic proposem aquest exercici típic:



Il·lustració 34. Exercici de dinàmiques, p. 16

Seguidament treballarem els cops d'aire amb un exercici molt simple. Aquest exercici és molt important per al nostre treball ja que les notes accentuades apareixen contínuament al llarg de tota la peça.



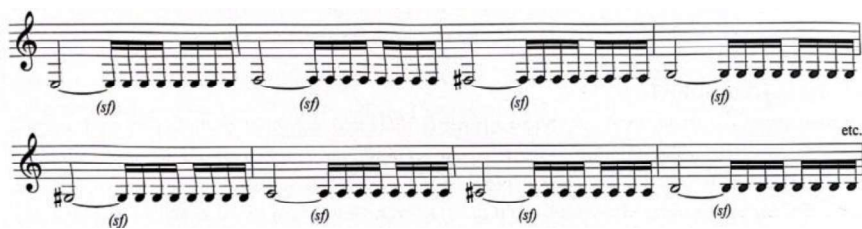
Il·lustració 35. Exercici sobre cops d'aire, p. 16

És important assenyalar que l'exercici previ serà executat sense l'articulació per mitjà de la llengua en cap moment i la columna d'aire no serà interrompuda entre cada nota.

Pel que fa a l'articulació, no trobem passatges molt complicats quan a la velocitat de l'articulació al llarg de l'obra. No obstant, el seu treball sempre és necessari. A continuació proposem dos exercicis, un per treballar diferents tipus d'articulació, segons la seva durada, i un per treballar la velocitat.



II·lustració 36. Exercici sobre els tipus d'articulació, p. 17



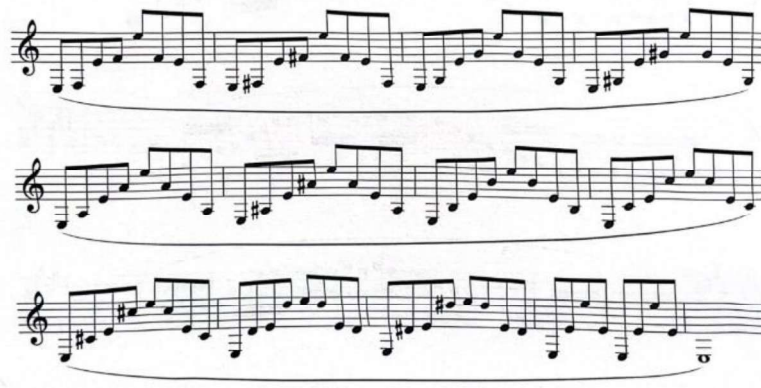
II·lustració 37. Exercici de velocitat d'articulació, p. 40

Aquest darrer exercici serà executat a diferents velocitats, incrementant poc a poc la velocitat mitjançant l'estudi amb el metrònom.

Per acabar, proposem dos exercicis per treballar la nostra flexibilitat al mateix temps que treballem els intervals ja que la nostra peça esta plena de salts intervàlics que necessiten estar ben treballats per igualar el so a tots els registres. El primer se centra en el treball de les dotzeaves en valors llargs, el següent és més exigent i en aquest treballarem tots els intervals possibles.



II·lustració 38. Exercici sobre les dotzeaves, p. 21.



Il·lustració 39. Exercici sobre els intervals, p. 36.

Ambdós exercicis poden ser transportats a diferents altures per completar el treball a tots el intervals existents.

Per descomptat, el treball de diferents arpegis i escales com majors, menors i cromàtica en diferents velocitats i articulacions serà molt productiu i recomanable durant el període de calfament.

Una vegada establerta la dinàmica de calfament que serà repetida diàriament abans del treball de l'obra, proposem la següent planificació per a l'estudi de l'obra d'acord amb l'experiència pròpia:

Com que Alborch ens va proporcionar la partitura de *Con Espressione e Ritmo* cap a finals de desembre, just a les vacances de Nadal, i tant el recital com la defensa del treball fi de grau normalment es celebren a finals de maig i principis de juny, el treball de l'obra ens a ocupat uns 5 mesos en total.

Les **primeres dues setmanes** amb l'obra van estar dedicades a la lectura i la familiarització amb l'obra. Que el compositor ens facilitara una gravació de MIDI va ser de gran ajuda en un primer moment per observar els canvis de tempo i dinàmica tan sobtats entre cada secció i especialment per fer-se una idea de com anava a sonar l'acompanyament per part del piano.

La lectura va ser molt lenta en un principi i poc a poc vam anar acostant-nos a la marca de tempo que s'indicava a la partitura. No obstant, el treball en aquests primers dies va

estar enfocat a certs passatges en específic sense tractar d'enllaçar les diverses seccions encara.

Una tasca important en aquest moment va ser la localització dels passatges més complicats a nivell de digitació al llarg de l'obra.

A partir de la segona setmana de gener i fins febrer, el treball va ser completament individual per preparar els pròxims assajos amb el pianista. Una vegada familiaritzats amb la partitura, ens vam centrar en l'estudi dels passatges més problemàtics a nivell tècnic que ja havíem assenyalat les setmanes anteriors. L'estudi d'aquests passatges es va dur a terme per dues vies generalment: la pràctica amb metrònom des de velocitats molt lentes fins a la marca de tempo de la partitura i l'aplicació dels exercicis de diferents mètodes que s'han exposat abans.

Trobades les dificultats de l'obra, que en gran mesura es poden reduir en un gran contrast de dinàmiques extremes, control de registres, gestió de l'aire i colps d'aire, vam dissenyar la rutina mostrada abans a l'inici de l'apartat. Aquests exercicis de calfament serien duts a la pràctica de manera diària des d'aquest punt.

La nostra tasca durant **les dues primeres setmanes de febrer** va girar al voltant de dos vessants. D'una banda, vam analitzar l'obra formalment per conèixer amb profunditat l'estructura, el llenguatge i el material harmònic emprats a aquesta obra. En la mateixa línia, ens vam introduir en l'estil de Lutoslawski per mitjà de l'audició de diverses obres de la seva última etapa compositiva.

