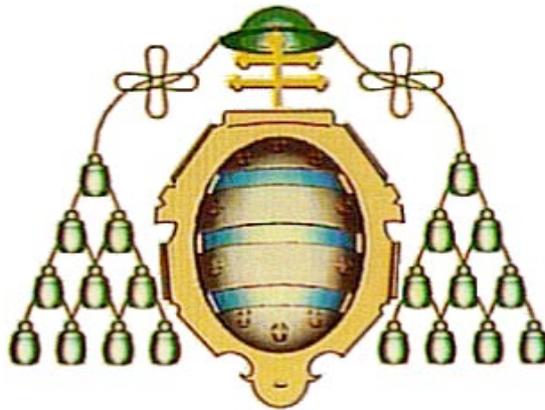


UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología



**JOSEP MARÍA MESTRES QUADRENY: SINESTESIA Y AZAR
EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL**

Isaac Diego García Fernández

Directora de Tesis: Marta Cureses de la Vega

TESIS DOCTORAL

Oviedo 2011

No dono per liquidada la modernitat. Sóc utòpic? Segurament [...]

He fet tot allò que creia que calia fer i ho he fet amb convicció i amb independència.

(J. M. Mestres Quadreny: *Tot recordant amics*)

Agradecimientos

Este trabajo de Tesis Doctoral solamente ha sido posible gracias a la ayuda de diferentes personas e instituciones, hacia las que deseo expresar mi más sincero agradecimiento.

En primer y muy destacado lugar, quisiera dar las gracias a la Dra. Marta Cureses de la Vega, Profesora Titular del Departamento y Directora de esta Tesis, por su excelente labor de orientación, así como por su apoyo intelectual, moral y logístico. Del mismo modo, me gustaría destacar su enorme interés y dedicación ofrecidos a lo largo de estos años de trabajo de investigación.

En especial, deseo dar las gracias a Josep María Mestres Quadreny por su inestimable ayuda y hospitalidad. Quisiera destacar su enorme generosidad a la hora de abrir las puertas de su descomunal archivo, así como por transmitir y compartir conmigo sus valiosísimos conocimientos y experiencias vitales.

Este trabajo de investigación no hubiese sido posible sin el soporte de la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología (FICYT) gracias al Programa “Severo Ochoa” de ayudas predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias durante 2007 y 2010.

Igualmente quisiera mostrar mi gratitud con la Fundació Brossa de Barcelona, así como con Pepa Llopis, Mercè Centellas y Gloria Bordons por su gran ayuda y acogida.

Del mismo modo deseo agradecer a Phill Niblock la gran oportunidad de realizar una estancia en su Experimental Intermedia Foundation de Nueva York a lo largo de 2009.

Mi gratitud también para Miguel Álvarez-Fernández, por su inestimable amistad y generosidad.

Gracias igualmente a Jordi y Noelia por su ayuda con el catalán y su desprendida hospitalidad.

A Fernando y Lola por su increíble apoyo y cariño, sin ellos este trabajo de investigación no hubiese sido posible.

A mis padres, mis hermanos y cuñadas por su amor e incondicional apoyo. En especial quisiera dedicar esta Tesis a mi madre, Ascensión, quien en el camino de desarrollo de esta investigación dejó de saber cómo me llamo.

Finalmente, de una manera muy especial, deseo dar las gracias a Smara, por su paciencia, comprensión y amor.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Índice	7
INTRODUCCIÓN	13
A. Objetivos	19
B. Estado de la cuestión y justificación del tema	21
C. Fuentes	26
D. Cuestiones metodológicas	28
E. Contextualización biográfica y generacional de Mestres Quadreny	36
I. TECNOLOGÍA, CIENCIA Y ARTE	45
I.1. Introducción	47
I.1.1. Posicionamiento experimental en Mestres Quadreny.....	47
I.1.2. París como metafórico punto de inflexión.....	57
I.2. Obra como objeto	60
I.2.1. Serialismo libre (1957-1961): prelude de la concepción objetual.....	61
I.2.1.1. Primera experiencia atonal: aproximación serial.....	62
I.2.1.2. Expansión serial: hacia un método personal.....	67
I.2.1.3. Ampliación tímbrica en los límites de la concepción serial.....	78
I.2.2. El punto de inflexión: <i>Tramesa a Tàpies</i> (1961).....	88
I.2.3. Desarrollo de la concepción objetual (a partir de 1961).....	100
I.2.3.1. El camino de las artes plásticas.....	101

I.2.3.2. El concepto de “campo” en el azar matemático.....	122
I.2.3.3. La cita y el collage.....	129
I.2.3.3.1. Introducción al <i>borrowing</i>	129
I.2.3.3.2. Cita y collage en la obra de Mestres.....	137
I.2.4. Breves reflexiones en torno a la recepción de lo objetual.....	155
I.3. La electroacústica en la producción sonora de Mestres Quadreny.....	157
I.3.1. El laboratorio Phonos.....	157
I.3.2. Obra electroacústica.....	160
I.3.2.1. Trabajo a partir de fuentes sonoras.....	160
I.3.2.2. Electrónica mixta y en vivo.....	167
I.3.3. Breves reflexiones en torno a la falta de profundización.....	176
I.4. Aplicación de la teoría de la información de Abraham Moles.....	182
I.4.1. Teoría de la información de Abraham Moles.....	182
I.4.2. La teoría de la información en la obra de Mestres Quadreny.....	186
I.4.3. Breves reflexiones sobre la aplicación de la teoría de la información.....	196
I.5. El azar como posibilidad compositiva.....	198
I.5.1. Introducción al azar en la música del siglo XX: De Cage a Xenakis.....	198
I.5.2. El azar en Mestres Quadreny.....	206
I.5.2.1. De la indeterminación y las formas abiertas al azar matemático.....	206
I.5.2.2. Aplicación musical de la estadística inductiva.....	208
I.5.2.2.1. Ritmo.....	211
I.5.2.2.2. Alturas.....	214
I.5.2.2.3. Síntesis.....	218

I.5.2.3. Desarrollo del azar matemático en la obra de Mestres Quadreny.....	221
I.5.2.3.1. De Suite bufa a <i>L'Estro Aleatorio</i> (1966-1978).....	221
I.5.2.3.2. Desde 1980: el aspecto lúdico del azar.....	245
I.5.2.4. Aplicación de otros modelos matemáticos: fractales.....	251
I.5.2.4.1. Introducción a la geometría fractal y su aplicación musical....	251
I.5.2.4.2. Fractales en la obra de Mestres Quadreny (1993-1995).....	257
I.5.2.5. Últimos planteamientos sobre el azar.....	262
I.5.2.5.1. Acerca de la coherencia.....	263
I.5.2.5.2. Azar, Idea y teoría de la información.....	268
I.5.2.5.2.1. Obra entre 1992 y 1999.....	268
I.5.2.5.2.2. Obra entre 2000 y 2010.....	281
I.5.3. Breves reflexiones en torno al azar.....	292
II. POÉTICAS DE LA INTERMEDIALIDAD	295
II.1. Introducción.....	297
II.2. Primera aproximación Intermedia: Obra gráfica.....	301
II.2.1. Introducción al fenómeno grafista.....	301
II.2.1.1. Estado de la cuestión sobre grafismo musical.....	301
II.2.1.2. La revolución gráfica: Cage y la Escuela de Nueva York.....	305
II.2.1.3. El movimiento grafista en Europa.....	313
I.2.1.3.1. Nuevos sonidos, nuevos instrumentos.....	314
I.2.1.3.2. Móviles e indeterminación.....	326
II.2.1.4. El grafismo en España.....	339

II.2.2. La obra gráfica de Mestres Quadreny entre 1960 y 1978.....	351
II.2.2.1. Partituras generativas.....	351
II.2.2.2. De las graffias abiertas a la emancipación de la partitura.....	364
II.2.3. La obra visual de Mestres Quadreny desde 1979 hasta nuestros días.....	374
II.2.3.1. Origen de la música visual.....	374
II.2.3.1.1. Otras músicas visuales.....	378
II.2.3.1.2. La poesía visual y Joan Brossa.....	389
II.2.3.2. La música visual de Mestres Quadreny.....	397
II.2.3.2.1. Piezas-homenaje.....	398
II.2.3.2.2. Colecciones de música visual.....	410
II.2.3.2.2.1. Primeras colecciones.....	410
II.2.3.2.2.2. Piezas desde 2008.....	424
II.2.3.2.3. Obras conjuntas: la esencia discursiva del libro-objeto.....	438
II.2.4. Reflexiones en torno a la naturaleza comunicativa de la música visual.....	446
II.3. Segunda aproximación Intermedia: músicas de acción.....	449
II.3.1. El binomio Joan Brossa- Mestres Quadreny.....	451
II.3.1.1. Introducción a la poesía escénica de Brossa.....	452
II.3.1.2. Primeras colaboraciones: ópera, ballet, cantata y piezas vocales.....	455
II.3.1.3. Las acciones musicales.....	466
II.3.1.3.1. Primeras acciones.....	466
II.3.1.3.2. <i>Suite bufa</i> como icono de la madurez creativa.....	476
II.3.1.3.3. <i>L'armari en el mar</i>	494
II.3.1.3.4. <i>Cap de mirar y Acció musical per a Joan Miró</i>	505

II.3.2. Con Brossa o sin Brossa, siempre está Brossa.....	523
II.3.2.1. Otras acciones.....	523
II.3.2.2. El silencio después de Brossa.....	530
II.3.3. Reflexiones en torno a la disolución del rito.....	536
CONCLUSIONES.....	539
Bibliografía.....	555
Listado de audiciones seleccionadas.....	568
Listado de imágenes en color y alta resolución.....	570
Discografía.....	572
Catálogo de obras.....	582
Anexo I.....	614
Anexo II.....	625

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de Tesis Doctoral aborda el estudio de la obra y pensamiento del compositor catalán Josep María Mestres Quadreny (Manresa, 1929). Se trata de uno de los músicos más prolíficos e inquietos de la vanguardia musical española y catalana cuya obra se ha desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX, prolongando su actividad hasta la fecha actual. Su producción artística, que hasta el momento de culminar este trabajo de investigación supera las doscientas veinte obras, da cuenta de una dilatadísima e intensa carrera que se inicia en la década de los cincuenta y se extiende hasta hoy. Al mismo tiempo, desde el punto de vista cualitativo, sus composiciones son representativas de diferentes estéticas y movimientos por los que ha discurrido la música de nuestro tiempo durante más de seis décadas. Como en el caso de muchos otros compositores europeos de vanguardia, su lenguaje ha transitado por múltiples corrientes, como el serialismo, la indeterminación, las formas móviles, el azar matemático, la estocástica, el *borrowing* o uso de la cita, la neotonalidad, el empleo de la geometría fractal, o el minimalismo, entre otras muchas. Pero, además, las múltiples ramificaciones en las que se despliega la producción de Mestres Quadreny se extienden asimismo a la música concreta y electroacústica, las músicas de acción, el arte conceptual, el grafismo musical e -incluso- la instalación sonora, lo que se traduce en el resultado de la aportación insustituible a la música contemporánea de un músico extraordinario cuya obra es perfecta muestra de múltiples y divergentes inquietudes.

Precisamente este último aspecto es el que ha motivado realmente el presente estudio, pues además del análisis de la obra de Mestres Quadreny, nuestro objetivo último ha sido abrir espacios de reflexión en torno a la propia vanguardia musical. Es decir, la elección de Josep María Mestres Quadreny como principal objeto de estudio no es casual ni caprichosa, porque más allá de los factores epidérmicos que podrían describir su producción en términos que interesen a la musicología positivista, este trabajo de investigación pretende desentrañar con sentido crítico lo sucedido en algunos ámbitos de la generalmente denominada música contemporánea. Se trata, en definitiva, de comprender a través de su figura, trayectoria y obra algunas de las cuestiones fundamentales que han acompañado a

la vanguardia musical ya histórica, como la evolución del lenguaje, los problemas de recepción, la fricción entre modernidad y posmodernidad, la institucionalización de la vanguardia como referente histórico, o las cuestiones de trasfondo ideológico, entre otras.

El aspecto poliédrico de la producción de Mestres Quadreny tiene como principal razón de ser la enorme inquietud intelectual del compositor, que le ha llevado a transitar constantemente por campos que trascienden el hecho musical. Por una parte, debe tenerse presente que Mestres Quadreny, además de músico es ingeniero químico, por lo que la influencia del pensamiento científico ha sido fundamental en su formación. Su conocimiento científico se manifiesta en su poética de dos maneras. Por un lado, tiene una enorme presencia desde el punto de vista reflexivo. A través del trabajo teórico del compositor se aprecia claramente una voluntad por aunar ciencia y arte, de forma que ambas formen parte de una corriente de pensamiento común. Esta idea, claramente arraigada en el pensamiento de la modernidad, pone de manifiesto una de las cuestiones más complejas a la hora de valorar su presencia en primera línea de la vanguardia musical, pues al pretender que la música forme parte de una línea de constante progreso paralelo al científico y tecnológico, centra todos sus esfuerzos en una necesaria evolución del lenguaje. Una de las principales consecuencias de las constantes transformaciones del lenguaje musical ha sido el distanciamiento entre artista y público, lo que planteó a nivel internacional, ya en los inicios del siglo pasado, una de las cuestiones fundamentales en relación a las creaciones sonoras de vanguardia: la escasa o nula repercusión del compositor experimental en la sociedad de su tiempo. Es decir, que mientras que la evolución lineal de la ciencia y la tecnología tiene sus aplicaciones directas en la sociedad de consumo actual (pensemos en la medicina o en la industria de la informática, por ejemplo), en el terreno musical dicha evolución se ha traducido en un problema de comunicación. Esta situación ya se pone de manifiesto desde la década de los cincuenta con el desarrollo del serialismo integral, cuando la ultracomplejidad del lenguaje evidencia graves problemas de recepción, lo que gradualmente ha llevado a algunos países europeos a establecer sistemas de carácter endogámico donde los compositores subsisten mediante fondos públicos (becas, concursos de

composición, estancias en centros oficiales, etc.) por la falta de capacidad para generar públicos o consumidores.

Por otro lado, el interés de Mestres Quadreny por otros campos científicos ha tenido un enorme peso en sus cambios de orientación estética. Como veremos a lo largo del presente proyecto de Tesis, el descubrimiento del trabajo especulativo llevado a término por varios autores de campos científicos diversos ha tenido una influencia decisiva en su trabajo creativo. Así, por ejemplo, cabe mencionarse la teoría de la información de Abraham Moles, la concepción de los objetos sonoros de Pierre Schaeffer, la geometría fractal de Benoit Mandelbrot, el conocimiento de la estadística inductiva a través del matemático Eduard Bonet, o el trabajo de Pierre Barbaud en el campo del automatismo musical. A ello debe unirse una clara sensibilidad hacia el empleo de nuevas tecnologías. De este mismo modo, en la década de los sesenta Mestres Quadreny se convierte, gracias a la incorporación de medios entonces novedosos como los magnetofones, en uno de los músicos pioneros dentro de nuestra geografía en el terreno de la música concreta y la electrónica en vivo. Igualmente será uno de los principales precursores de la aplicación del ordenador en el proceso compositivo. Muestra de ello es que la primera obra realizada íntegramente con ordenador en España es un trabajo de Mestres Quadreny, sobresaliente en su catálogo, que lleva por título *Ibèmia* (1969).

Otro de los campos de los que se ha nutrido a lo largo de su carrera tiene que ver con la permeabilidad hacia otras disciplinas artísticas. Aparte del interés que ha sentido siempre Mestres por las artes plásticas, una de las principales causas de esta interacción tiene que ver con la falta de maestros de composición de música experimental en Cataluña durante los años del franquismo. Tras la guerra civil española Robert Gerhard se exilia en Inglaterra en 1938 mientras que otros, como es el caso de Frederic Mompou, o incluso el discípulo de Gerhard, Joaquim Homs, optan por un exilio interior. Así pues, bajo el beneplácito del régimen franquista la situación en los conservatorios se caracterizará por un total conservadurismo. Esta falta de instituciones afines al arte moderno fomentará la aparición de pequeños colectivos formados por artistas de diferentes campos creativos que unirán esfuerzos e inquietudes. En los primeros años de la posguerra surgirá el grupo Dau al set, donde coincidirán artistas como Antoni Tàpies, Joan Brossa o Joan Ponç.

Otro caso singular será el del Instituto Francés de Barcelona, que, gracias al impulso de Pierre Deffontaines, acogerá a artistas de varias disciplinas en distintos grupos, como el Círculo Manuel de Falla (música), el Círculo Maillol (artes plásticas) o el Círculo Lumière (cine). Finalmente será fundamental la figura del activista cultural Joan Prats, quien hará de nexo entre distintas generaciones de artistas. En torno a él se reunirán creadores como Joan Miró, Antoni Tàpies, Moisés Villéla, Joan Brossa, Mestres Quadreny y muchos otros.

De este modo, Mestres Quadreny encontrará a sus maestros en ámbitos como las artes plásticas o la poesía, lo que, unido a su interés por la ciencia y la tecnología, dará como resultado una producción altamente interesante y peculiar. El presente estudio abordará estos dos aspectos en sendos bloques que tienen repercusión directa en su creación sonora, el primero dedicado a la influencia del pensamiento científico y las nuevas tecnologías en su recorrido creativo; y el segundo a los lenguajes de carácter híbrido desarrollados por Mestres Quadreny como consecuencia de la colaboración con artistas de otras áreas creativas (Joan Brossa, Joan Miró, Antoni Tàpies, Perejaume, etc.). Cada uno de los capítulos de los dos bloques estará centrado en un aspecto concreto. Así, en el primero se tratarán cuestiones como la concepción objetual de la obra musical como medio para superar el pensamiento serial, el empleo del azar (desde la indeterminación al azar matemático), la teoría de la información como estrategia frente a los problemas inherentes de la experimentalidad sonora y el valor de las nuevas tecnologías. El segundo bloque del trabajo estará dedicado a las dos poéticas de la intermedialidad desarrolladas por Mestres Quadreny: el grafismo musical y las músicas de acción. Se pondrá especial interés en que cada uno de los capítulos de esta Tesis puedan abrir líneas de reflexión con una aspiración de globalidad. Es decir, que todas estas cuestiones estén perfectamente contextualizadas en un marco internacional, de modo que las conclusiones extraídas puedan ser de utilidad en una discusión global posterior más allá de los términos precisos en los que se plantean ahora a propósito del compositor analizado.

A. OBJETIVOS

A partir de lo expuesto en las líneas precedentes, podría inferirse que la presente Tesis tiene un doble propósito: por una parte se busca establecer un completo y minucioso recorrido por la obra del compositor Mestres Quadreny, lo que, a su vez, nos obliga constantemente a acercarnos a los campos extramusicales de los que se ha nutrido, tanto los referidos al pensamiento científico, como a otras expresiones artísticas. Pero por otra parte, y más importante, en este estudio preside el empeño por trasladar cada uno de los contenidos tratados a un espacio de reflexión lo más general posible, de modo que la figura de Mestres Quadreny nos sirva como punto de partida para tratar aspectos y problemas comunes en el campo de la música de vanguardia de las últimas seis décadas.

Esta doble empresa, que puede entenderse como objetivo general del estudio, se articula a través de objetivos específicos que pueden resumirse esquemáticamente del siguiente modo:

- Analizar minuciosamente la producción musical de Mestres Quadreny. El enfoque metodológico será variado, pues nos enfrentamos a obras de distinta naturaleza. Sobre esta cuestión profundizaremos en el apartado dedicado a los aspectos metodológicos.
- Conocer y entender la línea de pensamiento de Mestres Quadreny a través de sus múltiples publicaciones teóricas.
- Aproximarnos a la comprensión de las teorías y tratados teóricos de carácter científico de los que Mestres Quadreny se nutre para el desarrollo de su propia obra. Concretamente, se pretende estudiar la teoría de la información de Abraham Moles, las ideas de Pierre Barbaud en el campo de la automatización musical (mediante mecanismos informáticos), la estadística inductiva, el método de Montecarlo y la geometría fractal.
- Comprender las vinculaciones de Mestres Quadreny con las distintas corrientes de pensamiento relacionadas con el arte y la música experimentales, así como las que derivan de cuestiones de identidad política y cultural en Cataluña.

- Reflexionar sobre diversas cuestiones vinculadas a la vanguardia musical, como la superación del serialismo integral, la fricción entre modernidad y posmodernidad, los problemas de comunicación, así como sus repercusiones en el ámbito de la creación sonora.
- Penetrar en el fenómeno de los retornos en la música de vanguardia a través de tres manifestaciones: el *borrowing* (o uso de citas), la neotonalidad y el collage.
- Analizar la naturaleza de los trabajos creativos llevados a cabo por Mestres Quadreny con artistas de otras áreas creativas, así como el modo en cómo éstos han influido en su poética.
- Estudiar y comprender la naturaleza creativa de expresiones artísticas desarrolladas por Mestres Quadreny que han buscado su cauce y discurso entre las categorías tradicionales, en especial las que podríamos agrupar bajo el epígrafe de músicas visuales y músicas de acción.
- Presentar el fenómeno del grafismo musical a nivel internacional con el fin de situar la obra visual de Mestres Quadreny en un contexto plural y diverso que parte de una tradición innovadora cuyos referentes se localizan en los años treinta del siglo pasado.
- Conocer esos otros campos artísticos de los que se nutren las poéticas de la intermedialidad de Mestres Quadreny, como el caligrama y la poesía visual, a través de un completo recorrido histórico. Por otro lado, abordar el fenómeno de la performance musical, desde sus orígenes hasta la actualidad.
- Colaborar mediante las conclusiones que estableceremos al final de este estudio al desarrollo de espacios de reflexión específicos y relacionados con la música de vanguardia y experimental.

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este trabajo no es el primer acercamiento a la obra y pensamiento de Mestres Quadreny. Existen diversos estudios sobre el compositor catalán que abordan su figura desde distintas ópticas. La primera monografía, realizada y publicada por la Universidad de Oviedo, es el libro de Lluís Gàsser titulado *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*.¹ Como ya se intuye desde el título, Gàsser aborda diferentes aspectos técnicos de la música de vanguardia tomando como ejemplo las composiciones de Mestres Quadreny. Predomina aquí un enfoque de tipo estructuralista donde las obras son analizadas con rigor forense, de modo que se resaltan todos aquellos aspectos de carácter sintáctico, es decir, cómo están construidas en función de diferentes parámetros como el timbre, la forma, el ritmo, la disposición de alturas, la densidad, etc. Puesto que éste es el único enfoque, el autor se ve en serias dificultades a la hora de analizar expresiones artísticas más complicadas, como las obras gráficas o las músicas de acción. El trabajo, publicado en 1981, analiza el catálogo de Mestres Quadreny hasta 1979, lo que supone un inevitable desfase en cuanto a la visión presente. A pesar de ello, se trata de un minucioso estudio de gran ayuda para investigaciones posteriores, como en este caso. Muchos de los contenidos de este libro fueron reorganizados en la entrada del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* años más tarde ampliándose sensiblemente el número de obras estudiadas.² Más reflexiva e interesante se muestra la entrada para *Historia de la Música catalana, valenciana i balear* realizada por Marta Cureses de la Vega, donde la obra de Mestres Quadreny queda perfectamente contextualizada en el marco de la vanguardia musical catalana.³

¹ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*. Oviedo, 1983. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos Música 11.

² GÀSSER, Lluís: "Mestres Quadreny, Josep María". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director: Emilio Casares. Madrid, 1995-2002. SGAE. Volumen 7, pp. 480-494.

³ CURESES DE LA VEGA, Marta: "Mestres Quadreny: el principi i la fi". *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 2002. Edicions 62. Volumen V: "De la postguerra als nostres dies", pp. 216-220.

La segunda monografía fue realizada conjuntamente por Oriol Pérez i Treviño y Anna Bofill para la colección de compositores catalanes llevada a cabo por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.⁴ La primera parte, realizada por Oriol Pérez, es un breve recorrido por la vida y obra del compositor catalán donde se resumen muchos de los contenidos aparecidos en una publicación anterior del propio Mestres Quadreny titulada *Pensar i fer música*, de la que hablaremos enseguida. En la segunda parte, la compositora Anna Bofill, discípula directa del compositor, realiza un estudio sobre la importancia del azar matemático en la obra de Mestres mediante el análisis de dos obras: *L'Estro Aleatorio* (1973/78) y *Sonades sobre fons negre* (1982).⁵ En general es una obra que, por sus limitadas dimensiones, tampoco permite profundizar en exceso sobre los diferentes aspectos que articulan el trabajo de Mestres Quadreny.

Otra publicación dedicada a Mestres Quadreny es *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep Maria Mestres Quadreny* de Xavier Fàbregas.⁶ Como es sabido, Xavier Fàbregas fue crítico de teatro y experto en la obra de Joan Brossa, por lo que el trabajo se centra especialmente en la producción realizada conjuntamente con el dramaturgo catalán. Uno de los aspectos más interesantes del libro se halla en el retrato que Fàbregas realiza -a través de su propia experiencia- del mundo de la crítica artística en Cataluña durante las décadas del franquismo. En la misma línea encontramos la obra *Dialegs a Barcelona*, conversación mantenida en 1985 entre los compositores Mestres Quadreny y Joan Guinjoan, y transcrita por Xavier Febrés en 1988.⁷

⁴ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep Maria Mestres Quadreny*. Barcelona, 2002. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

⁵ Anna Bofill es la única discípula de Mestres Quadreny, y al igual que él ha empleado operaciones de azar matemático y el método de Montecarlo en su obra. De hecho, como veremos más adelante, Mestres conoció la estadística inductiva a través del matemático Eduard Bonet, por entonces casado con Anna Bofill.

⁶ FÀBREGAS, Xavier: *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep Maria Mestres Quadreny*. Barcelona, 1994. La Magrana.

⁷ FEBRÉS, Xavier: *Dialegs a Barcelona*. Barcelona, 1988. Ajuntament de Barcelona.

Aparte de los trabajos monográficos, deben destacarse otras publicaciones donde se dedica una parte a la obra de Mestres Quadreny. Singularmente relevante es *14 compositores españoles de hoy*, proyecto coordinado por Emilio Casares en la Universidad de Oviedo a principios de la década de los ochenta.⁸ El libro se divide en dos partes, la primera trata sobre compositores madrileños y la segunda aborda el foco catalán. Esta última, redactada por el propio Mestres Quadreny analiza la obra de él mismo, así como las de Joan Guinjoan y Josep Soler.

Más actual es el estudio realizado por el joven musicólogo Miquel Alsina titulado *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context*.⁹ El libro, que aborda la obra de todos los músicos del Círculo Manuel de Falla, resulta especialmente valioso para adentrarse en la etapa neoclásica de Mestres Quadreny, así como en las primeras partituras seriales.

En los últimos años han aparecido dos publicaciones más sobre Mestres Quadreny como consecuencia de diversas exposiciones dedicadas al artista catalán. La primera, titulada *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*, fue el resultado de dos muestras de música visual organizadas por Jaume Maymó en la Fundació Josep Niebla de Gerona y la Fundació Joan Brossa de Barcelona a lo largo de 2009.¹⁰ Incluye textos de diversos autores, como Marta Cureses, Oriol Pérez, Pilar Parcerisas y el propio el autor de estas líneas. La obra reflexiona especialmente sobre la obra visual de Mestres Quadreny y las problemáticas resultantes de la exploración con los límites del lenguaje musical. El segundo es un catálogo publicado por Arts Santa Mònica en 2010 como fruto de una exposición comisariada por Manuel Guerrero y Oriol Pérez con motivo del 80 aniversario del músico catalán.¹¹ El libro aborda de manera sintética diversos aspectos de la obra

⁸ AA.VV.: *14 compositores españoles de hoy*. Coordinador: Emilio Casares. Oviedo, 1982. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo Ethos Música.

⁹ ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context*. Lleida, 2007. Institut D'Estudis Ilerdencs. Diputació de Lleida.

¹⁰ AA.VV.: *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*. Coordinador: Jaume Maymó. Barcelona, 2009. Ed. Fundació Joan Brossa i Ajuntament de Barcelona.

¹¹ AA.VV.: *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica. Está publicado en versión trilingüe castellano-catalán-inglés.

de Mestres Quadreny, como cuestiones de identidad política y cultural, la relación con las artes plásticas, las músicas visuales y la vinculación entre ciencia y arte.

En este estado de la cuestión tampoco pueden olvidarse las publicaciones realizadas por el propio compositor, pues aportan información de gran valor. La primera, y posiblemente más relevante, es la ya señalada *Pensar i fer música*.¹² A través de este estudio, Mestres Quadreny desglosa diferentes aspectos de su carrera artística. Así, a lo largo de sus dieciséis capítulos, el músico nos habla sobre sus comienzos, su relación con Joan Brossa y Joan Prats, sus técnicas compositivas (serialismo, azar matemático, grafismo, informática, etc.) y su relación con el nacionalismo cultural y político catalán. Igualmente reflexiona acerca de la sociedad contemporánea a través de sus propias vivencias. Mucho más autobiográfico es la más reciente *Tot recordant amics*, donde -a modo de memorias- Mestres narra su relación con diferentes personajes esenciales en su carrera artística y en su vida.¹³ Se compone de cuarenta y nueve breves capítulos, cada uno dedicado a un amigo. Aquí encontraremos inapreciable información sobre Joan Brossa, Anna Ricci, Josep Cercós, Cristòfor Taltabull, Joan Ponç, Joan Miró, Salvador Moreno, Hermann Scherchen, Robert Gerhard, Lluís Callejo, Xavier Fàbregas, Arthur Terry y muchos otros. Con la perspectiva que dan los años, esta publicación nos ofrece una fantástica visión global de la vida del compositor a través de su relación con todas aquellas personas que han ayudado a configurar su recorrido vital y estético.

Existe además una enorme cantidad y variedad de artículos aparecidos en revistas, tanto divulgativas como de carácter científico, destinados exclusiva o parcialmente a Mestres Quadreny, así como registros de audio de conferencias, entrevistas o programas de radio dedicados al músico catalán. Todas estas referencias irán apareciendo a lo largo del trabajo y pueden consultarse en la correspondiente bibliografía de este estudio.

¹² MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*. Barcelona, 2000. Proa.

¹³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*. Barcelona, 2007. Arola Editors.

Por otra parte, como ya puede entreverse desde la presentación de este trabajo, el objeto de estudio se relaciona con una importante diversidad de temas extramusicales (secundarios y transversales) que necesitan ser documentados con el máximo rigor posible dentro de las posibilidades de un estudio de carácter musicológico. En la mayoría de los casos basta con consultar las obras de referencia sobre estos campos (teoría de la información, estadística inductiva, etc.). Sin embargo, el tema del grafismo musical y las manifestaciones artísticas de carácter híbrido, debido al vacío bibliográfico existente, demanda el desarrollo de un nuevo discurso y marco de reflexión, por lo que se convierte en uno de los contenidos transversales más relevantes de la Tesis. Por esta razón, en el segundo bloque de este estudio se dedicará un amplio apartado al estado de la cuestión sobre grafismo musical.

No cabe de duda de que la presencia de tantas y tan variadas publicaciones en torno a la figura de Mestres Quadreny puede llevarnos a cuestionar la necesidad de un nuevo estudio. Sin embargo, si analizamos con atención estos trabajos es fácil percatarse de que quedan muchos terrenos por explorar. Por otro lado -y seguramente más importante- llama la atención el escaso grado de profundización y espíritu crítico que caracteriza gran parte de estas obras. Como se señaló anteriormente, el enfoque del trabajo que más en profundidad ha estudiado la obra de Mestres Quadreny, *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*, es significativamente limitado, pues todo se explica y justifica desde el análisis de partituras con una perspectiva estructuralista. Poco o nada encontraremos aquí sobre aspectos como la recepción, el papel del compositor en la sociedad, las posibles causas de los cambios de lenguaje o las implicaciones ideológicas del compositor. En realidad, muy poco nos ilumina esta obra sobre cuestiones que son inherentes a la música contemporánea, y que sin embargo parecen obviarse deliberadamente.

Igualmente superficiales son aquellos estudios donde, en un tono un tanto elogioso, se narran los acontecimientos más relevantes de la vida y obra del compositor. En este sentido, la parte escrita por Oriol Pérez en *Josep María Mestres Quadreny* se trata de un repaso biográfico con tintes positivistas. Tampoco el minucioso análisis llevado a cabo por Anna Bofill en la segunda parte del libro abre

excesivas líneas de reflexión, pues -como en el caso de Gàsser- predomina un análisis de tipo estructuralista. Finalmente, en cuanto a los libros publicados por el compositor, no cabe duda de que aportan una enorme cantidad de información. Sin embargo, deben recibirse con cautela, pues aportan la visión subjetiva del músico acerca de su propia vida y obra.

En general, en los diferentes estudios llevados a cabo sobre Josep María Mestres Quadreny se aprecia una cierta falta de voluntad por relacionar su obra y estética con cuestiones o líneas de debate más globales. Ya sea por su perfil estructuralista o biográfico, estas publicaciones se presentan como discursos más o menos cerrados. En este sentido, la presente Tesis doctoral pretende colaborar en la creación de espacios de reflexión y crítica sobre lo acontecido en la vanguardia musical histórica. Ni mucho menos pretende ser un estudio cerrado y concluyente, sino una puerta abierta al estudio crítico de trabajos previos y futuros, al tiempo que una invitación al debate de ideas que podría suscitarse posteriormente.

C. FUENTES

La naturaleza de los materiales manejados para la elaboración de este trabajo de investigación es diversa. Entre las fuentes primarias la principal es, sin duda, el propio compositor. La presencia y ayuda de Mestres Quadreny a la hora de aportar información ha sido fundamental para tratar diversos contenidos de esta Tesis doctoral. Por una parte, se han realizado diversas entrevistas personales, tanto informales como documentadas. Al final de estas páginas puede consultarse la transcripción de dos entrevistas en el anexo correspondiente. Por otra parte, se ha podido contar con el archivo personal del músico, quien afortunadamente conserva meticulosamente todo tipo de documentos relacionados con su carrera desde sus inicios. Así, ha sido posible consultar libros, revistas, programas de mano, todo tipo de referencias en prensa (críticas, entrevistas, reseñas, etc.), archivo epistolar, archivo privado de fotos, archivos de audio (tanto CDs editados como grabaciones caseras de conciertos y conferencias), vídeos (caseros y editados), libros de artista, partituras (tanto editadas como manuscritas),

borradores y esquemas de obras. En definitiva, un inmenso corpus de materiales que ha requerido más de cuatro años para ser revisado y analizado.

De las aproximadamente doscientas treinta obras catalogadas por Mestres Quadreny en el momento de escribirse estas líneas, noventa y seis están grabadas. Alrededor de un tercio de ellas son registros personales, no editados, de conciertos en vivo conservados por el compositor, y el resto CDs editados y publicados. En este sentido ha sido imprescindible la colección *Cop de poma* lanzada por Ars Harmonica, que se compone de nueve CDs, cuatro dedicados a la integral para piano (grabados por el pianista francés Jean Pierre Dupuy), dos a música de cámara, otro a solos y dúos, y otros dos a música orquestal. Por otra parte, también hallamos vídeos de conciertos en vivo, óperas y acciones musicales, que serán de gran utilidad a la hora de abordar obras de naturaleza intermedia.

Teniendo en cuenta además que una importante parte del trabajo está dedicada al grafismo musical y músicas visuales, el acceso al total de partituras y obras gráficas de Mestres Quadreny ha sido fundamental. Muchas de las partituras existen en formato de publicación, mientras que otras no están editadas y pertenecen al archivo privado del compositor en formatos finale y pdf. En el caso concreto de las partituras gráficas y visuales, la inmensa mayoría están publicadas en revistas, libros de artista y obras colectivas de difícil acceso, por lo que el archivo del compositor ha sido de enorme ayuda. Asimismo, ha sido posible fotografiar dichos materiales, que servirán de ilustración durante el presente estudio.

Entre las fuentes secundarias se ha dispuesto de un extenso corpus bibliográfico relacionado con los diferentes contenidos de este estudio. Por una parte, encontramos todas aquellas publicaciones (libros, artículos, conferencias editadas, entrevistas, etc.) relacionadas directamente con el compositor. De las más destacadas ya se habló en el estado de la cuestión, aunque como podrá apreciarse en la bibliografía el listado es significativamente más extenso.

Igualmente valiosa es la bibliografía relacionada con temas transversales objeto de estudio en esta Tesis, como, por ejemplo, aspectos musicológicos (metodología, nuevos enfoques, etc.) o historias de la música del siglo XX y XXI. También temas

secundarios como arte sonoro, vanguardia y experimentalidad en el arte, grafismo musical, accionismo y performance, la poesía visual, etc. Y por supuesto, será igualmente necesaria la bibliografía referida a temas extramusicales relacionados con la estética de Mestres Quadreny, como teoría de la información, la estadística inductiva, el método de Montecarlo, el azar y la geometría fractal.

También es reseñable en este estudio la vital importancia de las imágenes como medio para ilustrar y articular el discurso aquí propuesto. Su origen es diverso, desde libros y revistas, hasta archivos privados o Internet. Precisamente esta última fuente es hoy en día un espacio idóneo, tanto para consultar datos concretos (como biografías y fechas), como para realizar búsquedas de libros, artículos, muestras de audio y todo tipo de materiales.

D. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Teniendo en cuenta el aspecto poliédrico del presente estudio, los enfoques metodológicos son variados. Algunos de ellos, como el analítico o el historiográfico son habituales en estudios monográficos de compositores contemporáneos. Otros son, en cambio, algo más resbaladizos, o bien porque lo que se pretende estudiar escapa parcialmente de los análisis clásicos de la musicología (como pueden ser las manifestaciones artísticas de esencia híbrida), o bien porque el objetivo final es dirigir gran parte de los esfuerzos a generar un discurso de carácter reflexivo. En estos últimos casos, como podrá comprobarse a lo largo del trabajo, surgirán procedimientos exclusivos (en ocasiones puramente intuitivos) que toman ideas de enfoques diversos, como la semiótica cognitiva, la semiología estructuralista o la sociología.¹⁴ La propia necesidad de comprender manifestaciones, líneas de pensamiento o vicisitudes varias, motivará la posibilidad de emplear diversos enfoques con una vocación integradora. En este sentido, en ocasiones, más que proponer un sólido corpus metodológico, este estudio aspira a poner en evidencia

¹⁴ En este sentido ha sido fundamental la consulta de diferentes obras de referencia en este campo, como las de Jean Jaques Nattiez, Gino Stefani y Eero Tarasti. En el caso concreto del análisis de “nuevos comportamientos musicales” han sido muy útiles los estudios del musicólogo mejicano Rubén López Cano.

las mismas limitaciones del análisis musicológico. Como indican Marta Cureses y Xosé Aviñoa, en su intento por esclarecer acontecimientos, el investigador corre el riesgo de aportar más elementos de incertidumbre que de seguridad sobre unos hechos objetivos, pues su función no consiste tanto en demostrar que existe una crisis argumentativa, metodológica, sino poner en crisis con su propio trabajo el mismo sistema de investigación.¹⁵

Uno de los primeros pasos es inevitablemente la recopilación, estudio, análisis e interpretación de los diferentes materiales extraídos de sus respectivas fuentes (que como acabamos de ver son muy abundantes). Con el fin de comprender las transformaciones estéticas en la obra de Mestres Quadreny y sus posibles causas es conveniente analizar con detenimiento, además de las monografías previas, los trabajos teóricos del propio compositor, pues en ellos se aporta información muy valiosa. Del mismo modo, otra gran multitud de documentos (como artículos de prensa, críticas, notas al programa, etc.) pueden dar luz a la hora de abordar aspectos más concretos. En cuanto al análisis de partituras, que generalmente ocupa el lugar central de la mayoría de estudios musicológicos, es una primera vía para profundizar en los postulados estéticos, conceptuales y técnicos del compositor. A su vez, el empleo de grabaciones como material de apoyo es fundamental, pues, en el caso de la música experimental, en ocasiones la partitura no aporta la información necesaria para comprender en profundidad la obra. Asimismo, la misma naturaleza de cada creación nos dará las pistas para activar un tipo de análisis u otro. Así por ejemplo, en el estudio de obras de tipo serial el acercamiento más apropiado parece un análisis de tipo sintáctico-estructural que intente desvelar dónde están las series y cómo las emplea el compositor (alturas, ritmo, timbre, etc.). Esta clase de aproximación, de carácter estructuralista, es generalmente compleja y laboriosa, y no siempre aporta la información necesaria para comprender cómo vive la obra en su dimensión temporal. Por ello, son muy eficaces (en el caso de que existan) los borradores previos del músico y las grabaciones. Un caso muy concreto y ejemplificador hallaremos, por ejemplo, en la

¹⁵ CURESES DE LA VEGA, Marta; AVIÑO, Xosé: "Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)". Barcelona. En: *Revista Catalana de Musicología*, n.º 1 (2001), pp. 171-200, pp. 171-172.

Sonata per a organo (1961), donde cotejar partitura, borradores y grabación será fundamental para analizar la obra. En todo caso, este tipo de análisis pretende aproximarnos a los procedimientos empleados por el compositor para tratar de comprender sus motivaciones en un momento dado de su carrera.

Otra realidad distinta encontramos, por ejemplo, en obras donde el compositor emplea procedimientos de azar matemático a nivel constructivo. En este caso, analizar alturas, por ejemplo, parece una pérdida de tiempo, pues están generadas aleatoriamente. Así, es clave conocer los procesos previos que han dado como resultado la partitura. En ocasiones, la conservación de esquemas y borradores arrojará muchísima luz al análisis, pero no siempre será posible contar con esta información. Por otra parte, conocer, por ejemplo, que el músico ha empleado tal o cual índice de probabilidad aquí o allá, tampoco nos aporta mucho sobre el resultado final. Como nos hallamos ante una concepción estocástica, el análisis deberá más bien contestar cuestiones como: hacia dónde se dirigen las masas de sonidos, cómo son esas texturas y cómo están construidas, qué micro y macroformas generan, etc.

La cosa se complica aún más en el análisis de partituras de obras de carácter conceptual e intermedia. Especialmente porque la partitura sólo representa gráficamente parte de la propuesta. Por ejemplo, en *Self-service* (1973) las partituras forman parte de una instalación donde es el público quien toca libremente a partir de una serie de indicaciones. Para tratar de penetrar en este tipo de obras las limitaciones de un análisis convencional son claras, pues sus significados están en un plano conceptual. Algo similar hallamos en las músicas de acción, donde la partitura (si es que la hay) sólo sirve para describir momentos musicales que forman parte de un todo más complejo. Como señala Roc Laseca acerca de las propuestas analíticas de Barry Truax en *Acoustic Communication*,¹⁶ “el sonido, el entorno y el receptor son protagonistas de una misma escena, un

¹⁶ TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Vancouver, 1984 (rev. 2001). Greenwood Publisher Group (ed.).

mismo marco analítico”.¹⁷ Es, por tanto, imprescindible ampliar el marco metodológico -más allá de la supuesta existencia de la obra como una entidad individualizada- hacia el sujeto (receptor) y el contexto, siempre partiendo de la premisa de que ninguna de estas unidades existen independientemente, sino que forman parte de un mismo organismo. Este paso se hace imprescindible para tratar de comprender estas manifestaciones, porque, ¿cómo entender un fenómeno sinestésico sin la colaboración de la unidad cognitiva, cuando la propia esencia de la sinestesia radica en la percepción humana? Así, por ejemplo, las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa proponen una reflexión de carácter “metaobjetual” al jugar constantemente con los elementos y significados del rito, ya sea de concierto, teatro u ópera, para lo que es vital actuar sobre las expectativas, prejuicios y conocimientos del público. Por tanto, desde la propia concepción de la obra se niega la existencia de ésta como un objeto-proyecto plasmado en papel (ya sea en forma de partitura o como código de instrucciones) fácilmente analizable desde sus relaciones estructurales, sino como “algo” que debe existir en tiempo real a modo de experiencia vital. Un error muy común a la hora de analizar este tipo de fenómenos es proceder únicamente desde la partitura en un intento por comprender la obra desde la disección de sus distintas partes. Un ejemplo muy ilustrativo lo encontramos en *La música contemporánea a través de la obra de Josep M.ª Mestres Quadreny* donde su autor, Lluís Gàsser, analiza la pieza *Suite bufa* (1966) de Mestres y Brossa desde una perspectiva estructural.

En general, desde el ámbito académico que estudia la llamada “música contemporánea” el enfoque más habitual es aquel que identifica obra con partitura, de modo que el centro de reflexión se centra en aspectos estructurales y formales, al tiempo que se obvian otras posibilidades de análisis, como, por ejemplo, todo lo relacionado con la recepción y repercusión social. Por ello, nos parece importante cuestionar la vieja noción heredada de la modernidad de que la obra es la partitura (o cualquier tipo de representación gráfica), pues el objetivo es intentar aproximarnos a los fenómenos artísticos estudiados de la manera más rica posible. Porque cuando el artista experimenta con las fronteras de su propio

¹⁷ LASECA, Roc (...y compañía): “Sujetos metodológicos: 7 reflexiones + 2 emails para una musicología emergente”. En: *Revista de Musicología*, XXX, 2 (2007), pp. 573-587, p. 578.

lenguaje, no sólo está aprovechando contenidos o recursos de otras disciplinas, sino toda su capacidad comunicativa. Y dicha capacidad es difícilmente abordable desde un análisis que sólo puede dar cuenta de relaciones sintáctico-estructurales (relaciones éstas que ni siquiera tienen por qué corresponderse con el nivel perceptivo).

Tal vez el caso más extremo que encontremos en esta tesis respecto a esta cuestión sea la aproximación a las músicas visuales de Mestres Quadreny, así como sus referentes internacionales (como las *músicas pensables* de Dick Higgins o las *músicas para leer* de Dieter Schnebel). ¿Cómo analizar una música que cuestiona profundamente la propia categoría “música”? Porque estas músicas visuales ni siquiera suenan. ¿Dónde reside entonces su naturaleza artística y cómo acercarnos a ella? A esta compleja cuestión habrá que responder con todos los mecanismos metodológicos a nuestro alcance, desde la pura descripción, pasando por estrategias tomadas -aunque sea epidérmicamente- de la semiótica, la sociología o la hermenéutica. Algunos estudios recientes desde el ámbito de la lingüística se muestran especialmente eficaces a la hora de estudiar con rigor algunas formas artísticas híbridas, como la poesía visual. El análisis de algunas de estas obras pueden ser de gran ayuda a la hora de explorar las poéticas de la intermedialidad abordadas en la presente Tesis.¹⁸

Finalmente, para el análisis de las piezas de música concreta y electrónica de Mestres Quadreny, puesto que no están cifradas en partituras, se acometerá desde las fuentes sonoras y a partir del estudio de las ideas previas del compositor. Éstas últimas quedan recogidas en una entrevista personal realizada en 2009 y situada en el anexo correspondiente del presente estudio.

¹⁸ Véase, por ejemplo: FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Colección Alfar Universidad. También es ilustrativo: LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Forma, función y significación en poesía visual”. En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 16 (2008).

Debe aclararse que, aunque este trabajo de investigación no es un recorrido temporal estricto, el análisis de obras ha seguido un orden diacrónico, pues de ese modo ha sido más fácil comprender los cambios de orientación estética del compositor. Como se verá, el discurso propuesto aquí no pretende mostrar la obra de Mestres Quadreny como una línea de evolución unidireccional basada en una dinámica de causa y efecto. Lo que sí parece inevitable es el establecimiento de etapas creativas y vitales que, obviamente tienen un sentido cronológico. De este modo, cada capítulo, independientemente del contenido que trate, sigue un orden más o menos diacrónico.

Este tipo de enfoque historiográfico tiene como objetivo además no perder de vista nunca la relación del trabajo de Mestres con su contexto cultural, social y político (tanto a nivel local como internacional), pues todo forma de una misma realidad entrelazada. Como señalan Cureses y Aviñoa,

la dimensión temporal de un autor o de una trayectoria creativa es algo intrínseco en el mismo hecho biológico y creativo y, por tanto, es oportuno su análisis, si bien existen algunos riesgos que conviene evitar. Historiar no es anotar datos, ni hacer biografías exaltadas, ni mucho menos contar cuentos finalistas en los que todo está justificado por el mero hecho que, al final, el autor o la creación ha conseguido situarse como modelo de una época.¹⁹

Desde esta perspectiva el análisis del catálogo del compositor también tiene en cuenta el enfoque sociológico, pues las obras están interrelacionadas con los acontecimientos de índole política y social con los que vive el músico. Tampoco parece recomendable obviar aspectos como la recepción y difusión de las obras, ya que corremos el riesgo de centrar nuestras reflexiones en un ámbito idealizado de escucha. A pesar de que la opción del compositor pueda ser la de mantenerse al margen de las leyes de mercado, lo que es incuestionable es que su música tiene una repercusión social, ya sea máxima o imperceptible. Aunque este estudio no pretender analizar en profundidad esta cuestión concreta, tampoco la evita

¹⁹ CURESES DE LA VEGA, Marta; AVIÑO A, Xosé: "Contra la falta de perspectiva histórica...", *op. cit.*, pp. 186-187.

deliberadamente, como en ocasiones sucede en el estudio de algunos compositores contemporáneos.

Como puede deducirse, tener la posibilidad de realizar un trabajo de investigación sobre un compositor vivo tiene muchas ventajas. Una de ellas es la posibilidad de acceder a materiales del propio autor que de otra forma sería casi imposible (partituras, borradores, grabaciones caseras, críticas en periódicos, etc.). Otra, posiblemente la más importante, es la obtención de información a través del trato directo con el artista, ya sea a través de charlas informales o entrevistas formalizadas. Sin embargo, las desventajas o vicisitudes también están presentes. Una de estas dificultades es la cercanía y la coexistencia con el objeto de estudio, ya que se trata de un músico vivo sobre el que inevitablemente influye la propia tarea investigadora. Esta cuestión, ya presente en los trabajos clásicos de antropología,²⁰ recuerda sin duda al *principio de incertidumbre* enunciado desde la física cuántica por Werner Heisenberg en 1926, según el cual es imposible conocer la posición exacta de una partícula sin modificar su velocidad; o lo que es lo mismo, cuanto mayor sea la precisión con que se trate de medir la posición de una partícula, menor será la exactitud con que se puede medir su velocidad.²¹ Es decir, que la observación de un fenómeno altera el fenómeno mismo. Es lo que en sociolingüística se conoce como “la paradoja del observador”, pues, aunque la finalidad es estudiar una lengua en contextos espontáneos, cuando los hablantes se saben observados, se produce un cambio en su modo de expresión hacia un estilo más formal.²²

En este sentido, se corre el peligro de que la tarea del musicólogo se convierta en una racionalización de procesos intuitivos a través de un discurso que ordena acontecimientos aislados otorgándoles una relación causal. A su vez, este mecanismo de convertir el azar en necesidad puede retroalimentar el desarrollo

²⁰ Véase, por ejemplo: LEVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, 1964. FEC.

²¹ Véase: GARCÍA FERNÁNDEZ, Francisco José: “Etnología y etnias de la Turdetania en época prerromana”. Sevilla. En: *CuPAUAM* nº 33 (2007), pp. 117-143. García Fernández aplica este principio en el estudio de la construcción étnica. Lo denomina *principio de incertidumbre social*.

²² Véase: LABOV, William: *Modelos sociolingüísticos*. Madrid, 1983. Cátedra.

de la propia tarea creativa de nuestro objeto de estudio. Obviamente, que el ejercicio investigador interfiera en el propio desarrollo de la realidad analizada no es un problema fácil de solventar, sin embargo, ser conscientes de estos mecanismos puede suponer un primer paso a la hora de comprender las motivaciones del músico.

Lo que sí se presenta como un claro problema es el caso inverso, es decir, que el compositor influya de forma definitiva sobre los juicios del investigador. Parece natural y lógico que el musicólogo escoja aquellos temas, músicas y compositores por los que siente una declarada admiración. Obviamente, nuestra tarea, ya vocacional de por sí, necesita de esta motivación extra. Sin embargo, debemos ser cautelosos a la hora de juzgar las manifestaciones que el propio artista hace sobre su obra y estética. Dentro del perfil del compositor experimental suele ser muy habitual que el mismo músico realice una labor teórica o reflexiva para dar a conocer su ideal estético, mecanismos de composición y otros aspectos relacionados con su carrera musical, ya sea a través de publicaciones, conferencias, etc. Si el musicólogo sencillamente expone estas ideas sin discutir las o cuestionarlas, se convierte en un simple mediador. Es más, al hacerlas pasar por suyas y presentarlas bajo un discurso científico, quedan doblemente legitimadas, de forma que el investigador corre el riesgo de convertirse en un mero portavoz y amplificador de los postulados del compositor.

Otro aspecto metodológico que cabe señalar respecto a esta Tesis es el uso de imágenes. Al igual que sucede en estudios dedicados a artes visuales, por ejemplo, se han empleado un gran número de figuras (más de doscientas). No es un hecho secundario, pues se ha pretendido que la visualidad cobre un importante papel a la hora de desgranar los diferentes contenidos. En unos casos se trata de fragmentos de partituras que ayudan a ilustrar análisis de tipo descriptivo con el fin de hacer más ágil y comprensible la lectura. En otros casos, especialmente en el tema dedicado al grafismo, la recopilación y muestra de imágenes es un trabajo de investigación en sí, al igual que sucede en obras clásicas sobre notación musical. Tal vez lo que no es tan usual es encontrar publicaciones que recopilen creaciones de grafismo musical español con un sentido interdisciplinar, por lo que el presente estudio pretende ser una aportación valiosa. A lo largo del trabajo se han traducido

al castellano en las notas al pie de páginas aquellas citas escritas originalmente en inglés y francés. En cambio, los textos extraídos en catalán no se han traducido debido especialmente a su abundancia.

E. CONTEXTUALIZACIÓN BIOGRÁFICA Y GENERACIONAL

Josep María Mestres Quadreny nació el 4 de marzo de 1929 en Manresa. Sus padres, Josep Mestres i López (1900-1974) y Emilia Quadreny i Orellana (1900-1982), barceloneses de origen, se habían trasladado a Manresa debido a cuestiones laborales. El padre, químico industrial, había aceptado un trabajo en una fábrica de alcohol de esta localidad. Posteriormente, la empresa quedó arrasada por un incendio, y decidieron trasladarse al Prat de Llobregat, donde consiguió un nuevo empleo como ingeniero químico. En esta localidad, Josep María pasará su infancia. La Guerra Civil española (1936-1939) llegó cuando aún era niño, lo que le marcó profundamente. El propio Mestres señala dos escenas que le produjeron auténtico terror: el bombardeo de Elizalde y la exposición pública de los cadáveres de monjes exhumados por los republicanos. Él mismo relata: “esta imatge que se’m quedà fixada a la retina i fou motiu de terrors nocturns durant molt anys.”²³

Como señala Marta Cureses, el entorno familiar de Mestres Quadreny fue fundamental en su formación como pensador. Especialmente importante es la influencia ejercida por su bisabuelo Francisco José Orellana (1820-1892), destacado intelectual y secretario de Fomento del Trabajo. En él está el origen de gran parte de la personalidad de Mestres: lector compulsivo, bibliófilo impenitente y trabajador incansable.²⁴

Tras la guerra llegaron los años de la represión franquista, especialmente dura en Cataluña debido a sus aspiraciones de independencia durante los años precedentes y a su resistencia durante la contienda bélica. Dicha represión tendrá consecuencias directas en el desarrollo de la lengua y la cultura catalanas, lo que a

²³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 12.