D'altra banda, la nostra labor es va centrar en l'estudi de la part del piano, amb la fi de facilitar el treball als assajos amb el pianista. Per estudiar la part de l'acompanyament vam estudiat minuciosament la partitura general i vam treballar amb ella. De nou, l'audició del MIDI que ens va proporcionar el compositor ens va ser de gran ajuda.

A més, a partir d'aquest moment vam començar a treballar l'obra a classe amb el nostre professor de clarinet. Aquest punt fou essencial, ja que aquest va ser el primer qui ens va escoltar interpretar la peça d'Alborch i el primer que ens va assenyalar les errades més evidents en les nostres primeres interpretacions: aquestes anaven enfocades en dues direccions, la gestió dels canvis de tempo com la gestió de les diferents dinàmiques. Amb

aquestes conclusions, ens vam posar a treballar en aquests aspectes tan prompte com va ser possible.

A partir de la tercera setmana de febrer vam començar els assajos amb el pianista que en un principi ens anava a acompanyar fins al recital i la defensa d'aquest treball.

La primera sessió amb el Francisco José Verdú, el nostre pianista repertorista, es va tractar d'una primera lectura de les diferents seccions que formen l'obra. En aquesta vam posar en comú els aspectes més indispensables per a la interpretació conjunta, centrant-se en els diferents *tempi* i la connexió entre ells.

Fou Verdú qui a altres treballs previs em va introduir en l'estudi de l'equivalència mètrica per facilitar l'enllaç de seccions amb distintes marques de tempo. En aquesta obra vam posar en pràctica aquesta tècnica a la subsecció b del tercer episodi amb el seu assessorament.

A les dues primeres setmanes de març els nostres assajos setmanals amb el pianista es van anul·lar degut a una lesió del pianista qui va haver d'agafar la baixa fins a la fi del curs. Llavors, fins l'arribada d'un substitut, qui no va arribar fins a la meitat del mes, vam reprendre el nostre estudi individual com ho féiem als mesos de gener i febrer.

Com que l'estudi tècnic dels passatges més conflictius ja estava ben avançat, vam dedicar aquestes sessions d'estudi particular per a desenvolupar aspectes com el fraseig i la recerca de direccions a les línies melòdiques, establir i plasmar diferents caràcters per a cada secció i passatge i el treball de diferents articulacions segons el caràcter establert.

L'estudi d'aquests aspectes aplicat a les extenses frases que trobem als dos primers episodi van ser el gros del treball en aquest període. A més, en aquest punt vam establir les respiracions definitives d'aquestes seccions més problemàtiques.

A la tercera setmana de març es va incorporar el nou pianista substitut, aquest fou Adrián Ferrer, amb qui ben prompte vam establir una bona comunicació.

Novament, vam haver de començar el treball per mitjà d'una primera lectura. No obstant, ràpidament vam assimilar la peça i a les següents sessions vam dur a terme un treball més minuciós.

Una data important va succeir el **18 de març** quan vam acordar una cita amb Joan Alborch per tal de que ens escoltara i ens fera les indicacions que considerara pertinents. Aquesta cita va ser molt productiva per a ambdues parts ja que el propi compositor va agafar un munt d'idees que va reflectir a una nova i definitiva versió de l'obra.

En aquesta nova versió van haver alguns canvis més o menys substancials. El gros dels canvis va estar enfocat a l'increment d'indicacions de dinàmica i caràcter, així com, algun canvi menor a les línies melòdiques d'ambdós instruments.

Durant el mes d'abril, vam continuar la nostra rutina d'estudi individual alhora que assajàvem amb el pianista setmanalment. De nou, les vacances de Pasqua van interrompre els assajos conjunts, però, com ja acostumàvem, vam continuar amb el nostre estudi a solo.

Un cop vam tornar de les vacances, vam poder realitzar la nostra primera interpretació en públic de *Con Espressione e Ritmo*. Aquesta es va dur a terme el dia 29 d'abril al saló d'actes del Conservatori Superior d'Alacant⁴⁰. La posta en pràctica d'una interpretació en públic fou una bona experiència per a obtindre noves conclusions i opinions. Paral·lelament, a la cloenda del mes d'abril, vam realitzar la nostres primeres gravacions de l'obra: una a l'audició i una altra a classe⁴¹.

L'anàlisi de les gravacions efectuades va resultar molt productiu per obtindre les següents conclusions: el contrast dinàmic i de caràcter entre les diferents seccions i subseccions havia de fer-se més patent. D'altra banda, el canvis de tempo, especialment els *accelerando* i *ritardando*, haurien de dur-se a terme de forma més natural i orgànica.

Quan al mes de maig, durant aquestes setmanes vam centrar el nostre estudi a solo i a conjunt en la rectificació dels dos punts assenyalats abans.

⁴⁰ Vegeu Annex D.

⁴¹ Raúl Moscardó Alborch. (30 d'abril de 2025). *Con Espressione e Ritmo* [Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/huhC9QXC_u0

Els passatges on més vam treballar durant aquest últim període de treball foren els següents:

El treball de tempo i articulació unificada en els passatges de textura «puntillista», cc. 11-14 i 119-121.

L'enllaç entre els cc. 32 i 33, com també, cc. 37 i 38 del primer episodi, pel que fa al canvi de tempo sobtat. I, el compàs 34 per a incrementar el contrast dinàmic amb l'aparició d'un *subito piano*.

Vam treballar, l'acusat *ritenuto* que apareix a la introducció del segon episodi, cc. 54-59, per tal de que semblara més natural i vam treballar l'*accelerando* del c. 74 per coordinar millor la interpretació conjunta.

A les últimes sessions de treball amb el pianista vam canviar una mica la concepció de la cadència i vam optar per una visió més global d'aquesta. És a dir, vam tractar d'enllaçar les tres parts que la componen per unir més el discurs en lloc de fragmentar-lo excessivament amb talls i pauses innecessàries.

Quant al tercer episodi, el nostre treball va estar més enfocat als plans sonors, especialment a la primera subsecció, on tractàvem contrastar millor la diferència entre la melodia i el obstinat rítmic. A la segona subsecció, vam recuperar la idea de la equivalència rítmica i la vam aplicar exitosament. Per últim, a la subsecció d i a la coda es van ajustar algunes qüestions de tempo quedant conclòs així el nostre treball.

Com que el nostre coneixement de l'obra cada cop era més gran, la rectificació d'aquests aspectes ens va resultar relativament fàcil.