²⁴ Véase: CURESES DE LA VEGA, Marta: “Mestres Quadreny: el principi i la fi”... op. cit., p. 201.

su vez fomentará la aparición de colectivos clandestinos cuyo fin es proteger y nutrir su cultura perseguida. Precisamente una de las facetas fundamentales de la personalidad de Mestres Quadreny será su profundo catalanismo, así como un crítico agnosticismo, lo que le acercará a personas afines a estos ideales, como es el caso de Joan Brossa.

Mestres Quadreny comenzará sus estudios de bachillerato y de música paralelamente. A partir de 1942 empezará a recibir clases de solfeo y piano de una profesora amiga de su madre llamada Elionor Sigg. La asistencia a conciertos de música sinfónica y ópera junto con su padre supondrá para él una educación complementaria. Al terminar los estudios de secundaria Mestres acordará con su padre matricularse en la universidad para estudiar ciencias químicas. A pesar de ello, decidirá continuar con su formación musical en secreto. De hecho, como narra Oriol Pérez, su padre descubre que su hijo es compositor al escuchar una obra suya por la radio.²⁵ Así pues, ingresará en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona, mientras prosigue sus estudios de solfeo y piano en la Escuela Municipal de Música de Barcelona con Rosa M. Kucharsky para preparar por libre su entrada en el conservatorio. Como explica el mismo Mestres, toda iba bien hasta que un día coincidió un examen de la universidad con una prueba de solfeo del conservatorio. El entonces director del conservatorio, Joaquín Zamacois, le negó la posibilidad de cambiar la fecha del examen, lo que le motivó a abandonar los estudios oficiales de música. El compositor explica: “vaig decidir no posar mai més els peus en aquella casa i, gràcies a aixó, em vaig alliberar de les malformacions del conservatoi i vaig trobar por després un mestre de debó”.²⁶

Poco después, conoció a los principales compositores catalanes de posguerra a través de un ciclo de conferencias organizado por el Sindicato Español Universitario (SEU).²⁷ Esto le permitió entrar en contacto con los caminos estéticos por los que discurría la música catalana del momento. Sin embargo, la mayoría de

²⁵ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, p. 19.

²⁶ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 16-17.

²⁷ Entre otros, conoció a Frederic Mompou, Eduard Toldrà y Xavier Montsalvatge.

los compositores no exiliados, tanto catalanes como del resto del estado, optaban en estos años por una estética de corte neoclásico que respondía en parte a una línea oficial impuesta por el poder político. Como señala Ángel Medina,

el aislamiento de la posguerra impedía cualquier intento de dar continuidad a lo que había sido, en la preguerra, una intensa vivencia musical, culta y cosmopolita. El inmovilismo se apoderó de todos los ámbitos de la vida como una plaga irrefrenable. Pero Cataluña, una tierra con la tradición musical más importante, va dar los primeros pasos en la renovación.²⁸

Uno de estos primeros pasos fue la creación en 1947 del Círculo Manuel de Falla, iniciativa llevada a cabo en el Instituto Francés de Barcelona gracias al impulso de su director Pierre Defontaines. A pesar de que casi la totalidad de los miembros del Círculo desarrollaron su trabajo dentro de una estética cercana al neoclasicismo de entreguerras, se trata de una de las primeras iniciativas con una clara aspiración de renovación. Especialmente importante fue la posibilidad que brindaba el Instituto Francés para viajar con una beca a París con el fin de conocer las nuevas corrientes musicales, así como la constante organización de conferencias y conciertos donde se invitaron a figuras tan relevantes como Olivier Messiaen o Jean-Étienne Marie.²⁹

Sin embargo, el primer y verdadero contacto de Mestres Quadreny con movimientos de vanguardia se produce en 1951 cuando asiste a una exposición de Dau al set. Este grupo artístico formado en torno a la revista de mismo nombre en 1948, había sido fundado por el poeta Joan Brossa (1919-1998), los pintores Joan Ponç (1927-1984), Antoni Tàpies (1923) y Modest Cuixart (1925-2007), junto con el editor Joan Josep Tharrats (1918-2001). Posteriormente se incorporará el poeta, compositor, pintor y ensayista Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), cofundador del Círculo Manuel de Falla y personaje fundamental en el acercamiento entre plástica,

²⁸ MEDINA, Ángel: "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid". *Cuadernos de Música Iberoamericana: Actas del curso de Musicología Sociedades Musicales de España. Siglos XIX-XX*. Madrid, 2001. Volumen 8-9, pp. 337-365, p. 338.

²⁹ Para profundizar sobre el Círculo Manuel de Falla véase: ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context*. Lleida, 2007. Institut D'Estudis Ilerdencs. Diputació de Lleida.

poesía y música.³⁰ En esta exposición de Dau al set de 1951, Mestres conoció a Joan Ponç, y a través de él a Joan Brossa. Gracias a Ponç también entabló relación con Joan Comellas (1913-2000), otro de los fundadores del Círculo. Comellas le animó a conocer al maestro Cristòfor Taltabull (1889-1964), figura fundamental en la formación de la nueva generación de compositores catalanes. Con él, Mestres completará sus estudios de armonía y se iniciará en contrapunto, fuga y orquestación. En 1952 Comellas lo introducirá finalmente en el Círculo Manuel de Falla, donde a su vez entrará en contacto con músicos de su generación, como Manuel Valls (1920-1984), Josep Cercós (1925-1989), Àngel Cerdà (1914), Albert Blancafort (1928), Josep Casanovas (1924), Anna Ricci (1930-2001) o Jordi Giró (1923-2000).

Durante estos años su amistad con Cercós fue fundamental para alcanzar un cambio de orientación estética. Hasta este momento, el lenguaje de Mestres era de corte neoclásico, cercano al estilo del último Falla o Bartók, como puede apreciarse en su primera obra estrenada *Música d'escena per a Èdip rei de Sófocles* (1952). Con Cercós comprende que el lenguaje tonal está obsoleto, y juntos deciden estudiar e investigar el dodecafonismo de la Escuela de Viena. A pesar de ello, Mestres tardará todavía unos años en abandonar definitivamente la tonalidad.

En 1955 conoce a Joan Miró, quien marcará definitivamente su pensamiento artístico. Este mismo año se licencia en ciencias químicas y consigue trabajo como ingeniero químico a través de su amigo Xavier Coll, pintor y propietario de la empresa. A partir de entonces, Mestres compaginará este empleo (que le dará estabilidad económica) con su labor como compositor. Este aspecto es fundamental, pues podrá desarrollar su lenguaje artístico con total libertad sin tener casi en cuenta las leyes de mercado.

El año 1957 será un importante punto de inflexión. Por una parte deja de recibir clases del hasta ahora su maestro, Taltabull; y por otra, finalizan las actividades del Círculo Manuel de Falla. Tras un breve periodo de crisis, Mestres decide dar el paso

³⁰ Véase: CURESES DE LA VEGA, Marta: "Además de la muerte, existe el sueño: Cirilot compositor". Oviedo. En: *Rey Lagarto. Literatura y Arte* (2002) III-IV, 52-53.

definitivo hacia el abandono de la tonalidad con su obra *Sonata per a piano* (1957), donde adopta un serialismo próximo al de Anton Webern. El propio compositor la catalogará como su opus uno. Un año después conoce a Joan Prats, quien se convertirá en su amigo y consejero. Como veremos más adelante, Prats, cuya actividad como promotor del arte nuevo se remonta a antes del conflicto bélico, fue el fundador del Club 49, colectivo que acogerá a artistas de diferentes campos y generaciones. De este modo se convertirá en nexo entre los movimientos anteriores a la guerra y las nuevas generaciones. Gracias a Prats, Mestres conocerá a fondo la música de Anton Webern, Edgar Varèse y, especialmente, la de Robert Gerhard (1906-1970), quien desde 1938 residía en Inglaterra. Asimismo, será el impulsor de obras conjuntas entre artistas de distintas áreas, fomentando así un ambiente de cooperación y retroalimentación mutua. Uno de los más claros ejemplos de ello será la obra *Cop de poma* (1961), trabajo colectivo realizado por Joan Miró, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Moisés Villèlia y Mestres Quadreny donde se articulan lenguajes de diferentes naturaleza.

En 1959 Juan Hidalgo (1927) llega a Barcelona después de haber experimentado con el serialismo integral en Darmstadt y de haber conocido de primera mano la obra y pensamiento filosófico de John Cage. El propio Mestres narra: “Vino a Barcelona Hidalgo, con Marchetti. Se instalaron aquí y a través de él conocí la obra de Cage, con el que él había estado trabajando directamente y del que yo tenía noticias, pero no experiencia de primera mano. Esto representó una nueva visión y conocimiento”.³¹ Este mismo año, junto con Hidalgo y Joaquim Homs, Mestres crea un ciclo de conciertos de música experimental dentro del marco del Club 49 llamado Música Oberta. Aparte de conciertos, en este marco se organizarán conferencias, exposiciones y audiciones para dar a conocer lo más representativo de la vanguardia internacional (John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, etc.) junto con los nuevos artistas catalanes.

³¹ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 238.

En 1961 Mestres viaja a París donde entra en contacto con el teórico de la música concreta Abraham Moles, así como con Pierre Barbaud, quien en esos años está investigando con las posibilidades de la aplicación de la informática a procesos de automatización musical. Este viaje supondrá un importante punto de articulación en la carrera de Mestres, cuya obra en esos momentos se debate sobre las posibles escapatorias del lenguaje serial.

La enorme actividad compositiva de Mestres en los primeros años de la década de los sesenta da como resultado la organización en Méjico de un monográfico dedicado a él. Invitado por la Asociación Musical Manuel Ponce, Mestres presentará casi la totalidad de sus obras realizadas hasta el momento desde su *Sonata per a piano* (1957). Un año después conocerá al fin a Robert Gerhard gracias a Prats, y en 1967 a Eduard Bonet, de quien aprenderá la estadística inductiva. En 1968, a partir de los procedimientos adquiridos sobre probabilidad estadística, Mestres creará de la mano del ingeniero industrial Lluís Calleja (1930-1987) un programa de composición por ordenador que será presentado en el VI Festival Internacional de Música de Barcelona. Este mismo año funda, en colaboración de Xavier Benguerel (1931), Joaquim Homs (1906-2003), Joan Guinjoan (1931) y Josep Soler (1935), el Grupo de Compositores Catalanes (Grup dels Cinc). Al mismo tiempo colabora en la fundación del Conjunto Catalán de Música Contemporánea con el apoyo del Club 49 y Juventudes Musicales. La muerte de Joan Prats en 1970 y las dificultades económicas de Juventudes Musicales supondrá el fin de este proyecto, así como del Club 49.

En 1975 Mestres crea, junto al ingeniero industrial y compositor Andrés Lewin-Richter (1937) y Lluís Callejo (1930-1978), Phonos, el primer laboratorio de música electroacústica en Cataluña. En 1983 se creará en su seno el Grupo Instrumental Phonos, que integrará a jóvenes compositores que estudian e interpretan sus obras de música electroacústica. Como veremos más adelante con más detalle, el laboratorio se trasladará posteriormente a la Fundación Joan Miró de Barcelona. Precisamente, la Fundación Joan Miró había sido un proyecto ideado por Joan Prats como continuación del Club 49, aunque no se llevó a cabo hasta después de su muerte. En 1976 Mestres entra a formar parte de las actividades de la Fundación y, un año más tarde, junto con Carles Santos fundan en su seno el

Grupo Instrumental Catalán (GIC). Un año después, en 1977, Mestres es nombrado presidente de la Asociación Catalana de Compositores (ACC), y dos después miembro de la Comisión Delegada del Patronato de la Fundación Joan Miró y de la comisión cultural del Centro de Estudios Catalanes de la Universidad de París-Sorbona. En 1983 se le asigna un puesto como miembro de la Junta Rectora del Patronato de la Orquesta Ciudad de Barcelona, así como de la junta rectora del Auditorio Nacional de Cataluña.

Al mismo tiempo, Mestres ejercerá durante años una labor pedagógica a través de cursos, conferencias y seminarios. Especialmente significativo será su paso por el Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt en 1974, así como su trabajo en el VIII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea de Sao Joao del Rei (Brasil) en 1979. De entre sus muchas conferencias impartidas, destacan algunas como la presentada en el Instituto Alemán de Madrid y Barcelona bajo el título “El computador como instrumento de composición” (1972), como también “Música y ordenador” (1975) en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona. Igualmente relevante es su participación en simposios, como el celebrado en 1978 en Génova bajo el título “Música-Ciencia-Industria”. Sin embargo, Mestres Quadreny nunca se dedicó a la enseñanza de la composición, por lo que no generó escuela de discípulos. Su único alumno de composición fue Anna Bofill (1944), con quien compartirá procedimientos como el método de Montecarlo. El mismo Mestres señala: “nunca me he sentido capacitado para ejercer la docencia. Sólo hay una persona, Anna Bofill, a quien, por una serie de razones, he dado clases sistemáticamente. Pero no sabría cómo tomar unos alumnos, analizarlos para ver lo que hay que enseñarles y batallar para que lo aprendan”.³²

En 1988 Mestres será nombrado miembro del Consejo Asesor de la Gran Enciclopedia de la Música, y en 2000 del Patronato de la Fundación Brossa. El 10 de septiembre de este mismo año recibirá de manos del entonces President de la Genralitat de Cataluña, Jordi Pujol, el Premio Nacional de Música. También en 2000 publicará su libro *Pensar i fer música*, y en 2002 será designado como miembro de

³² GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 242.

la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y del consejo asesor de la ESMUC. De entre los galardones recibidos por Mestres Quadreny como reconocimiento a su dilatada carrera, cabe mencionar también la concesión de la Creu de Sant Jordi en 2006 y la Medalla de Honor de Barcelona un año después. El último proyecto llevado a cabo por el momento por Mestres Quadreny ha sido la creación en 2008 del Centre Robert Gerhard, organismo para la promoción y difusión del patrimonio musical catalán con sede en L'Auditori de Barcelona.

Entre 2009 y 2010 se celebraron distintos eventos para conmemorar el 80 cumpleaños del compositor entre los que destacan varios conciertos monográficos realizados en Barcelona y Viena, la exposición titulada *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento* realizada en el Centre d'Arst Santa Mònica (donde se incluyeron además conferencias y mesas redondas), así como dos programas de radio monográficos, uno realizado en Radio MACBA y otro en Ars Sonora de Radio Clásica de RNE.³³

Josep María Mestres Quadreny pertenece generacionalmente a los Compositores del 50, es decir, aquéllos nacidos entre 1925 y 1935 en el área catalana. Como subraya Marta Cureses, no se mantienen aquí los criterios empleados para otros estudios, como la teoría generacional de Julián Marías³⁴ -que parte del esquema originario propuesto por Ortega y Gasset y adoptado por Enrique Franco para el ámbito musical- o la procedente de decenios naturales.³⁵ En cambio, el criterio es más flexible, ya que, por una parte, se tiene en cuenta la proximidad ideológica y cronológica con el Grupo Poético del 50, y por otra, como indica Cureses, "arriben a la seva maduresa sota uns supòsits realistes i s'obren a les innovacions conceptuals, tècniques i estètiques que predominen als anys seixanta, i inicien un camí en coansonància amb el que succeeix a la resta de l'escenari musical europeu". Con un sentido globalizador, los compositores catalanes de esta

³³ Pueden escucharse y descargarse respectivamente en: <http://rwm.macba.cat/en/research> y <http://www.arssonora.es/?p=53> (última revisión 23 de mayo de 2011).

³⁴ Véase: MARÍAS, Julián: *Generaciones y constelaciones*. Madrid, 1989. Alianza.

³⁵ CURESES DE LA VEGA, Marta: "El problema de las generaciones". *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 2002. Edicions 62. Volumen V: "De la postguerra als nostres dies", pp. 177-149.

generación suelen incluirse en las historias de la música española en la llamada Generación del 51, quedando vinculados así a otros músicos del área madrileña. Por una lado, el propio término es muy discutido, pues, como apunta nuevamente Cureses,

el año 1951 no simboliza [...] para los integrantes de esta generación más que un punto de referencia que determina el momento en que algunos de ellos finalizaron sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid; el mismo año en que el padre Sopeña se hace cargo de la dirección de este centro y que además coincide con la fecha en que Enrique Franco entra como jefe de programas musicales de Radio Nacional de España.³⁶

Sin embargo, el año 51 sugerido por Cristóbal Halffter para bautizar su propia generación, a pesar de no ser lo bastante consistente o significativo, terminó por imponerse, en gran medida gracias a las distintas historias de la música española del siglo XX realizadas por Tomás Marco. Por otro lado, aunque ambos focos, Barcelona y Madrid, comparten el propósito de renovación estética y puesta al día respecto del resto de la creación vanguardista europea, no existen unas características comunes que los unifiquen como grupo homogéneo.

No cabe duda de que Josep María Mestres Quadreny es uno de los compositores más significativos de esta primera generación de vanguardia española, y posiblemente el más destacado del área catalana, ya no sólo por su importante aportación artística, sino por su fundamental tarea en cuanto a la concepción de iniciativas, grupos, festivales y diversos organismos culturales, entre los que podemos destacar el laboratorio Phonos, Música Oberta, Grupo de Compositores Catalanes, el Grupo Instrumental Catalán o el Centre Robert Gerhard. En el terreno creativo, como se verá a lo largo de la presente Tesis, Mestres Quadreny será pionero de diversas tendencias de la vanguardia musical, tanto a nivel nacional como internacional, por lo que su relevancia a nivel generacional es incuestionable.

³⁶ CURESES DE LA VEGA, Marta: *Agustín González Acilu: la estética de la tensión*. Madrid, 2001. ICCMU, p. 19.

I. TECNOLOGÍA, CIENCIA Y ARTE

I.1. INTRODUCCIÓN

I.1.1. Posicionamiento experimental en Mestres Quadreny

El primer bloque del presente estudio de investigación se centra en las vinculaciones entre ciencia y arte en la obra de Mestres Quadreny y en cómo este hecho entronca con su posicionamiento como músico experimental. No se trata únicamente de reflexionar sobre su capacidad de permeabilidad para dejar que aspectos de su “otra vocación” -la científica- se asomen a su universo creativo. Ni mucho menos. En realidad existe en el compositor un intento por cohesionar obra y teoría en una corriente de pensamiento que aspira a alcanzar un todo coherente. Pero además, más allá de lo interesante que pueda parecernos la creación artística y especulativa de Mestres Quadreny, lo que realmente motiva este estudio es la posibilidad de proyectar su figura como reflejo de una época. En absoluto se pretende hacer pasar engañosamente una parte por el todo, sino de extrapolar estas reflexiones a un ámbito necesariamente global. Como ya se señaló en la introducción de este trabajo, la elección de este compositor como principal objeto de estudio no es caprichosa. El objetivo no es presentar su trabajo creativo como una ingeniosa colección de curiosidades, sino profundizar a través de su figura en distintas líneas de debate en torno a la creación sonora histórica y contemporánea. Sería terriblemente pobre abordar estas cuestiones si no existiera un empeño por abrir y cerrar sistemáticamente el zoom de la óptica de las cuestiones que se tratan. De nada serviría ahondar en el perfil de Mestres Quadreny si no fuéramos capaces de situar la discusión más allá de una visión local y parcial.