7 CONCLUSIONS

7.1 Conclusions principals

El principal objectiu que havíem plantejat en aquest treball es tractava d'aconseguir realitzar una interpretació de la peça d'acord amb el context, l'estil i l'anàlisi de la peça i, a partir d'ací, formular una proposta interpretativa que quede reflectida en aquest text.

Podem concloure que aquest objectiu ha estat complit en la seva totalitat ja que els objectius secundaris que se'n derivaven d'ell s'han tractat extensament als diferents capítols que componen aquest treball.

El primer d'aquests objectius complementaris al principal es tractava de conèixer i investigar en profunditat l'obra de Joan Alborch i sintetitzar els trets més característics del seu estil i llenguatge: Aquest objectiu ha ocupat bona part d'aquest treball i així ho podem observar als dos primers capítols d'aquest.

Al primer capítol del nostre projecte s'ha sintetitzat de forma breu el context social, històric i cultural entre la meitat del s. XX i l'actualitat amb la fi de conèixer la realitat que Alborch ha afrontat al llarg de la seva trajectòria. Durant l'elaboració d'aquest context es va posar especial èmfasi en el tractament de la música, aquest darrer context està articulat en dos seccions, una dedicada a l'evolució de la música culta a tot Europa al llarg del segle XX i una enfocada en la música culta valenciana dels últims anys.

D'aquest primer apartat del treball vam poder extraure una important conclusió que ben aviat relacionaríem amb el protagonista del nostre treball: la música valenciana culta i acadèmica dels últims anys naix de la comunió entre la tradició, el folklore i la recerca de noves vies d'expressió a través de les avantguardes europees del s. XX.

Pel que fa al segon capítol, ací vam confeccionar una elaborada biografia de Joan Alborch i es va descriure àmpliament el seu llenguatge. Aquest apartat ha sigut tot un repte degut a la manca de bibliografia respecte a l'autor. No obstant, amb una bona comunicació amb el compositor i l'elaboració d'una entrevista s'ha acomplit l'objectiu àmpliament.

Entre les conclusions més importants que s'han pogut extraure d'aquest capítol trobem que Joan Alborch és un compositor amb una àmplia formació i gran bagatge musical que

es mou en tots els gèneres, com podem comprovar a la seva producció. Malgrat que el seu gros d'obres s'han compost en llenguatges tonals i amb un estil més bé neoclàssic, Alborch no rebutja en absolut l'atonalisme, i la peça que nosaltres abordem al nostre treball és un bon exemple.

El segon dels objectius auxiliars que assenyalàvem a la introducció del treball es tractava d'investigar i analitzar la composició *Con Espressione e Ritmo* i buscar lligams entre aquesta l'obra d'Alborch i *Subito* de Witold Lutoslawski.

Aquest objectiu també s'ha completat extensament ja que la seva resolució ha abastat els dos següents capítols del projecte:

Al tercer capítol s'ha elaborat una minuciosa anàlisi de l'obra *Con Espressione e Ritmo* que tracta les vessants estructurals, harmòniques i motiviques de cada secció de la peça. Entre les conclusions que hem obtingut amb aquesta anàlisi podem afirmar que l'obra segueix una forma de rondó generalment; a nivell harmònic la composició no pot ser analitzada amb l'harmonia tonal i funcional ja que aquest obra és atonal; finalment, s'ha analitzat profundament el desenvolupament motivic de l'obra i s'han extret les cèl·lules i motius principals, com també, les cites que podem trobar en ella.

Al quart capítol hem introduït breument la figura del compositor polonès Witold Lutoslawski per mitjà d'una biografia i la periodització de la seva trajectòria compositiva. A més, a una secció següent s'ha analitzat els vincles que uneixen l'obra *Subito* de Lutoslawski amb l'obra que ens ocupa.

D'ací hem pogut concloure que: Alborch considera Lutoslawski tot un referent i que ambdós comparteixen una mateixa visió de la música, entre altres paral·lelismes. A banda, amb els lligams descrits entre ambdues composicions podem afirmar que l'obra d'Alborch està inspirada en el llenguatge de l'últim període compositiu de Lutoslawski i, més concretament, en l'obra *Subito* per a violí i piano.

Els dos propòsits que segueixen, localitzar passatges conflictius a solo i a duo i elaborar mètodes per abordar-los i dissenyar un model interpretatiu d'acord amb l'anàlisi efectuat prèviament, han sigut abordats als últim dos capítols del nostre treball.

Al quint capítol del text hem descrit la nostra visió interpretativa de la peça, secció per secció. També, hem assenyalat en aquest punt els passatges més conflictius alhora de la seva interpretació, a solo i a duo, i s'han establert exercicis i vies per poder resoldre'ls satisfactòriament. Per últim, hem descrit el nostre progrés personal amb la peça i com s'ha abordat durant aquests mesos de treball.

L'últim dels objectius que ens proposàvem amb aquest treball tractava d'aconseguir una bona simbiosi interpretativa de l'obra amb el pianista. Aquest objectiu s'ha dut a terme per mitjà d'una serie d'assajos amb els pianistes que hem disposat aquest curs a l'assignatura de repertori amb piano. El progrés ha quedat reflectit a l'últim capítol del treball i podem concloure que hem assolit un alt grau de maduresa amb la interpretació de la peça tant a solo com a duo.

7.2 Valoració personal

Haver dut a terme aquest treball ha sigut molt satisfactori per a mi per diverses raons:

Que aquest treball verse sobre Joan Alborch ha suposat ampliar el meu coneixement sobre aquesta persona amb la que em trobe molt vinculat alhora que ajuda a la difusió de la seva obra més recent i ampliava la bibliografia present sobre la seva vida i obra. A més, comptar amb la seva disposició i ajuda durant tot el període de treball ha sigut molt gratificant.

En segon lloc, poder investigar i analitzar l'obra de Witold Lutoslawski amb motiu d'aquest treball ha incrementat la meva admiració cap a aquest compositor.

Per últim, considere que el treball dut a terme als darrers capítols del projecte resumeixen adequadament la meva visió performativa de l'obra i com s'hauria d'aplicar correctament.

Al capdavant, considere que el treball aconseguit durant aquests mesos ha ajudat a ampliar el meu bagatge musical en relació a diverses àrees de coneixement que inclouen: la història i l'estètica de la música, l'anàlisi formal i harmònic, i la interpretació a solo i a conjunt d'una composició.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborch, J. (2025). *Con Espressione e Ritmo* [Partitura no publicada].
- Baermann, C. (1918). *Método completo para clarinete Op. 63* (G. Langenus, Ed.). Carl Fischer.
- Colomer Pérez, A. (2023). *Análisis y propuesta interpretativa de la obra Escena romántica para trompa y piano del compositor Juan Alborch Miñana* [Treball de fi de grau, Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València].
- Couchoud, J. (1981). *La musique polonaise et Witold Lutoslawski*. Stock Musique.
- Debussy, C. (1910). *Primera Rapsodia para Clarinete en Si bemol*. Durand & Cie.
- Garcés, V., Valdés, E., Sánchez, L., Asencio, V., & Olmos, R. (1934, 29 de gener). Manifiesto del Grupo de los Cinco. *El Momento*, Gandia.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *Història de la música occidental* (Vol. 2). Alianza Música. (Obra original publicada en 1960)
- Jeanjean, P. (1927). *Vade-Mecum du clarinettiste: 6 études modernes*. Alphonse Leduc.
- Kaczyński, T. (1995). *Conversations with Witold Lutosławski*. Chester Music.
- Lutosławski, W. (1988). Nota del compositor [Notas de folleto]. *Chain 2, Dialogue for Violin and Orchestra* (CH55874). Chester Music.
- Lutosławski, W. (1989). *Subito for Violin and Piano*. Chester Music.
- Marco, T. (2014). Witold Lutoslawski, de este a oeste. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 56, 31-55.
- Martínez García, G. (2014). Estrategias de movimiento tonal a gran escala en la música tardía de Lutosławski: 1979-1994. *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, 56, 102-141.
- Ribera Soler, A. (2020). *Construyendo el sonido*. Armonía Universal.

FONOGRAFÍA

Alborch, J. (2018). *Divers* [Álbum]. Audioart.

Alborch, J. (2011). *Suite Utópica* [Álbum]. Audioart.

Tetzlaff, C., & Andsnes, L. O. (s.f.). Subito. En *Lutoslawski: Chamber Works* [Álbum]. EMI Classics.

FILMOGRAFÍA

George N. Gianopoulos, composer. (8 d'abril de 2018). *Witold Lutoslawski - Subito for Violin and Piano (1992)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g-nffPBfl-U>

Jose Vte Carbonell. (17 de maig de 2022). *La tasca del compositor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ty4rQYEfAdI>

El Raconet Fester. (12 de març de 2021). *El Raconet Fester amb JOAN ALBORCH* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f4wT9rl4VSY>

Raül Moscardó Alborch. (30 d'abril de 2025). *Con Espressione e Ritmo* [Video]. YouTube. https://youtu.be/huhC9QXC_u0

WEBGRAFÍA

Acordes Festeros. (2025). *Juan Alborch Miñana*. <https://acordesfesteros.es/compositores/alborch-minana-juan/>

ÍNDIX DE TAULES

Taula 1. Estructura de la peça.....	17
Taula 2. Estructura de <i>Subito</i>	33

ÍNDIX DE IL·LUSTRACIONS

Il·lustració 1. Fotografia de Joan Alborch.....	14
Il·lustració 2. Contingut sonor.....	18
Il·lustració 3. Contingut sonor de la tornada.....	19
Il·lustració 4. Cèl·lula rítmica del compàs 8.....	21
Il·lustració 5. Contingut del 1r Episodi.....	21
Il·lustració 6. Material de la cita del 2n Episodi.....	22
Il·lustració 7. Cap de la tornada modificat al compàs 71.....	23
Il·lustració 8. Exemple d'acord modificat.....	23
Il·lustració 9. Cita de la conclusió del segon episodi.....	24
Il·lustració 10. Patró rítmic de 9 semicorxeres.....	25
Il·lustració 11. Material sonor del 3r Episodi.....	25
Il·lustració 12. Material temàtic de la secció d.....	26
Il·lustració 13. Coda Final.....	27
Il·lustració 14. Inici del primer episodi de <i>Subito</i>	35
Il·lustració 15. Compàs 28 de <i>Subito</i>	35
Il·lustració 16. Inici del segon episodi de <i>Subito</i>	36
Il·lustració 17. Compàs 68 de <i>Con Espressione e Ritmo</i>	36
Il·lustració 18. Compàs 26 de <i>Subito</i>	36
Il·lustració 19. Compàs 49 de <i>Subito</i>	37
Il·lustració 20. Compassos 58-62 de <i>Subito</i>	37
Il·lustració 21. Comparativa dels patrons d'acompanyament.....	38
Il·lustració 22. Obstinat dels compassos 138-141.....	38
Il·lustració 23. Comparació entre les dues cèl·lules rítmiques.....	39
Il·lustració 24. Compassos 3 i 4 de la tornada.....	43
Il·lustració 25. Exercici del <i>Vade Mecum</i> de JeanJean, p. 5.....	43
Il·lustració 26. Arpegis en Si bemoll major, p. 6.....	44

Il·lustració 27. Compassos 9 i 10 de la tornada.....	44
Il·lustració 28. Accentuació conflictiva del primer episodi.....	45
Il·lustració 29. Calderó del compàs 42.....	46
Il·lustració 30. Equivalència mètrica de la secció c.....	49
Il·lustració 31. Replantejament del compàs 111.....	49
Il·lustració 32. Cèl·lula rítmica accentuada.....	50
Il·lustració 33. Posicions recomanades per al <i>fa</i> sostingut.....	52
Il·lustració 34. Exercici de dinàmiques, p. 16.....	54
Il·lustració 35. Exercici sobre cops d'aire, p. 16.....	54
Il·lustració 36. Exercici sobre els tipus d'articulació, p. 17.....	55
Il·lustració 37. Exercici de velocitat d'articulació, p. 40.....	55
Il·lustració 38. Exercici sobre les dotzeaves, p. 21.....	55
Il·lustració 39. Exercici sobre els intervals, p. 36.....	56

APÈNDIX DOCUMENTAL

Annex A. Catàleg d'obres de Joan Alborch

El catàleg de composicions del compositor Joan Alborch està format per molt diversos gèneres i formats. Hem considerat aquesta una bona oportunitat per elaborar un catàleg complet i actualitzat de les obres de Joan Alborch ja que la majoria que hem pogut consultar son actuals.