En la base del pensamiento y obra de Mestres Quadreny encontramos la presencia constante del paralelismo entre ciencia y arte. Por una parte, su trabajo creativo dialoga continuamente con aspectos de campos ajenos al musical. Tanto su formación científica como su interés hacia otros lenguajes artísticos son dos factores fundamentales que articulan en gran medida el desarrollo de su trayectoria creativa, como veremos más adelante. Por otra parte, en su posicionamiento como compositor e intelectual existe una clara voluntad por integrar la música con otras áreas de conocimiento, como bien se muestra a través de su labor como escritor y conferenciante. Un ejemplo perfecto de ello

encontramos en su publicación *Pensar i fer música*,³⁷ donde el autor resume gran parte de sus escritos previos. A través de estas páginas Mestres Quadreny reflexiona sobre su propia obra en relación a otros campos y aspectos como la ciencia, la informática, las artes plásticas, la sociedad, cuestiones identitarias e ideológicas, etc. Es decir, es el mismo artista quien se encarga de insertar su propia experiencia en un marco global. En una conferencia de 1985 el compositor exponía lo siguiente en relación a la tecnología aplicada al terreno musical:

Yo creo que a pesar de todo, lo importante no es que existan todos estos aparatos que hoy existen productores o capaces de producir sonido, desde los sintetizadores a los ordenadores. Lo importante es por qué existen. Y existen gracias a que nuestra sociedad (prácticamente toda la sociedad occidental) ha llegado a un grado de conocimientos científicos y técnicos que permiten crear hoy día aparatos que hace cincuenta años no hubiéramos sido capaces de ni imaginar. Todo esto forma una corriente de pensamiento común a toda esta civilización, y yo creo que el compositor en tanto que compositor, si quiere sintonizar con su época tiene que sintonizar con esta corriente de pensamiento.³⁸

Se evidencia que lo que interesa al músico en cuanto a la ciencia y la tecnología no es la aplicación de sus medios o avances, sino formar parte de la corriente de pensamiento de la que es resultado y al mismo tiempo generadora. En este sentido, el fin último del compositor es aportar su visión artística a la sociedad y época en la que vive. De este modo, se aleja de la visión romántica del acto creativo como evasión y se acerca a un cierto determinismo histórico, pues el artista acepta simbólicamente su destino en relación al momento que le ha tocado vivir.

³⁷ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*. Barcelona, 2000. Proa.

³⁸ “José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica”. Conferencia realizada por Mestres Quadreny en la Fundación Juan March (Madrid) el 21 de octubre de 1985. Actualmente se puede consultar y descargar en: <http://www.march.es/Conferencias/anteriores/voz.asp?id=1627> (última revisión: 23 de mayo de 2011).

Un ejemplo aún más reciente encontramos en la publicación presentada bajo el título *La música i la ciència en progrés*.³⁹ En ella Mestres Quadreny reflexiona sobre las relaciones entre ciencia, arte y pensamiento a lo largo de diversos periodos de la historia occidental. Una de las principales tesis del estudio abordado por el compositor apunta a que los principales puntos de articulación de la historia de la música están sincrónicamente relacionados con fundamentales avances en el campo científico que tienen una repercusión directa en las corrientes de pensamiento. Así por ejemplo, los cambios radicales producidos a principios del siglo XX en el terreno sonoro no pueden concebirse sin tener en cuenta las transformaciones producidas en otros campos de conocimiento. El psicoanálisis, la teoría de la relatividad, el cubismo y la desintegración de la tonalidad no son hechos aislados, sino que forman parte de unos cambios globales en la vida del ser humano: “Per primer cop la física ultrapassava els límits de la percepció humana, per primer cop en pintura la creativitat passava per damunt de la representativitat i, per primer cop es prescindia de la melodia en la composició d’una peça musical”.⁴⁰

Es fácil percatarse de cómo esta línea de argumentación entronca con los ideales de la modernidad. Todo avanza de una manera ininterrumpida y la música no puede quedar al margen de esta línea de constante progreso. Y es precisamente aquí donde la experimentalidad cobra pleno sentido en la concepción creativa de Mestres Quadreny. El propio salto a la atonalidad supone un camino de no retorno. Se trata del primer paso con el que el compositor se alinea con una corriente de pensamiento concreta -la filosofía de la modernidad- cuya estética se vincula al atonalismo vienés y sus herederos seriales. Y la repercusión más directa tiene que ver con el lenguaje empleado, pues implica el abandono radical del sistema tonal. La primera obra no tonal de Mestres data de 1957 y se trata de una de las primeras obras atonales creadas en territorio español. Por ello, el paso será visto como un gesto valiente, casi heroico. Como señala agudamente Ramón Barce, “en los primeros tiempos de la innovación, la situación es, por decirlo así, favorable, tensa,

³⁹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*. Barcelona, 2010. Arola Editors.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

épica”.⁴¹ Porque, ¿cómo se entiende de otra manera la adopción de una estética que provoca un rechazo frontal con los gustos del público? ¿qué lleva a un compositor a soportar sistemáticamente la incomprensión e indiferencia del espectador y las duras valoraciones de la crítica si no es por un sólido convencimiento propio?



Figura 1: Viñeta aparecida en *El Noticiero Universal* dentro de la crítica de un concierto de Música Abierta celebrado el 29 de abril de 1966. Este diario, de la mano de su crítico musical Manuel R. de Llauder, publicó durante la década de los sesenta las críticas más duras y ácidas sobre los conciertos de música de vanguardia en Barcelona.

La causa podría encontrarse en asumir como natural una visión del lenguaje musical argumentada como narración lineal. Es decir, adoptando una visión de tipo evolutivo, se establece una imaginaria recta de ininterrumpido avance con sus distintas etapas: monodia, polifonía, creación de la tonalidad, desarrollo de la tonalidad, desintegración de la tonalidad, dodecafonismo como nuevo sistema, serialismo integral, etc. Así, el compositor asume el reto de desarrollar el lenguaje

⁴¹ BARCE, Ramón: “Convención e innovación”. *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo*. Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., p. 41.

acorde a la época que le ha tocado vivir. Desde este punto de vista, el rechazo del público es una consecuencia lógica (e incluso deseable desde el soporte filosófico de Theodor Adorno). Lógicamente Mestres Quadreny no será ajeno a las profundas contradicciones que supondrá el agotamiento de la vanguardia en el seno de la música académica contemporánea. El estudio de su obra nos servirá para constatarlo y para reflexionar sobre esta cuestión global.

Pero la experimentalidad en Mestres Quadreny tiene, además, otras significaciones que van más allá de un mero posicionamiento estético, pues existe una clara vinculación con cuestiones de identidad política y cultural. A principios de la década de los cincuenta entra en contacto con distintos artistas e intelectuales cuyos principios estéticos están relacionados con una idea de contestación y oposición al régimen franquista. En 1951 entra en contacto con el grupo Dau al Set y sintoniza rápidamente con las ideas de algunos de sus miembros. Especialmente con Antoni Tàpies y Joan Brossa, a quienes conoce gracias a Joan Ponç. Posteriormente será fundamental la figura de Joan Prats en su papel como integrador de los distintos jóvenes artistas. Prats había sido compañero de estudios de Joan Miró hasta que un día comprendió que nunca llegaría a ser un gran artista y decidió abandonar la pintura. Desde entonces se dedicó incansablemente a promover la actividad artística en todas sus expresiones. Después de haber fundado -junto a otros- el grupo ADLAN (Amics De L'Art Nou) antes de la Guerra Civil, creó en 1949 el Club 49 dentro del Hot Club de Barcelona. Este grupo integró a las nuevas generaciones de la vanguardia catalana de los años cincuenta en todas sus disciplinas (artes plásticas, música, poesía, etc.). Gracias a Prats, los nuevos creadores pudieron conocer de primera mano la obra de artistas catalanes exiliados tras la guerra como Joan Miró o Robert Gerhard. De este modo, debido a la falta de maestros, Prats se convierte en un nexo entre los movimientos de vanguardia anteriores al conflicto bélico español y las nuevas generaciones de artistas catalanes. Así, estos jóvenes creadores comenzarán a ser conscientes de la miseria intelectual y artística que les ha tocado vivir en estos primeros años de dictadura. El redescubrimiento que hacen de aquellos idealizados años previos a la guerra movilizará en ellos un sentimiento de añoranza por esos mundos perdidos. Los ideales de libertad e independencia lingüística y cultural serán adoptados

como señas de identidad, y recuperar las líneas de experimentación artística se convertirá en su manera de oponerse ideológicamente al Estado español.



Figura 2: (De izquierda a derecha) Antoni Tàpies, Joan Prats y Joan Brossa.

En esencia, lo moderno y vanguardista encarna aquello que se opone al conservadurismo. Sería complejo abordar aquí la política seguida por la dictadura de Franco en cuanto al arte y la música, así como los constantes procesos de “oficialización de la vanguardia”.⁴² Sin embargo, lo que sí parece claro es que para estos artistas la experimentación se convierte en un modo de resistencia. Como solía señalar Joan Brossa: “L’art no és una força d’atac, sinó una força d’ocupació”.⁴³ En realidad, en el fondo este posicionamiento no está muy lejos de la línea argumentativa de la modernidad expresada por Adorno, pues el fin último es rebelarse contra el orden social, ya sea la cultura de masas o un régimen dictatorial. Igualmente, el abandono de la tonalidad tiene una enorme repercusión

⁴² Véase: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”. Actas del Congreso: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zaldondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 83-104. MEDINA, Ángel: “Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones”. Actas del Congreso: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zaldondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 59-74.

⁴³ En la introducción del libro-objeto *U no és ningú* (1979) Tàpies y Brossa llegan incluso a autodefinirse como “guerrilleros culturales”.

en un sentido simbólico, pues es entendido como un acto de rebeldía ante el orden establecido. Y del mismo modo surgen las contradicciones, pues al centrar la lucha en el desarrollo de los lenguajes artísticos, el resultado sigue siendo un arte de carácter burgués al que el ciudadano tiene poco acceso por su falta de formación. No hay, por tanto, una transformación en el terreno social porque los mecanismos de consumo provienen igualmente del ámbito académico. Es decir, este nuevo arte protesta contra lo establecido, pero lo hace desde un ámbito elitista. Pensamos, por ejemplo, en la poca repercusión pública que tuvo la obra de Mestres Quadreny en la sociedad catalana durante la transición española en comparación con otras músicas de carácter popular (como es el caso de las canciones de cantautor). En plena posmodernidad, una vez atestiguada esta histórica aporía, Mestres adopta una línea argumental que nuevamente nos entronca con ideas defendidas en su día por la Escuela de Frankfurt: “La cultura, l’art, i per tant la música, no poden ser objectes de consum, han de ser assumits per la societat com un patrimoni propi i han de tenir un paper clau en aquesta transformació social”.⁴⁴ Desde esta perspectiva ilustrada, una vez más el problema se centra en la falta de formación del público y se insta al papel de la educación musical como vía de solución. Posiblemente Mestres Quadreny no se considere a sí mismo un defensor de los postulados de la modernidad, pero lo cierto es que están inherentemente en su línea de reflexión y en su obra artística. Consciente o inconscientemente, forma parte de esta corriente de pensamiento y no podemos entender su figura como intelectual y músico sin tener en cuenta esta afirmación.

Desde esta perspectiva la implicación de Mestres en el pensamiento de su época es obvia. Como se verá a lo largo del presente estudio, la década de los setenta será muy problemática en la obra de nuestro compositor. Desde su salto al ruedo de la vanguardia internacional a finales de la década de los cincuenta hasta mediados de los setenta existe una constante y obsesiva búsqueda de la experimentalidad. En este periodo encontramos su obra más rica y heterogénea. Es pionero en el terreno de la indeterminación, de las músicas de acción y otras formas de arte conceptual, de la aplicación del azar matemático y la informática al proceso creativo, de la

⁴⁴ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 206.

música electroacústica, del grafismo, etc. Retomando las palabras de Barce: “en los primeros tiempos de la innovación, la situación es, por decirlo así, favorable, tensa, épica. Pero el tiempo pasa, y con él llega el cansancio de la vanguardia”.⁴⁵

Este cansancio de la vanguardia obedece en realidad a unos cambios globales en la sociedad occidental. No se trata, por tanto, de casos aislados de ciertos compositores. Por una parte es el final -o encantamiento- de la modernidad y el comienzo de la posmodernidad.⁴⁶ Por otra, en España nos encontramos años muy turbulentos. Son los últimos coletazos del régimen franquista. En Cataluña se crean unas enormes esperanzas por recobrar al fin aquel proyecto independentista iniciado antes de la guerra civil. El posicionamiento de artistas experimentales catalanes como Joan Brossa y Mestres Quadreny será actuar nuevamente desde el arte y no desde una función que podría denominarse “social”. El propio Mestres relata en su publicación *Tot recordant amics* cómo Brossa y él se reunieron en Francia con el exiliado Presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas:

Ens aconsellà que no ens emboliquéssim en política, perquè aquesta requeria professionals i era molt dura. “Catalunya també necessita poetes i músics de vàlua i aquest és el vostre camí per servir-la amb tota la dignitat”. Más adelante reflexiona: Ara, quan escric aquestes línies, han passat més de vint-i-cinc anys d’aquell inoblidable dia i penso si no fou només un somni o un miratge. La il.lusió s’ha esvaït del tot.⁴⁷

Estas ilusiones rotas tienen una clara repercusión en su obra. Como se verá más adelante, a partir de la década de los ochenta la actitud experimental se repliega en parte, aunque no por ello deja de investigar, como lo atestiguan expresiones tan novedosas como las músicas visuales y otras formas de arte conceptual junto a Brossa. Sin embargo, en líneas generales, su producción se hace más homogénea. Además, hay una vuelta clara hacia una concepción más clásica y academicista en

⁴⁵ BARCE, Ramón: “Convención e innovación”... *op. cit.*, p. 41.

⁴⁶ Sobre la fricción entre modernidad y posmodernidad se profundizará en el apartado I.2.3.3. del presente estudio.

⁴⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*. Barcelona, 2007. Arola Editors, pp. 256-257.

su labor creativa. Así, por ejemplo, gran parte de sus obras a partir de los ochenta están destinadas a plantillas y contextos de ámbito tardoburgués. La creación de distintas sinfonías y cuartetos de cuerda en los últimos años dan muestra de ello. Sin duda no es un fenómeno aislado, pues es común a los músicos experimentales españoles -y no españoles- de la primera generación de vanguardia.⁴⁸ Por supuesto también puede verse como un síntoma de madurez, pues obviamente la experimentalidad responde al espíritu de una época pero también a la juventud del propio artista.

Otro aspecto que merece la pena mencionar en cuanto a la dualidad ciencia-arte y su vinculación con la experimentalidad tiene relación con la propia naturaleza de Mestres Quadreny como artista e intelectual catalán. Tal vez se mueve en exceso este aspecto en un terreno especulativo sin mucha base científica, pero en los últimos años distintos autores han insistido en esta idea. Nos referimos al supuesto diálogo que algunos artistas catalanes mantienen con su tradición y cultura. Y más concretamente con la alquimia y distintas tradiciones que han conseguido sobrevivir en ciertos ámbitos al margen de las tradiciones impuestas por la cultura católica. En este sentido, la vinculación con esta tradición “no oficial” hubiera tenido plena justificación dentro de las corrientes intelectuales que pretendían oponerse a la invasión externa. Es lo que Pere Gimferrer denomina el *esperit català*. Este autor fundamenta su idea a partir de la obra de Antoni Tàpies.⁴⁹ En ella, supuestamente, Tàpies dialoga con la materia de manera que entronca con la tradición filosófica y el pensamiento místico que constituye, precisamente, el *esperit català*. Y especialmente con la tradición alquímica medieval de autores como Arnau de Villanova (1238-1311), Enric de Villena (1384-1434) y, sobre todo, de Ramón Llull (circa 1232-1315). Un paso más allá da Oriol Pérez al afirmar que

⁴⁸ Véase: ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: “Pensar el arte sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer”. *ARTE SONORO*. Madrid, 2010. La casa Encendida, pp. 26-59.

⁴⁹ Véase: GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Barcelona, 1974. Polígrafa.

esto mismo sucede en la obra de Mestres Quadreny a través del sonido, como se argumentará más ampliamente en un futuro apartado de este estudio.⁵⁰

La idea del *l'esperit català* fue ampliamente desarrollada en una exposición comisariada por Pilar Parcerisas en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) entre los días 17 de febrero y 17 de mayo de 2009 bajo el título *Il·luminacions. Catalunya visionaria*.⁵¹ En uno de los textos que componen el catálogo, Pere Sánchez Ferré establece una línea de continuidad desde el medievo hasta la actualidad partiendo de la fuerza del símbolo como mediadora.⁵² Relaciona alquimia con esoterismo y exoterismo, humanismo, nuevos milenarismo, masonería, Ilustración, neoespiritualismos, mesianismo espiritista y teosofía hasta llegar al simbolismo en el siglo XX. Lo interesante de la línea argumental de esta exposición es la defensa de la tesis de la existencia de una capacidad visionaria propia de la cultura catalana que tiene que ver con una necesidad histórica de conciliar razón, ciencia y fe. Esa capacidad visionaria tiene mucho que ver con el pensamiento experimental. Y aquí es donde entronca con Mestres Quadreny, pues todo su trabajo artístico respira una enorme capacidad de anticipar nuevas realidades como fruto de la intuición. Como reza el encabezamiento de dicha exposición: “De tant en tant, el seny català acluca l’ull i deixa fer”.⁵³

Algo muy parecido podría decirse de Joan Brossa quien, sin la más mínima relación con movimientos experimentales externos, es un auténtico pionero del arte conceptual y la poesía experimental. Aunque la figura de Brossa será abordada en

⁵⁰ Véase sobre este tema: PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny*. Barcelona, 2002. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, pp. 42-44. Este tema será abordado en el apartado I.2.2. del presente estudio.

⁵¹ La referencia del catálogo es: AA.VV.: *Il·luminacions. Catalunya visionaria*. Coordinadora: Pilar Parcerisas. Barcelona, 2009. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.

⁵² SÁNCHEZ FERRÉ, Pere: “L’herència simbòlica medieval i el pensament heterodox contemporani”. *Il·luminacions. Catalunya visionaria*. Coordinadora: Pilar Parcerisas. Barcelona, 2009. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, pp. 23-35.