Pasdobles per a banda:

- Antología (2003)
- Associació Sta. Marta 50é aniversari (2014)
- Cordoveses i Contrabandistes de Salem (2019)
- CXXV aniversari (2015)
- Galerías (1998)
- Laia (2022)
- Luis el de la Farmàcia (2007)
- Marxa de la Diada (2009)
- Mediterráneo (2002)
- Ofrenda a San Antón (2011)
- Reflexions (2006)
- Santa Cecília de Castalla (2010)

Marxes mores, cristianes i de processó:

- Als Sarraïns de Ròtova (2008) Marxa mora.
- Masero i boticari (2007). Pas masero.
- Miquelet de Cota, murero i realista (2006). Marxa mora.
- Quo Vadis (2000). Marxa fúnebre.

Obres per a orquestra:

- De bressol i de lluna (2017)
- Haydniana (2013)
- Jovenívola (2015)
- Nades (2008). Per a cor de veus blanques i orquestra.
- Obertura Aulos (2012)
- Obertura Inversemblant (2012)

Adaptacions per a orquestra:

- Garota de Ipanema (2006)
- In memoriam (2006). Adaptació d'una peça original per a orgue de José María Padró.
- Matinata (2011). Leoncavallo.
- Ave Maria (2011). Caccini.

Obres per a banda:

- Aulos obertura (2012)
- Concertino para trompeta y banda (2015)
- De bressol i de lluna (2017). Per a veu i banda. Lletra: V. A. Estellés.
- El tabalet dels reis (2009). Per a veu i banda. Lletra: Josep Zaragoza.
- Exercicis d'afinació (2022)
- Haydniana (2013)
- Jovenívola (2015)
- Obertura Inversemblant (2012)
- Preludi i Dansa (2024). Per a dolçaina i banda.
- Suite Mediterrània (2011)

Arranjaments i transcripcions per a banda:

- American Christmas (2023)
- Concertino per a clarinet Op. 26 (2016). C.M. von Weber

- El Pregó de Salem (2022)
- Exercicis d'afinació (2023)
- Garota de Ipanema (2011). A. C. Jobim
- Grande Italia (2013)
- Jazz Standards (2017)
- Kaiser-Walser (2010). Johann Strauss
- Les saisons (2014). P. I. Tchaikovsky.
- Marxa de la Coronació (2012). M. Rózsa.
- Nades (2015). Per a solistes, cor mixt i banda.
- Panxoliña (2015). Cristóbal Halftter.
- Reina de la Copla (2018)
- Rosas del Sur (2014). Johann Strauss.
- Souvenir Carioca (2008). A. C. Jobim.
- Tango Gardel (2011)
- Temps de bolero (2010)
- Three Sinatra Songs (2023)

Cor:

- Amapola (2012). J. Lacalle.
- Fandango d'Onil (2012). Cançó popular.
- Ojos de España (2012). Bolero.
- Sanctus-Benedictus (1997)

Música de cambra:

- 3 Cançons de Jimi-Jomo (2017). Per a veu i ensemble instrumental. Lletra: Alfredo Castellón.
- A la voreta del mar (2005). Per a piano; versió per a duo de cellos (2010)
- Acadèmic Bach (2014). Per a contrabaix i piano.
- Balada (2007). Per a bombardí i piano; versió per a cello i piano (2011).

- Bucòliques (2022). Per a oboè, fagot i piano.
- Colau (2009). Adaptació per a piano a 4 mans d'una composició de Ximo Cano.
- Con espressione e ritmo (2024). Per a clarinet i piano.
- De bressol i de lluna (2017). Per a veu i piano. Lletra: V. A. Estellés.
- Divertimento (2012). Per a 2 violins i cello.
- El tabalet dels reis (2009). Per a veu i piano. Lletra: Josep Zaragoza.
- Escena romàntica (2017). Per a trompa i piano.
- Fuga sobre un tema original (2012). Per a quartet de corda.
- Grave e burlesca (2016). Per a trombó i piano.
- Haydée (2010). Per a violoncel i piano.
- Invenció i postludi (2015). Per a oboè, clarinet i fagot.
- L'enyor de les duquesses (2019). Per a veu i ensemble instrumental.
- Macondo (1997). Per a conjunt instrumental
- Maese Brines (2021). Per a flauta, violoncel i piano.
- Música per a Laura (2024). Para violí, violoncel i piano.
- Preludi i dansa (2001). Per a dolçaina i piano.
- Promenade (2014). Per a trompeta i piano.
- Quatre bagatelles (2012). Per a 2 pianos, versió per a piano solo (2017).
- Quintet de vent (2001). Per a flauta, oboè, clarinet, trompa i fagot.
- Sonata (1999). Per a trompeta i piano.
- Suite en Sol (1998). Per a piano solo.
- Suite utòpica (2008). Per a piano.
- Tres glosses de Calàbria (2014). Per a guitarra.
- Trio piano (2015). Per a violí, violoncel i piano.
- Vals infantil (1997). Per a 2 clarinets i piano.

Adaptacions i arranjaments per a música de cambra:

- Bolero a 8 (2015). Per a octet de cellos.
- El baile de Luis Alonso (2017). Per a violí, violoncel i piano. G. Giménez.
- El cant dels ocells (2006). Per a violí i violoncel.
- El noi de la mare (2012). Per a viola i 2 cellos.
- Jobimniana (2004). Per a flauta, oboè, clarinet, trompa i fagot. A. C. Jobim
- O mio, babbino caro (2016). Per a veu i quartet de corda. Puccini.
- The beatles suite (2011). Per a quartet de corda; versió per a octet de cellos (2015). Lennon y Mc Cartney.
- Tres tangos (2010). Per a quartet de corda.
- Tríptic nadalenc (2013). Per a violí i guitarra.
- Vals del Caballero de Gracia (2017). Per a trio piano.