⁵³ Esta frase está extraída del prólogo de *Viatges d’Alí Bei* (1932) y se atribuye a Nicolau M. Ruibió.

profundidad en otro capítulo de este trabajo, cabe anticipar como muestra de lo afirmado la creación en 1947 de *Sord-mut*, obra cuyas únicas indicaciones son:

Acto único. Sala blanquecida. Pausa. Telón.

Como bien indica Manuel Guerrero, la pieza es un claro precedente del 4'33" (1952) de John Cage, "no hay nada que explicar, no hay nada que decir, no hay nada que hacer, sólo escuchar con atención el silencio o el rumor que llegue al auditorio, en la pieza de musical de Cage, o contemplar el vacío o el color incierto de la sala, en la pieza escénica de Brossa".⁵⁴

Al margen de esta supuesta capacidad visionaria arraigada en la cultura catalana, lo cierto es que, como se podrá comprobar a lo largo del presente estudio, el posicionamiento de Mestres Quadreny como músico experimental impregna toda su obra. Nuevamente parece oportuno señalar su papel como uno de los principales pioneros en las distintas vías de creación que se desarrollan a partir del estancamiento del serialismo integral (indeterminación, aleatoriedad, grafismo, músicas de acción, etc.). En los siguientes apartados podremos profundizar en la estrecha relación existente entre ciencia y arte en su obra y pensamiento. Debido a su formación como científico mostrará una especial sensibilidad y permeabilidad a la hora de encontrar soluciones en otros campos de conocimiento. Especialmente relevante será su relación con el París de principios de los sesenta, pues allí encontrará diversas vías de desarrollo a su trabajo creativo.

I.1.2. París como metafórico punto de inflexión

La relación de Mestres Quadreny con Francia comienza lógicamente en los años del Círculo Manuel de Falla, pues éste se crea en el seno del Instituto Francés gracias al impulso de su entonces director Pierre Defontaines. Fundado en 1947, el Círculo

⁵⁴ GUERRERO, Manuel: "Joan Brossa o la revuelta poética". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 23-39, p. 30.

Manuel de Falla es en estos grises años de postguerra la única ventana abierta al exterior. Gracias al Círculo, Mestres pudo acceder a un mundo de información y conocimientos en ese momento que de otra manera hubiese sido imposible. Especialmente relevante fue la visita de Olivier Messiaen en 1949, quien ofreció un concierto y una conferencia. El primer contacto con la música concreta se produce gracias a la visita en abril de 1954 del compositor y musicólogo Jean-Étienne Marie. Ante un auditorio muy reducido habló sobre música concreta con ejemplos sonoros muy recientes de compositores como Messiaen, Boulez, Schaeffer y Philippet.⁵⁵



Figura 3: Algunos componentes del Círculo Manuel de Falla. De izquierda a derecha: Àngel Cerdà, Manuel Valls, Josep Cercós, Josep Casanovas, Jordi Giró y J. M. Mestres Quadreny.

Unos años después, en 1961, Mestres Quadreny tendrá la posibilidad de conocer París. El viaje será muy significativo en su trayectoria artística, pues allí entrará en contacto con el GRM (Group de Recherches Musicales) de la ORTF y podrá conocer de primera mano los avances realizados en el ámbito de la música concreta y la nueva electroacústica. Sin embargo, más allá de los aspectos que se refieren a los nuevos medios tecnológicos, este viaje tendrá unas consecuencias definitivas para

⁵⁵ Véase: ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context*. Lleida, 2007. Institut D'Estudis Ilerdencs. Diputació de Lleida, pp. 61-64.

Mestres en un plano conceptual. Las razones son varias. Por una parte, la concepción de Pierre Schaeffer del sonido como "objeto" causará un gran impacto en el joven Mestres. Como tendremos posibilidad de profundizar en el siguiente capítulo, la concepción objetual será fundamental como punto de inflexión y posterior desarrollo en su obra. Por otra parte, es de gran relevancia el contacto con el principal teórico de la música concreta, Abraham Moles, cuya teoría de la información marcará igualmente su trayectoria creativa de manera profunda. Por último, y no menos importante, conocerá a través de Moles a Pierre Barbaud, quien trabaja en estos años un tipo de composición musical automática mediante el empleo de algoritmos matemáticos aplicados a través de programas informáticos. Ambos aspectos, la posibilidad de alcanzar nuevas maneras de automatización en el proceso de composición, como la aplicación de operaciones matemáticas asistido por ordenador, también provocarán un gran interés en Mestres. En otro plano, el conocimiento del Groupe de Recherches Musicales le llevará, como parece natural, a abordar la composición de música concreta y electroacústica, así como la aplicación de recursos electrónicos en vivo. Como veremos, a pesar de suponer una producción muy reducida dentro de su catálogo, serán experiencias pioneras en nuestra España. Y, finalmente, este contacto le impulsará a crear un laboratorio similar en su ciudad. Esta iniciativa se materializará junto a Andrés Lewin-Richter y Lluís Callejo en 1974 con la creación del laboratorio Phonos.

A través de los siguientes apartados profundizaremos en estos distintos aspectos cuyo punto de unión es el contacto de Mestres con el París sonoro-experimental de principio de los sesenta. Así, nos adentraremos en el sonido como objeto, en su obra electroacústica y el laboratorio Phonos, en la aplicación de la teoría de la información de Moles y, por último, en los mecanismos de automatización usados para el empleo del azar matemático.

I.2. OBRA COMO OBJETO

La idea de que el material sonoro pueda manipularse como un objeto con una intención artística dentro de una composición musical, aunque posiblemente hunde sus raíces en el Futurismo Italiano con la incorporación del ruido, encuentra su punto de partida en la música concreta francesa a mediados del siglo XX. Esta manera de entender el sonido es además el origen del actual arte sonoro. Para Mestres Quadreny, esta nueva forma de concebir la creación musical tendrá consecuencias relevantes en un sentido profundo. Así, los objetos sonoros, al tener unas características físicas totalmente mesurables, son susceptibles de ser transformados, combinados y manipulados acorde a leyes físicas o matemáticas, lo que supera la vieja noción de sonido musical por tonos.⁵⁶ Y esto implica algo aún más importante: La música ya no es el arte de combinar alturas dentro de unas reglas preestablecidas, sino el empleo del sonido en sí mismo con una intención artística.

El propio Mestres considera la concepción objetual de la obra musical como una de las muchas influencias de Joan Miró sobre su concepción artística. Como relata él mismo, tras el estreno en 1960 de *Música de Cambra nº 1*, el pintor catalán le comentó: “aquesta peça és molt punxeguda, ja era hora que algú fes música punxeguda!”.⁵⁷ Esta descripción objetual sorprendió al compositor por alejarse de las típicas apreciaciones metafóricas de tipo emocional, estético o pseudolingüístico. Sus palabras, junto con la concepción sonora de Pierre Schaeffer, plantean desde entonces en Mestres la posibilidad de rechazar la idea del sonido como ente abstracto codificado en forma de tonos (que a su vez se combinan para crear una pieza) y comenzar a pensar la obra como un objeto sonoro formado a su vez por distintos objetos sonoros. Lo importante del comentario de Miró es además el aspecto perceptivo de la obra, ya que ofrece la posibilidad de que ésta no sólo pueda ser concebida y trabajada como objeto, sino

⁵⁶ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música.*, op. cit., pp. 69-72.

⁵⁷ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics.* op.cit., p. 113.

que además permita ser percibida como tal. Esta idea estará presente desde entonces en toda la obra de Mestres Quadreny.

Esta nueva manera de plantear el acto creativo le va a permitir además superar la vieja noción lingüístico-musical heredada de nuestra tradición sonora, según la cual la música surge de la palabra, la voz, el canto y, por tanto, del texto. Según este argumento, la subordinación de la música al texto ha hecho de la melodía el eje central de la creación musical en nuestra cultura. Al menos hasta la llegada del siglo XX. Como señala Mestres Quadreny,

és més important del que sembla a primera vista, perquè els procediments constructius amb objectes, ni que siguin abstractes, poden ser molt diferent dels mètodes tradicionals de tipus metalingüístic que la música arrossegava com a conseqüència del seu origen cantat. Una cançó és indiscutiblement música, però és la manera més primitiva de manifestació musical, la seva capacitat d'expressió musical és extremadament minsca, perquè la seva subordinació al text li impedeix d'agafar volada.⁵⁸

A partir de esta nueva concepción, para el compositor las posibilidades creativas se abren a un desconocido mundo sonoro donde elaborar todo aquello que su imaginación pueda concebir. El reto consistirá en permitir que la música sea capaz de expresarse a sí misma. Estas palabras, no exentas de un cierto romanticismo, tendrán sin embargo una clara plasmación en su producción a partir de 1961, como se verá más adelante.

I.2.1. Serialismo libre (1957-1961): prelude de la concepción objetual.

En 1961 Mestres Quadreny compone *Tramesa a Tàpies* y con ello da un golpe de timón al desarrollo de su trayectoria creativa. Hasta este momento el músico catalán había adoptado el pensamiento compositivo tradicional según el cual la trama sonora se teje nota a nota (sonido a sonido). Desde esta perspectiva, el

⁵⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*, op.cit., p. 113.

elemento constructivo es el sonido-tono, de forma que mediante su combinación rítmica-tímbrica trenza el discurso sonoro. A continuación, los demás parámetros (timbre, articulación, etc.) serían agregados o adornos de la música construida. Sin embargo, los nuevos sistemas atonales heredados del dodecafonismo aparecidos a partir de la desintegración de la tonalidad llegan a los mismos problemas de pobreza constructiva y saturación sonora por las dificultades que surgen a la hora de percibir la globalidad de la composición. En este sentido, el camino emprendido por Mestres hacia una manera de concebir la obra lejos de un pensamiento lineal no es ajena al de muchos de sus compositores contemporáneos.

Por tanto, a partir de *Tramesa a Tàpies* se abre un nuevo camino en la carrera compositiva de Mestres donde el sonido es abordado y concebido desde su dimensión objetual para así poder tener un mayor control sobre el conjunto de la obra. Pero antes de adentrarnos en este aspecto parece oportuno ver qué sucede en la obra del compositor en los años precedentes con el fin de comprender cómo y por qué se desencadena este punto de inflexión.

I.2.1.1. Primera experiencia atonal: aproximación serial.

Sonata per a piano (1957) es la primera obra catalogada por el compositor, su *opus* uno. A diferencia de otros compositores de su generación Mestres Quadreny hace *tabula rasa* y elimina de su catálogo las obras anteriores al salto a la atonalidad. Su primera obra no tonal es su punto cero y las composiciones anteriores de estética neoclásica queda reducidas a meros ejercicios de formación sin interés artístico. Como ya se señaló anteriormente, este posicionamiento es muy revelador, pues delinea su posicionamiento estético-ideológico como músico experimental adscrito al programa de la modernidad. Aunque *Sonata per a piano* será estrenada en 1960 -tres años después de su composición- con ella Mestres se presenta metafóricamente en sociedad y se alinea con la vanguardia musical europea.

Otro aspecto que no debemos obviar es la precocidad de esta ruptura con la tradición tonal, más teniendo en cuenta el momento de aislamiento que vive Barcelona y el resto de España en estos momentos. Recordemos que la primera

obra serial integral compuesta por un músico español es *Ukanga* (1957) de Juan Hidalgo, quien en esos momentos reside en Milán.⁵⁹ Mestres Quadreny, sin tener apenas contacto con la vanguardia musical europea, abordará este mismo año su *Sonata per a piano* donde, como veremos a continuación, emplea un serialismo no integral.⁶⁰ Sin duda, Mestres conocía bien la obra de Anton Webern (que había explorado con Cercós en los años del Círculo Manuel de Falla), mientras que del reciente serialismo integral tan sólo tenía un conocimiento superficial. Por ello, en *Sonata per a piano* emplea un serialismo más próximo al de Webern que al de los jóvenes compositores de Darmstadt. Al igual que el compositor vienés, la serie le servirá no como material temático (como hubiera sido el caso del dodecafonismo de Schoenberg) sino como basto constructivo. Lo único serializado en esta obra serán las alturas, aunque relacionadas estrechamente con las dinámicas. Posiblemente debido a esto (es decir, a la poca posibilidad de variación y desarrollo), los tres movimientos que la componen son de notable brevedad.⁶¹

En el primero emplea cinco versiones de la serie vinculadas cada una de ellas a una dinámica específica:

-Original (O): todos los sonidos aparecen en *fff*.

-Retrogradación de la serie original (RO): en *p*.

-Original transportado una segunda mayor ascendente (O'): en *mf*.

-Inversión (I): en *f*.

-Retrogradación de la inversión (RI): En *pp*. Aparece transportada una segunda mayor ascendente, por lo que realmente es la retrogradación de la inversión de O'.

⁵⁹ La obra fue estrenada por Maderna en Darmstadt, lo que da muestra de la privilegiada situación que vive Hidalgo en relación a la del resto de músicos españoles.

⁶⁰ En Madrid, en similares circunstancias, Luis de Pablo da el salto primero a la atonalidad libre con *Comentarios sobre un texto de Gerardo Diego* (1958) y al serialismo integral después con *Radial* (1960). Cristóbal Halffter, tras su pieza dodecafónica *Sonata para violín* (1959), adopta el serialismo integral en 1960 con *Microformas*.

⁶¹ Otra característica que comparte sin duda con su referente vienés.

Las distintas versiones de la serie no son perceptibles de ninguna manera por distintas razones. Por una parte, éstas no aparecen aisladamente sino que se entrelazan para tejer el discurso sonoro, por lo que la aparición de cada una de las alturas que componen cada serie es discontinua. Además, en ocasiones varias notas de una serie aparecen simultáneamente formando pequeños acordes. Así por ejemplo, en el segundo compás podemos observar cómo las series RI (*pp*) u O' (*mf*) forman una rápida sucesión de dos acordes de tres sonidos cada uno (véase figura 4). Otro aspecto que niega al oyente cualquier posibilidad de identificarlas es que éstas se presentan con distintas frecuencias. Así por ejemplo, mientras que la serie O aparece una única vez recorriendo todo el movimiento, el resto de series se repiten entre tres y cinco veces. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el compositor no asigna una tesitura concreta a cada serie sino que todas se desarrollan en distintos registros del piano. Es más, al proceder así, aunque fuese posible escuchar cada serie por separado seguiríamos sin poder percibir una continuidad melódica.⁶² Por último, el cambio constante de dinámica aumenta el efecto de constante discontinuidad. Podría pensarse que al asignar una dinámica concreta a cada serie, cabe la posibilidad de percibir cinco planos sonoros de distinta intensidad. Sin embargo, la complejidad de la trama imposibilita que pueda percibirse la construcción del tejido, a no ser que sea después de un concienzudo estudio de la partitura y sabiendo lo que se busca. Y en todo caso se trataría de una suerte de “escucha visual”.

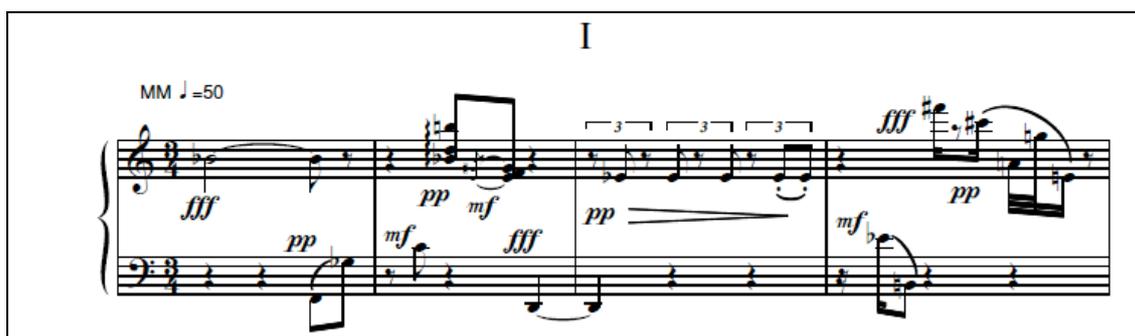


Figura 4: Mestres Quadreny: *Sonata per a piano* (1957).

⁶² Es bien conocida la anécdota relatada en varias ocasiones según la cual, en una interpretación privada de esta pieza realizada en el Círculo Manuel de Falla, el ilustre Frederic Mompou, al contemplar al pianista Jordi Giró cambiar constantemente de tesitura, exclamó con ironía: “¡Caray, qué puntería!”.

El deliberado intento por destruir cualquier regularidad rítmica es otro aspecto a tener en cuenta. Como bien explica Gàsser, “para anular el ritmo regular y la métrica usa tres procedimientos distintos en los tres movimientos de esta obra: En el primero superpone grupos que tienen diferente número de notas por cada tiempo; por ejemplo tresillos de corcheas y semicorcheas. En el segundo yuxtapone grupos de distinto número de figuras de una misma duración unitaria. [...] En el tercero mezcla los dos anteriores, es decir, superpone grupos de distinto número de figuras de una misma duración unitaria”.⁶³ (Véase figura 5).



Figura 5: Mestres Quadreny: *Sonata per a piano* (1957). De izquierda a derecha, cada uno de los ejemplos corresponde a un movimiento.

En el primer movimiento el compositor emplea un compás de tres por cuatro, aunque nunca con una intención de pulso ternario. Posiblemente sea tan sólo una separación imaginaria para que el intérprete tenga una referencia métrica. En el segundo, en cambio, elimina la barra de compás y en el tercero opta por el constante cambio de medida. Si prestamos atención, es fácil darse cuenta de que con las tres elecciones se llega al mismo resultado: la disolución de pulso. Tal vez, el compositor los emplea para mostrar cómo llegar a un mismo fin a través de tres medios distintos. Fácilmente podría haber utilizado un único procedimiento con resultado idéntico. ¿Se trata de un compendio de cómo suprimir el pulso por vías distintas? Sin duda, ésta debía de ser una preocupación importante para Mestres, pues ya aparece tempranamente en algunos momentos de su producción precatalogada. En las dos últimas canciones de *Eternidades* (1953)⁶⁴ Mestres recurre al constante cambio de compás, aunque sin lograr la disolución del pulso, en parte gracias a la uniformidad de los diseños rítmicos.

⁶³ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, pp. 50-51.

⁶⁴ También titulada *Tres cançons sobre textos de Juan Ramón Jiménez*.

En el segundo movimiento las intensidades ya no están asignadas a cada sonido de las series sino a grupos de notas, aunque sin una relación serial. Sin embargo, el cambio constante de dinámicas sin una intención direccional mantiene la sensación de discontinuidad. Tan sólo en el centro del movimiento hay una pequeña sección con una estructura rítmica uniforme en constante *crecendo* (véase figura 6). Se trata del único momento de la obra donde se aprecia una cierta regularidad rítmica y dinámica, por lo que es posiblemente el único elemento contrastante de toda la partitura.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with a *ppp* dynamic marking and includes a section marked *(loco)* with a *p* dynamic. A *una corda* instruction is placed below the lower staff. The system concludes with a *mf* dynamic. A small number '4' is centered below the first system. The second system continues the notation, ending with a *ppp* dynamic and a *fff* marking below the lower staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals throughout both systems.