Annex B. Partitura general de l'obra *Con Espressione e Ritmo*

A Raül Moscardó Con espressione e ritmo

J. Alborch

Clarinetto in B $\flat$

$\text{♩} = 200$

p

cresc. e agitato

ff risoluto

Pianoforte

$\text{♩} = 200$

ff

9

$\text{♩} = 152$

mf ritmico

2"

$\text{♩} = 152$

mf

ritmico

2"

16

$\text{♩} = 54$

pp lugubre

$\text{♩} = 60$

3"

p dolente

$\text{♩} = 54$

pp

$\text{♩} = 60$

3"

p

colla parte

* Mantindre les tecles polsades.

26 *accel.* ----- $\text{♩} = 90$

f *mf* *ritmico*

simile

29 *rit.* ----- $\text{♩} = 60$

f *ff* *con brio*

34 *subito p* *8va* ----- *accel.*

subito p

Con espressione e ritmo

3

Measures 37-40 of the musical score. The clarinet part (top staff) begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano part (bottom staff) features a bass line with eighth and sixteenth notes, and a right hand with chords and single notes. Dynamics include *f* con anima and *ff*. Tempo markings *a tempo* are present above and below the clarinet staff.

Measures 41-45 of the musical score. The clarinet part (top staff) includes a *rit.* (ritardando) marking, a *dim.* (diminuendo) marking, and a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano part (bottom staff) has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A tempo marking of $\text{♩} = 200$ is shown. The section ends with a *cresc.* (crescendo) marking.

Measures 46-49 of the musical score. The clarinet part (top staff) features a *ff* (fortissimo) dynamic. The piano part (bottom staff) also has a *ff* dynamic. The section concludes with a *2"* (two measures rest) marking.

54 (♩ = ♩) *ritenuto* ----- ♩ = 54

p *p dolce* *p colla parte*

61 *m. s.* *f* *f*

64 *ff* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *f*

8va

Con espressione e ritmo

5

67

Tempo giusto

mf

mf

8va



70

p

f

p

f



73

sfz

sfz

sfz

sfz

8va



The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and piano accompaniment.

System 1 (Measures 75-79):

- Measure 75:** Vocal line starts with a triplet of eighth notes, marked *a tempo*. Piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.
- Measures 76-79:** The tempo changes to *ritardando*. The vocal line has a *p* (piano) dynamic. The piano accompaniment has a *p* dynamic. A tempo marking of $\text{♩} = 90$ is indicated.

System 2 (Measures 80-81):

- Measure 80:** Vocal line has a *Cadenza molto rall.* (Cadenza very slow) section. Piano accompaniment has a *Cadenza* section. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo).
- Measure 81:** Tempo returns to *a tempo*. Vocal line has an *accel.* (accelerando) section. Piano accompaniment has an *accel.* section. Dynamics include *f* and *ff* (fortissimo).

System 3 (Measures 82-83):

- Measure 82:** Vocal line has a *rubato* section. Piano accompaniment has a *rubato* section. Dynamics include *f* and *p*.
- Measure 83:** Tempo returns to *a tempo*. Vocal line has an *accel.* section. Piano accompaniment has an *accel.* section. Dynamics include *f* and *ff*.

Con espressione e ritmo

7

Measures 83-85. Clarinet part: Measure 83 starts with a forte (*ff*) dynamic and a *ritardando* marking. Measure 84 continues the *ritardando*. Measure 85 begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo of 200. Piano part: Measures 83-85 feature a sustained, arpeggiated texture in the left hand, marked with a forte (*ff*) dynamic and a *ritardando* marking. The right hand is silent.

Measures 86-90. Clarinet part: Measure 86 starts with a crescendo (*cresc.*) and a tempo of 120. Measure 87 continues the crescendo. Measure 88 has a first ending bracket (*1^a*). Measure 89 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *deciso* (decisive) marking. Measure 90 continues the *deciso* marking. Piano part: Measures 86-90 feature a rhythmic accompaniment in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic and a *ritmico* (rhythmic) marking. The left hand is silent.

Measures 91-95. Clarinet part: Measures 91-95 feature a series of triplet figures, marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 95 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. Piano part: Measures 91-95 feature a rhythmic accompaniment in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand is silent.

95

mf

ff

99

mf ritmico

f deciso

103

ff

f

Con espressione e ritmo

9

107 $\text{♩} = 90$

ff $\text{♩} = 90$
f marcato

111 $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$

mf $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$
mf $\text{♩} = 90$ *ff*

115 $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$

f $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$
mf $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$ *ff*

The musical score consists of three systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 119-122) features a tempo change from 120 to 90. The second system (measures 123-125) continues the piece with a triplet in the treble. The third system (measures 126-128) concludes the section with a triplet and a fermata. Dynamics include *mf* and *ff*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

119 $\text{♩} = 120$ *mf* $\text{♩} = 90$ *ff*

123 *s*

126 *s* *s* *s*

Con espressione e ritmo

11

129

129

131

131

133

133

rallentando

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 136-142) is in 7/16 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. It includes a *pesante* marking in the bass staff and a *p* dynamic in the treble staff. The second system (measures 143-150) continues the 7/16 time signature, featuring a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 151-158) changes to 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 152$. It includes *accel.* markings and a *a tempo* instruction. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Annex C. Entrevista amb Joan Alborch Miñana.

Malgrat que la comunicació amb el compositor de l'obra ha sigut contínua durant la realització del treball com del muntatge de l'obra degut a la estreta relació que ens uneix, hem volgut realitzar una entrevista formal per esclarir aquells punts on teníem algun dubte o necessitàvem alguna explicació addicional.

Sobre la trajectòria i la vocació:

1. P. Com et vas iniciar en la composició? Recordes la teva primera obra?

R. Vaig estudiar bombardí, i després vaig estudiar piano i altres assignatures com harmonia i contrapunt i finalment, em vaig decantar per la composició.

La primera peça que vaig compondre va ser un vals per a dos clarinets i piano, i el vaig escriure a la classe de composició, com un treball acadèmic.

2. P. Va hi haure algun moment o alguna persona que t'impulsara a dedicar-te a la música de forma professional?

R. Realment no va haver ningun moment ni ninguna persona. Va ser un procés gradual, anava estudiant i poc a poc vaig anar acabant diversos títols: bombardí, piano, solfeig i composició. Finalment, em vaig dedicar a l'ensenyament de manera professional.