Figura 6: Mestres Quadreny: *Sonata per a piano* (1957). Segundo movimiento.

El tratamiento serial, junto a la deliberada eliminación de regularidad rítmica, dan como resultado una compleja uniformidad sonora donde difícilmente se distinguen secciones. Tan sólo el pequeño fragmento que se acaba de mencionar puede articular una posible forma dentro del segundo movimiento. A su vez, los tres movimientos se distinguen entre si por sutiles diferencias. El segundo es de carácter lineal, ya que en él generalmente no se superponen más de dos sonidos al tiempo. Además el ritmo es sensiblemente más regular que en el resto de movimientos. En el tercero, en cambio, predominan los sonidos de varias alturas superpuestas. Por último, el primero puede considerarse como una combinación de los otros dos, ya que alterna líneas con acordes con una métrica más irregular.

Todo esto convierte en una quimera cualquier intento por identificar o percibir identidades formales dentro de esta obra, tanto desde el punto de vista sonoro como sobre la partitura. Miquel Alsina, en cambio, en su análisis de la pieza, trata de demostrar la concepción neoclasicista de la sonata de Mestres.⁶⁵ Según este autor, el primer movimiento puede entenderse como un lied binario (AB), al igual que en el segundo, donde la breve sección contrastante hace de nexos. En cambio, el tercero tiene una organización tripartita (ABA), pues se distinguen tres secciones supuestamente diferenciadas. Teniendo en cuenta las dificultades existentes a la hora de distinguir unidades mínimamente contrastantes, sería legítimo cuestionarse si, tal vez, Alsina no está forzando en exceso sus conclusiones para hacer que coincidan con sus planteamientos previos.

I.2.1.2. Expansión serial: hacia un método personal.

Las limitaciones de este serialismo sólo aplicado a alturas llevará a Mestres a concebir un sistema que, partiendo nuevamente de su conocimiento de la obra de Webern, pretende explotar otros aspectos involucrados en la composición musical. Independientemente del dodecafonismo desarrollado por la Escuela de Viena, lo que le atrae verdaderamente son tres aspectos de la obra de Webern: la ausencia de desarrollo temático, la fluidez del discurso sin pulso y el empleo de los sonidos individuales en constante variación tímbrica y dinámica. El primer aspecto lo aborda plenamente en la *Sonata per a piano*, como acabamos de constatar, mientras que los otros dos quedan por el momento en su tintero. Así como para la supresión melódica encuentra en el sistema serial una vía de desarrollo eficaz, los otros dos aspectos harán reflexionar a Mestres sobre la necesidad de crear un nuevo método mucho más personalizado. La influencia y apoyo de Cercós será fundamental. Una ayuda económica había permitido a Cercós estudiar en Italia con Hermann Scherchen, y de esta experiencia trae unos valiosos y novedosos conocimientos sobre la construcción de sistemas geométricos y de proporcionalidades que pronto pone en común con su amigo. Ambos utilizarán

⁶⁵ Véase: ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona...*, op. cit., pp. 102-109.

esta información para desarrollar sus propias inquietudes artísticas. Como bien explica el propio Mestres, mientras que Cercós sigue el criterio de que una misma ley de proporcionalidad regule a partir de un sonido el desarrollo de toda la obra, Mestres en cambio se decanta por originar un tipo de constelación de sonidos mediante el uso de una única célula rítmica y la combinación de grupos de notas en constante variación.⁶⁶

Este último aspecto lo pondrá en práctica un año después con *Epitafios* (1958). La obra, trabajada a partir de textos de Juan Ramón Jiménez, está compuesta para soprano⁶⁷, celesta, arpa y orquesta de cuerda, y consta de diez brevísimos movimientos de aproximadamente un minuto cada uno. El compositor divide inicialmente el total cromático en grupos de tres o cuatro tonos de manera que siempre se presentan juntos y están unidos por una relación temporal conjunta regida por un sistema de proporciones. Cada tono tiene una posición fija y cada vez que aparece se presenta de un modo diferente a las anteriores en cuanto a duración, articulación, timbre y dinámica.⁶⁸ Así, en el primer movimiento utiliza cuatro grupos de tres notas:

1) Fa-mib-re

2) Sol-mi-la

3) Lab-Si-Fa#

4) Sib-Do#-Do

Si, por ejemplo, observamos el comportamiento de los grupos 2) y 4) en los primeros compases de la obra, se hace evidente la constante variación de los

⁶⁶ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 26-27.

⁶⁷ La obra está dedicada a Anna Ricci. Ella misma se encargó de su estreno junto con la Orquesta de Cámara de Solistas de Barcelona bajo la dirección de Domingo Ponsa el 25 de octubre de 1959 en el Palacio de la Música de Barcelona. Además de los *Epitafios* de Mestres se interpretaron obras de Debussy, Corelli y Brahms convirtiendo el concierto en un concurso que daba al público la oportunidad de votar y valorar las obras mediante unas tarjetas tras el concierto. La conservación de este pintoresco material es sin duda muy valioso y revelador, pues permite retratar el ambiente “melomaníaco” de la Barcelona de este histórico momento.

⁶⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 30-31.

distintos parámetros, mientras que las alturas se respetan salvo acepciones (véase figura 7). En este primer tiempo predomina una concepción vertical en la parte instrumental de estos grupos de modo que forman acordes que permiten al compositor una fácil planificación previa, al tiempo que la línea vocal desarrolla estos grupos de manera horizontal creándose un juego contrastante.

EPITAFIOS
a Anna Ricci
I
de un niño muerto en un cuadro

Juan Ramón Jiménez Josep M. Mestres Quadreny

1 MM J-60

The musical score is presented in a standard format with multiple staves. The instruments listed on the left are Cefesta, Arpa, M. soprano, Violín I, Violín II, Viola, Violoncelo, and Contrabajo. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *sord.* (sordina). The vocal line includes the lyrics "St. Me pa". The score is marked with a tempo of "1 MM J-60".

Figura 7: Mestres Quadreny: *Epitafios* (1958). El grupo 2) formado por las notas sol-mi-la aparece en forma de acorde en el segundo pulso del primer compás (violín I, violín II y viola), en el cuarto compás (mezzosoprano, violín I y violín II), en el compás quinto (arpa y mezzosoprano) y en la última corchea del mismo compás (cuerdas). La dinámica, articulación, timbre y duración son siempre distintas y respeta únicamente la posición de alturas. Del mismo sucede con el grupo 4) formado por las alturas Sib-Do#-Do (compases 2, 4 y 5).

Otro aspecto que llama la atención es la meticulosa planificación de las duraciones, como puede observarse en los borradores de la obra. Si uno tiene paciencia y se

dedica a sumar todas las duraciones totales de la aparición de cada uno de los distintos grupos puede comprobar lo mucho que se aproximan. La idea es que cada uno de los grupos aparezca en una relación proporcional en relación a sí mismo y al resto de grupos, de modo que sonoramente no predomina ninguno sobre los otros. Si además analizamos su orden de aparición queda clara una intención de equilibrio formal. La estructura sería la siguiente:

-Exposición de los grupos 1, 2, 3 y 4 (compases 1-2).

-Predominio de los grupos 2 y 4 (c. 3-8)

-Predominio de los grupos 4,3 y 1 (c. 9-16)

-Aparición de los cuatro grupos retrogradadamente (4-3-2-1) (c. 17-21).

Por tanto, este primer tiempo ya revela una tendencia hacia la búsqueda de una coherencia interna basada en una fuerte planificación previa. Dicha planificación está encaminada a lograr un equilibrio formal basado en el orden de aparición de estos grupos y en relación a su duración total dentro del movimiento. Según Gàsser, “estos son los elementos que facilitan esa impresión de orden interno que se percibe al escuchar la pieza”.⁶⁹ Sin embargo, nuevamente debemos preguntarnos sobre la legitimidad sonora de estas construcciones por grupos en constante transformación. Si echamos un vistazo a los primeros instantes de la obra podemos ver cómo aparecen sucesivamente los distintos grupos, solapándose y superponiéndose en ocasiones, imposibilitando su escucha individualizada. Es decir, los grupos no aparecen aisladamente gobernando sonoramente un espacio razonable de tiempo, sino que tejen la trama sonora en constante transformación. Esto en cuanto al plano vertical, porque cuando aparecen en el horizontal (sobre todo en la línea vocal) el tratamiento de las alturas impide que tenga una función motívica o melódica, como muestra el siguiente ejemplo:

⁶⁹ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 30.

Figura 8: Mestres Quadreny: *Epitafios* (1958). Detalle de la línea vocal (compases 8-10).

Y a esto hay que sumar la propia identidad sonora de todos los grupos, ya que si analizamos los intervalos con los que se forman, no percibimos que ninguno tenga unas características distintas o contrastantes en relación al resto:

- 1) Re-Mib-Fa (2^am-2^aM-3^am)
- 2) La-Mi-Sol (5^aJ-3^am-7^am (=2^aM)).
- 3) Fa#-Si-Lab (4^aJ-7^aM (=2^am)-11^adism (=3^adism=2^aM))
- 4) Do-Do#-Sib (2^am-7^adism (=2^aA)-7^am (=2^aM))

Todos los acordes tienen una sonoridad similar, pues incorporan segundas y séptimas mayores o menores, y por tanto son deliberadamente disonantes. Si el compositor los hubiera querido oponer sonoramente, tal vez habría construido unos más consonantes (con terceras y quintas, por ejemplo) para que pudieran contrastarse con los disonantes. En lo que sí se diferencian ligeramente es sus tésituras. Así por ejemplo, mientras que 1) tiene una extensión de una 3^a menor, 3) es de una 11^a disminuida. Sin embargo, el hecho de que utilice acordes tan abiertos no ayuda a clarificar identidades sonoras individualizadas dentro de un tejido sonoro ya complejo de por sí. Algo similar encontramos en el segundo movimiento, donde el total cromático se divide en tres grupos de cuatro tonos:

- 1) Mi-Do#-Sol-La
- 2) Re-Do-Sib-Do
- 3) Mib-Si-Fa-Fa#

El carácter disonante de los tres grupos se hace presente nuevamente, pues el intervalo de segunda mayor o menor vuelve a ser común a todos ellos. A pesar de que ahora predomina una concepción horizontal de estos grupos en el desarrollo del tejido sonoro, tampoco es posible su identificación auditiva. Por tanto, lo que se nos presenta es una trama de relaciones internas fuertemente planificadas que sin embargo no son fácilmente deducibles por su apariencia externa. No podemos descartar que exista una cierta dosis de ingenuidad en el Mestres de finales de los cincuenta no ajena a su momento y al contexto serial, pues es ciertamente cuestionable que esta rígida organización permita al oyente apreciar una impresión de orden, como señalaban las palabras de Lluís Gàsser. ¿Acaso todavía alguien hoy cree percibir sonoramente el férreo orden interno que gobierna –por ejemplo- las *Estructuras para dos pianos* de Pierre Boulez aun estudiando concienzudamente la partitura? Otra cosa es constatar cómo el músico busca desesperadamente un camino que le permita conciliar sus ansias de organización y control interno con lo que el oyente percibe.

Algo similar ocurre con el aspecto rítmico. Se había señalado en líneas anteriores que a partir de los conocimientos compartidos por Cercós, Mestres se plantea también la posibilidad de que una célula rítmica, al proyectarse mediante leyes de proporcionalidad, pueda otorgar una fuerte coherencia interna a la obra. Inicialmente, partiendo de su impresión de la música de Webern, Mestres se había planteado la disolución del pulso, como ya vimos en la *Sonata per a piano*. Y algo similar encontramos en los *Epitafios*, donde el cambio de compás es constante a lo largo de sus diez movimientos (véase figura 7). Sin embargo, lo que se plantea a continuación es la posibilidad de obtener esa pretendida fluidez rítmica mediante una suerte de serialización del ritmo. Como indica el propio músico, “vaig procedir a un canvi de dimensió en la manera tradicional de subdividir el temps musical en la qual una successió repetida, d’una mateixa figura, és una divisió del temps en parts iguals i una successió de diferents figures és una divisió del temps en parts desiguals però proporcionals entre si amb una relació de 2 o, rarament, de 3. Sense abandonar la idea de proporcionalitat em vaig proposar d’introduir,

simultàniament, relacions de 5, de 6, de 7, etc. fins 10".⁷⁰ Para ello recurre a un conjunto de operaciones realizadas por procedimientos gráficos (similar al Teorema de Thales) que se basa en la representación de un motivo rítmico sobre una línea horizontal dividida por trazos, cada uno de ellos corresponde a una duración. A partir de este diseño se extraen otros proporcionales por disminución y aumentación.⁷¹

La superposición de estos grupos rítmicos deducidos de su original es relativamente fácil de aplicar en obras para varios instrumentos, como veremos más adelante, mientras que para diseñar partituras para un instrumento solo plantea serios problemas prácticos. Por ello, el compositor elabora un sofisticado sistema de encadenamientos de grupos irregulares para respetar el resultado obtenido en la superposición de las diferentes proporciones rítmicas derivadas.⁷² La primera vez que las emplea es en *Cançons de bressol* (1959) (véase figura 9). A partir de entonces son muy habituales en sus partituras hasta mediados de los sesenta.

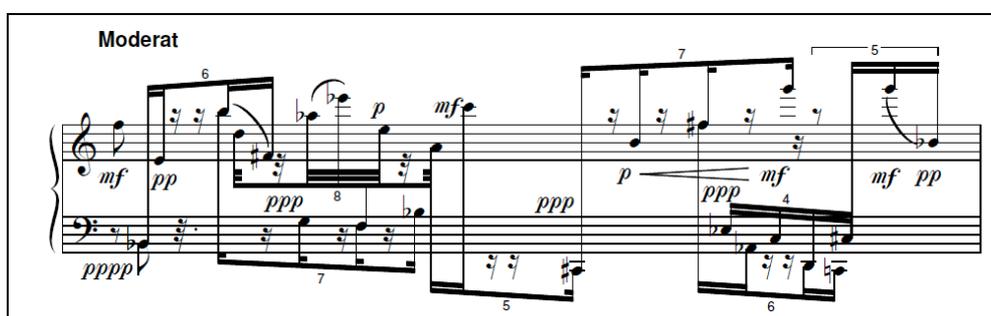


Figura 9: Mestres Quadreny: *Cançons de bressol* (1959). Inicio del tercer movimiento.

Cançons de bressol, con textos de Joan Brossa, se compone de cuatro brevísimas piezas para mezzosoprano y piano. Se conserva por tanto el pequeño formato de la escritura weberniana, posiblemente debido a las limitaciones del propio lenguaje

⁷⁰ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Pensar i fer música...*, op. cit., p. 31.

⁷¹ Este procedimiento queda perfectamente explicado por Lluís Gàsser, por que no parece necesario repetirlo. Para ampliar información véase: GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...* op. cit., pp. 48-52.

⁷² El mecanismo para obtener este sistema de grupos enlazados también es explicado con solvencia por Gàsser. Véase nota anterior.

serial (sobre todo de tipo temático) más que a un planteamiento de percepción sonora. La obra surge de un reto planteado por Manuel Valls: “Mira, una cosa tinc molt clara, i és que amb el dodecatonisme no es pot fer una cançó de bressol. Aquest comentari m’esperonà i li vaig replicar: Amb imaginació tot és possible. Al dia següent vaig demanar a Joan Brossa que em fes uns textos amb aquest propòsit.”⁷³ El planteamiento dodecafónico es fácilmente visible especialmente en el segundo movimiento. La construcción es la siguiente:

-Exposición de la serie (O): do-do#-la-mib-lab-re-sol-fa#-si-mi-sib-fa (c. 1-4).

-Retrogradación de la inversión tomando la última nota de O como comienzo de la serie (fa-do-fa#-si-mi-mib-lab-re-sol-do#-la-sib) (c. 4-6).

-Retrogradación de O (c. 8-10).

-Retrogradación de O (c. 10-11).

The image displays two systems of musical notation for the second movement of 'Cançons de bressol'. The top system shows the vocal line and piano accompaniment for the first four measures. The vocal line is marked 'Molt lent' and features dynamic markings of *pp*, *p*, *pp*, *p*, *ppp*, *f*, *p*, and *f*. The lyrics are 'Non - non non - non. Fes non -'. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes various textures. The bottom system shows the final measures of the movement. The vocal line continues with lyrics 'Fes non - non fi - - - llet meu.' and dynamic markings of *ff*, *pp*, *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment concludes with dynamics of *mf*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*.

Figura 10: Mestres Quadreny: *Cançons de bressol* (1959). Segundo movimiento. La imagen superior muestra los primeros compases donde se expone la serie O. Como puede observarse, las distintas alturas aparecen repartidas en diferentes planos. La imagen inferior se corresponde con el final del movimiento donde se puede apreciar la perfecta retrogradación de la serie.

⁷³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*, op. cit., p. 73.

Como puede verse, la ordenación es estricta pero sencilla. La exposición de la serie, sin una explotación excesiva de sus distintas posibilidades de desarrollo (no emplea, por ejemplo, la inversión de 0 ni series transportadas), sirve de material constructivo o esqueleto a través del cual se expone el texto acompañado. En el resto de movimientos el tratamiento dodecafónico está más difuminado, por proceder de una manera más flexible. En el tercer tiempo, por ejemplo, mientras que en la parte de piano no parece existir un ordenamiento serial, la voz expone una serie de doce sonidos en su primera frase (c. 7-12) que aparece retrogradadamente en la última (c. 29-34).

En cuanto al tratamiento del ritmo y las duraciones encontramos algo similar a lo visto en las obras anteriores. En el primer tiempo la flexibilidad es expresada mediante constantes cambios de compás. Encontramos aquí una clara tendencia a exponer el material en relación al número tres, tal vez sugerido por la propia métrica del texto:

Pi-not-xo (3) / Pi-not-xo (3) / On deu ser?(3) / Has vist en Pi-not-xo (3+3)

La línea vocal, al estar tratada silábicamente, se compone de tres pequeñas frases de tres notas y de una cuarta de seis. Pero si observamos el tratamiento rítmico del piano constantemente está agrupando sonidos de tres en tres (véase figura 11). La presentación de estos grupos de tres notas no permite sin embargo percibir una rítmica o métrica ternaria, ni mucho menos, pues se encadenan de tal forma que se rompe cualquier sensación de posible regularidad.