Llenguatge i estil:

3. P. Quins compositors t'han influït més i per què?

R. He tingut diverses èpoques: en un principi m'influïa molt Txaikovski, m'agradava molt. Després, els clàssics com Mozart, Bach i Beethoven. Conforme vaig anar evolucionant, em va influir molt la música francesa de Ravel i Debussy i altres compositors com Xostakóvitx i Britten. Finalment, la música més contemporània, Lutoslawski i Ligeti entre altres.

4. P. Quin període o estil de la música clàssica prefereixes?

R. No tinc realment cap període preferit. Com deia Blanquer, «la música és un estat d'ànim», de vegades preferisc escoltar música del classicisme o del barroc, altres vegades música antiga, impressionista o del segle XX. Però, és cert que hi ha hagut èpoques que preferia més un estil que un altre. Crec que hui en dia em decante més per la música del segle XX, la música neoclàssica i de la avantguarda.

5. P. Com defineixes el teu estil? Hi ha algun tret que vullgues destacar?

R. Majoritàriament està basat en la tradició. És un estil tonal, però, amb influències del segle XX, primer impressionistes després de la música expressionista, textural i amb aleatorietat controlada. Compositors com Dutilleux, Lutoslawski o Britten son els que més m'influeixen avui en dia.

El tret que més destaca al meu estil és l'ús del contrapunt perquè pense que enriqueix molt el llenguatge. L'harmonia sol estar basada en torres de sons que poden resultar molt atractius, però pense que el contrapunt dona més interès i impuls a la música. La música harmònica és més estàtica.

6. P. Prefereixes la música programàtica o la música pura?

R. Preferisc la música pura o absoluta. La música programàtica en alguna ocasió pot funcionar, com a Les Estacions de Vivaldi o als poemes simfònics de Liszt o altra gent, però, hui en dia s'abusa molt de la música programàtica.

Es vol narrar una història o fer una pel·lícula a partir d'un personatge bíblic o de la història i, jo pense que la música no està feta per a això. Stravinsky deia que la música és construcció i ordre i també que la música no expressava res, i joestic d'acord amb ell. Altra cosa és que ens suggerisca algun sentiment o algunes emocions, però, jo pense que no és apta per a contar una història.

Procés compositiu:

7. P. D'on traus la inspiració per a compondre alguna obra? A la naturalesa, idees filosòfiques, vivències personals?

R. La inspiració la extrac de la pròpia música, no crec en somnis ni en idees romàntiques ni tampoc en estats emocionals. Pense que la música és construcció, com deia abans. Pel que fa a la inspiració, com deia Txaikovski, «les muses han après a estar puntuals al meu despatx; a les nou del matí estan allí».

8. P. Com definiries la teua manera de compondre?

R. Em considere un artesà de la música, com feien els vells mestres. No componc massa, però intente fer-ho cuidant els detalls i repassant i revisant-ho tot molt. Sobretot, intente eliminar allò superflu. Com deia Xostakóvitx, «si alguna cosa pot sobrar, és que sobra», i jo ho aplique sempre i pense que d'aquesta manera les composicions són més consistents i interessants.

9. P. Prefereixes estructures lliures o preestablertes?

R. Normalment utilitze estructures preestablertes de la tradició, encara que tracte d'introduir llicències i tractar-les d'una manera més lliure i creativa.

10. P. Per a quin gènere prefereixes compondre?

R. El gènere que més m'agrada és la música de cambra. M'agradaria escriure més per a orquestra, però, hui en dia és molt difícil escriure per a aquesta formació i que t'interpreten alguna cosa. Sent realistes, és molt complicat. Una altra eixida és la música de banda, que sempre he pensat que podem aportar moltes coses, però pareix que estiga copada per altres compositors i està complicat també. Per tant, la música de cambra i el piano son com el refugi on més còmode em trobe.

Repertori:

11. P. Com et trobes quan escoltes la teva música interpretada per altres?

R. Depén, la meva música sovint ha estat mal interpretada i no m'ha agradat gens. Però, quan la meva música ha estat ben interpretada i ha caigut en bones mans em sent orgullós d'haver fet un composició interessant i d'haver realitzat la meua tasca correctament.

Formació:

12. P. Penses que l'educació musical formal és important per a ser un bon compositor?

R. Per descomptat, jo crec que hui en dia hi ha massa amateurisme. Està bé que la gent escriga, s'interesse per la composició i aporte coses, però, escriure sense tindre una base ferma és molt decebedor i la música resultant té una qualitat prou baixa. És important invertir en una bona formació, d'aquesta manera, hi hauria menys producció, però, seria de major qualitat.

13. P. Com veus el futur de la música culta i acadèmica?

R. Més que el futur de la música culta i acadèmica, jo diria com veus l'eixida de la música culta i acadèmica en els circuits culturals. D'una banda em preocupa la poca demanda d'aquesta música: quan es programen obres solen ser composicions consagrades, clàssiques, la música que es realitza hui en dia, culta i acadèmica, ho té molt difícil.

D'altra banda, em preocupa més la preferència d'una música més comercial i banal front a l'acadèmica i culta. Crec que està complicat però no per la música en si, sinó per la demanda de la societat.

Sobre *Con Espressione e Ritmo*:

14. P. Quin és l'origen d'aquesta obra? A que es deu el seu títol?

R. L'origen de l'obra va ser el Treball Fi de Grau del meu nebot Raül Moscardó, qui em va demanar una obra per a l'ocasió que evidentment vaig fer. Respecte al seu títol, buscava un que no fora massa descriptiu i que explicara que l'obra constava d'una part més expressiva i una més rítmica. Finalment, una amiga italiana em va suggerir aquest: *Con Espressione e Ritmo*.

15. P. Quin estil s'ha emprat en aquesta obra?

R. És difícil definir-lo, però, podríem dir que és eclèctic. Té passatges rítmics i puntillistes dins d'una atmosfera atonal. En té d'altres més lents que suggereixen una harmonia impressionista i finalment, el contrast dinàmic i de registre com els salts melòdics que hi trobem en ella es podrien identificar amb l'expressionisme. Per tant, seria un estil eclèctic.

No obstant això, tot està basat en la seva estructura formal: quan apareix la tornada el caràcter és més rítmic, mentre que els dos primers episodis són més melòdics. L'últim episodi reprén el caràcter rítmic per la presència d'obstinats i altres tècniques i enllaça amb el final.

En definitiva, he buscat el contrast entre uns episodis i altres perquè hi haja molta varietat entre les diverses seccions.

16. P. Quin vincle uneix aquesta obra amb el compositor polonès Witold Lutoslawski?

R. Com que l'obra anava dirigida a un treball acadèmic, he intentat fer una obra on es poguera justificar tot el que he escrit. Per tant, l'obra *Subito* de Witold Lutoslawski, m'ha servit com a model a partir de la qual he creat la meua composició. He intentat respectar la forma i alguns trets del gest sonor i melòdic.

17. P. Quina opinió tens al voltant d'aquest compositor? I que t'atrau de la seva obra *Subito*?

R. Considere Lutoslawski com un dels compositors més importants de la segona meitat del segle XX. En una altra època no ha estat ben considerat perquè hi havia com un integriste musical i, si no estaves afiliat al puntillisme i a l'escola serialista, semblava que estaves una mica apartat. Ara bé, el temps ha demostrat que és un gran mestre. Jo sempre l'he considerat com una continuació natural a Prokofiev o Bartók, sense ser tan trencador com Boulez o altra gent de l'estil. El veig un autor molt interessant junt a altres noms com Ligeti, Dutilleux o Takemitsu, i m'agrada molt aquesta línia que han portat.

Quant a l'obra *Subito*, em va sorprendre que Lutoslawski no emprara cap tècnica contemporània per al violí, ja que, durant els anys 60 i 70 havia sigut un ferm defensor de l'avantguarda i escrivia, per exemple la corda, amb *pizzicati*, dobles cordes, harmònics i altre tècniques a la disposició de la música d'avantguarda. Per a mi, açò demostra que el llenguatge sempre està al servei de la composició, és a dir, si la composició requereix aquestes tècniques s'utilitzen i sinó, no. De la mateixa manera, jo he compost aquesta obra sense tècniques esteses.

18. P. Defineix la estructura de l'obra.

R. L'estructura de l'obra és clarament un rondó i consta d'una tornada que apareix quatre vegades i tres episodis.

Al principi la tornada es considera com un antecedent seguit d'un conseqüent amb una textura puntillista. Ara bé, aquest conseqüent no torna a exposar-se com a part de la tornada més endavant.

El primer i segon episodi son més lents, aquest últim acaba amb una cadència virtuosística seguida d'un enllaç que condueix al tercer episodi. El darrer episodi és el més extens, el seu caràcter és marcadament rítmic i en ell es cita material melòdic anterior. L'obra acaba amb la tornada seguida d'una breu coda.

19. P. Penses que la teua obra és atonal? Segueix algun plantejament o és atonal lliure?

R. Més que atonal, jo la definiria com cromàtica. Els primers quatre acords donen lloc a una escala quasi cromàtica, aquest ambient és el que es veu al llarg de tota la composició.

L'atmosfera és, per tant, cromàtica però no atonal absolutament. Es possible apreciar certes notes amb més força que exerceixen de centres tonals, però, l'ús del cromatisme i la complexitat dels acords la situen en un ambient més «pantonal».

20. P.A l'anàlisi de la composició hem localitzat una cita de la Primera Rapsòdia de Debussy. A que es deu aquesta cita? Com valores la figura d'aquest compositor?

R. Efectivament, volia introduir una cita de manera expressa d'una obra que m'agrada molt com és la *Primera Rapsòdia* de Claude Debussy. A la resta de l'obra hi ha altres girs melòdics més amagats, que no son literals i es basen en *Subito*, però, aquesta és la referència més clara.

Ho faig perquè la figura d'aquest compositor mereix els majors respectes i és un dels meus compositors preferits. A més, aquesta peça és una obra de referència en el repertori clarinetístic.

21. P. Per finalitzar. Com valoraries aquesta obra dins del teu repertori?

R. És una obra un poc experimental ja que utilitze un llenguatge que no acostume a treballar. Pense que obri noves expectatives i noves vies de composició que voldria continuar. La música més tonal la tinc més assolida i pense que aquest tipus de composicions atorga més varietat i innovació a les meves composicions.

Annex D. Programa de mà de l'audició d'estrena de l'obra:



**CONSERVATORI SUPERIOR DE
MÚSICA "ÓSCAR ESPLÁ"**
AUDICIÓ DE CLARINET I PIANO
DIMARTS 29 D'ABRIL
SALÓ D'ACTES
08:15-12:00

Professors Càtedra de Clarinet: Rafael Albert,
Llorenç Chaveli, Francisco J. Fernández

Professor Càtedra Repertori amb piano:
Adrián Ferrer

Sonata nº2 en Fa m.op.120 III. Allegretto grazioso IV. Vivace Daniel Pomares (1r)	J. Brahms	Concert nº2 op.74 en Mib M I. Allegro Steffano Fadda (3r Erasmus)	C. M. Weber
Concert nº2 op.74 en Mib M I. Allegro Sofía Espinós (3r)	C. M. Weber	Rhapsodie Joël Bou (4t Pedagogia)	G. Miluccio
Sonatina Jesús Castañer (1r)	B. Martinu	Fantasia sobre temas de "Lucrecia Borgia" Asia Fraccaro (3r Erasmus)	A. Romero
Fantasia Eduardo Torrecillas (2n)	R. Carnicer	Solo de Concurso José Donet (4t)	M. Yuste
Solo de Concurso José Rivera (2n)	M. Yuste	Con Espressione e Ritmo Raül Moscardó (4t)	J. Alborch
Tres peces Ismael Grau (2n)	I. Stravinsky	Concierto Carlos Valero (4t)	A. Copland
Concert en La M K.622 I. Allegro Purificación Escándell (3r)	W. A. Mozart	Concert en La M K.622 I. Allegro Luisa Mulas (Màster Erasmus)	W. A. Mozart
Concierto Paloma Canals (4t)	A. Copland	Vibraciones del Alma Raimundo Cerdán (Màster)	M. Yuste
Rapsodia Miguel Angel Ballesta (3r)	C. Debussy		