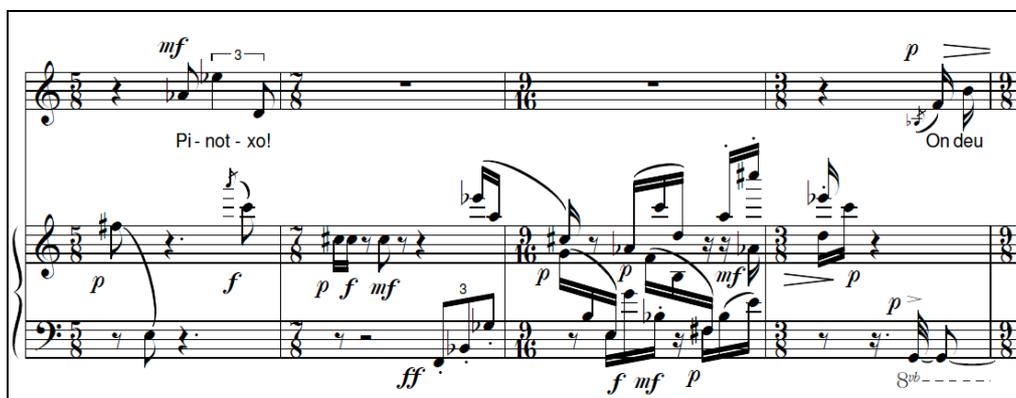


Figura 11: Mestres Quadreny: *Cançons de bressol* (1959).

En el segundo movimiento el texto insiste nuevamente sobre el número tres:

- 1) Non-non non-non fes
- 2) Non-non non-non- non-non
- 3) Fes non-non fillet meu

Son tres versos compuestos de tres palabras los dos primeros. Además cada una de la palabras de compone de tres sílabas: non (3), fes (3), meu (3). Sin embargo, en este caso no parece haber una correspondencia con la planificación musical. Nuevamente encontramos cambios de unidad métrica cada compás como medio para alcanzar la fluidez rítmica.

En el tercer tiempo aparecen por primera vez las construcciones referidas hace unas pocas líneas (véase figura 9). Este movimiento, el más largo de los cuatro, comienza con seis compases de piano solo donde expone claramente estas complejas estructuras rítmicas. Con la entrada de la línea vocal, cuya rítmica contrasta por su sencillez, el tratamiento rítmico del piano se simplifica sensiblemente pues no emplea grupos irregulares enlazados. Sin embargo, en los huecos que la voz deja (generalmente dos compases) el piano retoma estas estructuras rítmicas. De este modo se crea un sutil juego de contraste entre el piano solo y la voz acompañada. En las partes para piano *a solo* el compositor prescinde de los cambios de compás, pues parece obvio que ya no son necesarios para crear la fluidez deseada. En cambio, en las partes en las que interviene la voz recurre nuevamente a este procedimiento al simplificarse la rítmica, como puede verse en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for the third movement of 'Cançons de bressol' by Mestres Quadreny (1959). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'ràs els put - xi - ne - lis'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*, *ppp*, *pp*, *p*, and *pppp*. The score shows complex rhythmic structures with changes in meter and dynamics.

Figura 12: Mestres Quadreny: *Cançons de bressol* (1959). Tercer movimiento.

El último movimiento, de una simplicidad extrema, plantea una situación completamente distinta. Escrito en cuatro por cuatro, expone unas breves líneas vocales sobre acordes-clusters tenidos. Sólo la articulación de un acorde de corchea al comienzo o final de los largos clusters le da un cierto carácter rítmico.

Otro aspecto interesante que se debe señalar en torno a estas *Cançons de bressol* es el tratamiento vocal. Al hablar de la *Sonata per a piano*, se decía que era imposible distinguir líneas melódicas debido a que las series ocupaban distintos planos del instrumento impidiendo una escucha individualizada de cada una. Pero, ¿qué sucede cuando tenemos un timbre tan fácilmente identificable como la voz? A esto hay que sumar que la voz está asociada en nuestra cultura a la palabra y por tanto a la melodía. ¿Cómo aborda, pues, Mestres la ausencia de melodía en una pieza para voz acompañada como es esta canción de cuna? También se decía que uno de los pasos definitivos hacia la concepción de la obra como objeto requería la superación de la noción lingüístico-musical heredada de la tradición, según la cual la melodía es el elemento central de la construcción musical al subordinarse a la palabra. Pues bien, en las canciones de cuna ya encontramos una clara voluntad por afrontar esta cuestión. El modo en como Mestres pretende arrebatarse a la voz de cualquier rastro de tematicidad es empleando intervalos grandes y disonantes que nos impidan percibir una continuidad melódica. Para ello, el intervalo de 7ª y 9ª serán los más habituales (véase figura 13).⁷⁴

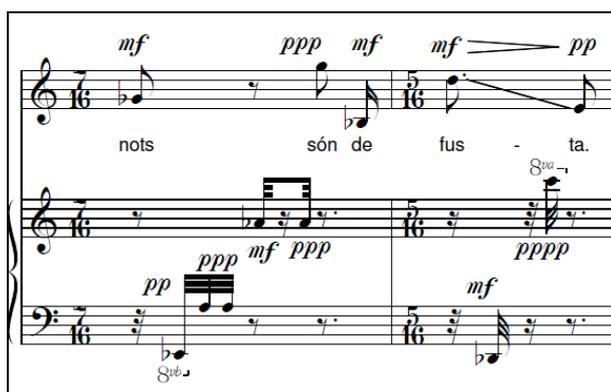


Figura 13: Mestres Quadreny: *Cançons de bressol* (1959).

⁷⁴ Este gusto por diseños en zig-zag con intervalos de 7ª en la línea vocal ya aparece preluado en algunos momentos de su obra neoclásica. Véase: ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona...*, op. cit., pp. 183-184.

I.2.1.3. Ampliación tímbrica en los límites de la concepción serial.

En los apartados anteriores queda constatado por una parte las escasas posibilidades de desarrollo que el serialismo ofrece a Mestres Quadreny, y por otra cómo poco a poco una concepción distinta a la hora de tratar el sonido se va imponiendo en su quehacer compositivo. En este sentido, hay una voluntad cada vez mayor por colocar en un plano secundario la ordenación de alturas. El paso hacia una música no gobernada por la concepción melódica con el fin de superar la noción lingüístico-musical heredada de la tradición, pasa necesariamente por focalizar la composición en otros aspectos. Aunque las alturas siguen teniendo un papel importante en la planificación de la obra, Mestres concentra su interés en que sean otros parámetros los que definan el aspecto externo de la obra. Si ya ha conseguido integrar la complejidad rítmica como otro factor constructivo, el siguiente campo de expansión será el timbre. En realidad se trata de la última vía desarrollada por Mestres antes de llegar a agotar las posibilidades del serialismo (al menos en su caso) antes de ir en busca de nuevas maneras de concebir la creación sonora. Como puede apreciarse, todo sucede en muy pocos años (apenas cuatro), lo que da cuenta del poco tiempo en el que Mestres ha exprimido las posibilidades seriales.

En *Sonata per a orgue* (1960) los elementos constructivos son nuevamente las alturas y el empleo de células rítmicas, mientras que el trabajo tímbrico viene a reforzar la sensación de total discontinuidad. Para el ordenamiento de alturas el compositor propone una serie estricta de doce sonidos y su correspondiente inversión:

Serie O:



Serie I:



SONATA PARA ORGANO J. M. Mestres-Quadreny

Moderato

Figura 14: Mestres Quadreny: *Sonata per a orgue* (1960).

Sólo en los dos primeros compases se nos muestra la serie original de una manera lineal. Y para romper cualquier tipo de relación melódica emplea planos sonoros distintos de tesituras extremas (a lo que habrá que sumar después el tratamiento tímbrico) (véase figura 14). Posteriormente el compositor utiliza las dos series para establecer grupos de tres, cuatro y cinco sonidos combinando las notas de cada serie de maneras diversas obteniendo a su vez distintos grupos. Así por ejemplo, si observamos el borrador de alturas (figura 15) vemos cómo obtiene un primer grupo de cuatro acordes dejando fijas las dos primeras notas de la serie 0 (re-sol#) y variando la tercera.

De este modo, trabajando a partir de distintas posibilidades combinatorias, el músico obtiene una infinidad de acordes que le servirán para planificar la obra en cuanto a alturas se refiere. Sin embargo, tanto si analizamos la partitura como si escuchamos la obra, llegamos a la paradoja de que es prácticamente imposible distinguir estos grupos de sonidos. Nos encontramos ante una auténtica maraña de alturas donde lo único que percibimos es una uniforme atonalidad. Gàsser afirma: “Todavía en 1960, en la Sonata per a Orgue, hay una serie, con simetría de espejo que, dicho llanamente, no sirve para nada, pues la obra se basa en unos patrones rítmicos y la registración del instrumento, siendo las alturas particulares de escasísima importancia”.⁷⁵

⁷⁵ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 36.

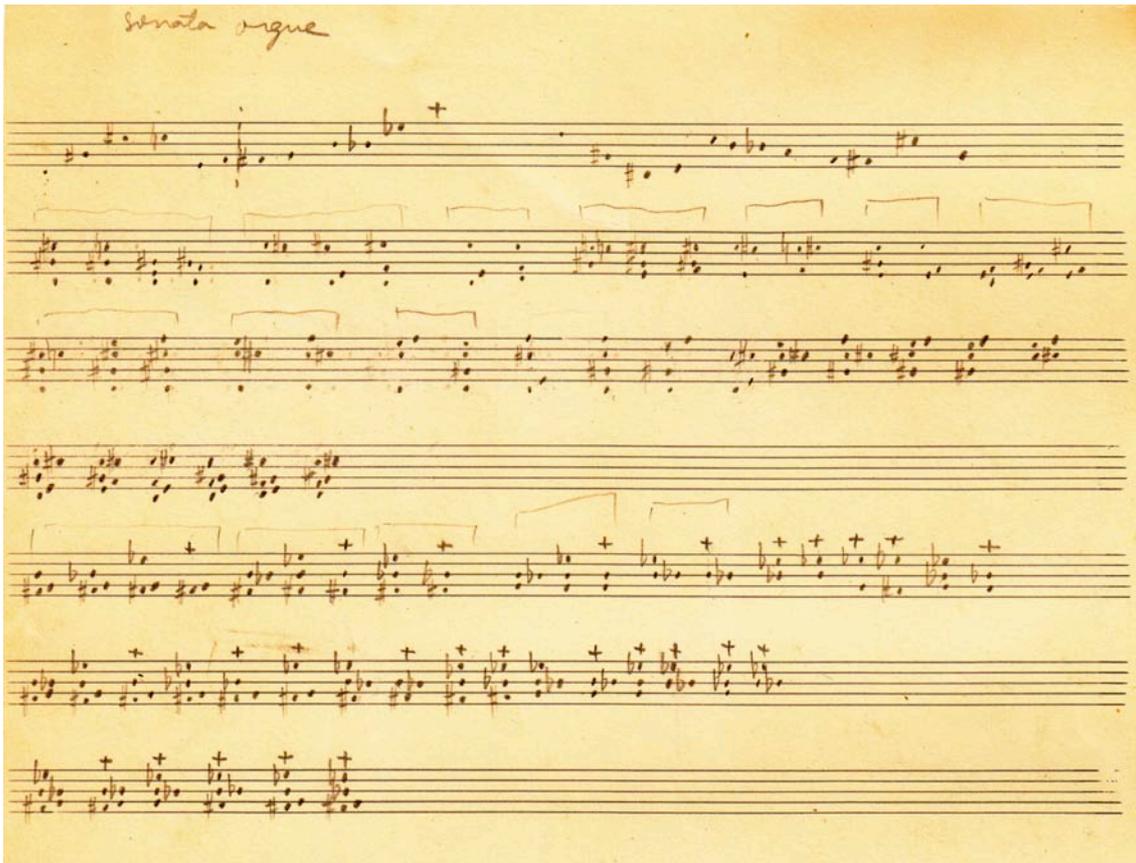


Figura 15: Borrador de *Sonata per a orgue* (1960) correspondiente a la planificación de alturas. En el primer pentagrama aparecen las dos series (original e inversión). A continuación se observan las distintas posibilidades combinatorias para formar grupos de acordes de tres a cinco sonidos.

El tratamiento rítmico es igualmente complejo como bien puede apreciarse en los borradores previos y en la partitura definitiva (véase figura 16). Concretamente establece dos estructuras rítmicas que tienen la entidad de serie. En la primera y segunda sección (moderato y lento) las dos células se alternan y desarrollan mediante un procedimiento de variación constante, mientras que en la tercera se articulan simultáneamente por superposición. El resultado es una rítmica hipercompleja donde distintos grupos irregulares se superponen para lograr una fluidez que no permite percibir ningún tipo de estabilidad. La paradoja es que posiblemente se habrían logrado resultados similares permitiendo tocar al intérprete con ritmo *ad libitum*. Aquí, por tanto, lleva a sus últimas consecuencias el trabajo con relaciones rítmicas irracionales, lo que a su vez le obliga a ampliar el concepto tradicional de escritura.

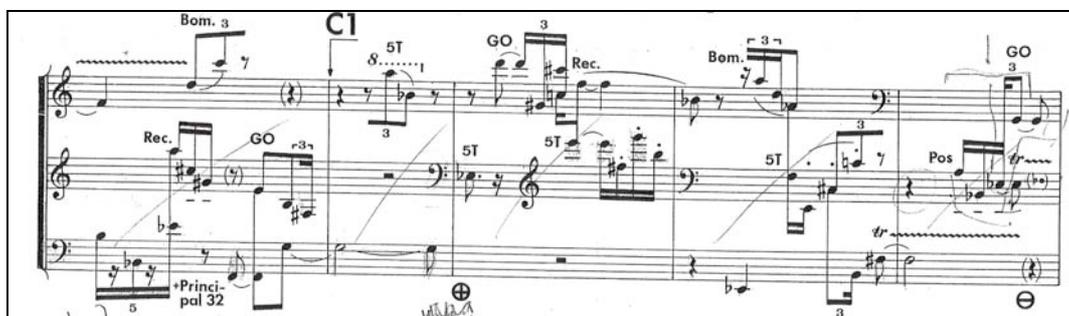


Figura 16: Arriba, borrador de *Sonata per a orgue* (1960) correspondiente a la planificación del ritmo. Abajo, fragmento de la partitura.

Por último, el tratamiento tímbrico no hace otra cosa que borrar cualquier punto de referencia que ayude a articular aquello que escuchamos. Mestres aprovecha la enorme cantidad de registros del órgano⁷⁶ para asignar un timbre distinto casi a cada sonido. De esta forma, la obra se convierte en una especie de melodía de

⁷⁶ Concretamente compone la pieza para el órgano del Palau Nacional (con cinco teclados). Fue estrenada en la Parroquia de la Purísima Concepción de Barcelona por Montserrat Torrent el 7 de abril de 1962. Concierto n.º 9 del Club 49.

timbres donde cada sonido tiene entidad en sí mismo. Una vez perdida toda referencia, parece como si el compositor nos propusiera concentrarnos en cada sonido individualmente, y no como parte de una red o narración.

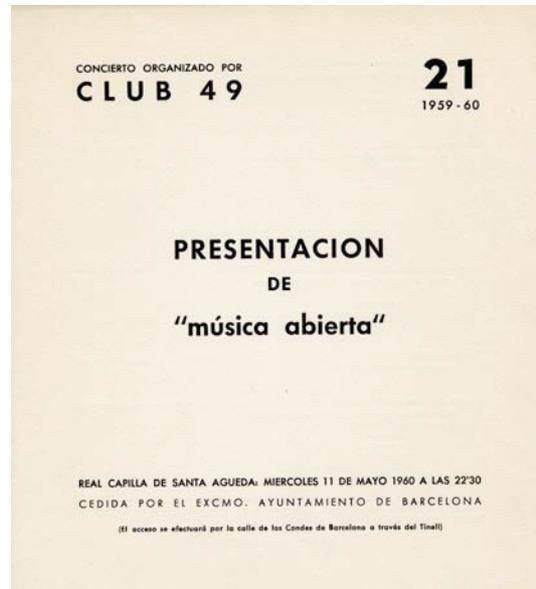
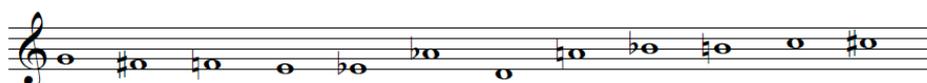


Figura 17: Arriba, programa del concierto inaugural de Música Oberta. Abajo, los fundadores de Música Oberta el día del concierto inaugural. De izquierda a derecha: Luis de Pablo, Pedro Espinosa, J.M. Mestres Quadreny, Anna Ricci, Juan Hidalgo, Josep Cercós y Joaquim Homs.

En 1960, un año después de la composición de *Sonata per a orgue*, Mestres emprende *Música de cambra n.º 1* (1960), una de sus obras más representativas de este momento. Será, por ejemplo, una de las partituras que se interpreten en el mítico primer concierto de Música Oberta junto a obras de Homs, Cercós, Luis de

Pablo y Juan Hidalgo (véase figura 17). Un año más tarde acometerá *Música de cambra n.º 2* (1961) utilizando como molde la estructura de la primera. La interpretación simultánea de las dos obras (pues encajan como dos piezas de puzzle) será bautizada bajo el título de *Tres movimientos para orquesta de cambra* (1961). Finalmente, Mestres denominará al tríptico de piezas como *Triade per a Joan Miró* (1961-1962). Ya que las tres obras están trabajadas a partir de los mismos principios constructivos bastará con referirse a la primera para llegar a las conclusiones correspondientes.

Música de cambra n.º 1 está organizada como en obras anteriores sobre una fuerte planificación serial de alturas y ritmos. La serie original consiste en dos escalas cromáticas simétricas que se imitan por inversión:



En el primer movimiento, *Metafonía*, no se emplea la serie de manera lineal, sino que a partir de ella se obtienen distintos grupos en función de su distribución. De ese modo, al agrupar los sonidos cada cuatro extrae tres grupos, mientras que al hacerlo cada tres son cuatro los conjuntos resultantes:



A lo largo de la obra el músico va combinando estos grupos de tres y cuatro notas que aparecen alternados o superpuestos, por lo que difícilmente pueden tener una función como entidades sonoras perceptibles. Además, el carácter eminentemente puntillista de la trama sonora hace muy complicada la posibilidad de apreciar aisladamente estos grupos de tres o de cuatro alturas. A esto hay que sumar que la serie en sí consiste en dos escalas cromáticas, por lo que la superposición de los sonidos de cada grupo será siempre disonante. Nuevamente nos encontramos ante

una uniformidad atonal. De esto deducimos que el compositor utiliza las alturas exclusivamente como material constructivo una vez más. Si observamos el siguiente ejemplo (figura 18), en el compás 19 emplea los grupos I y II entremezclados y a continuación (compases del 20 al 23) superpone los grupos 1, 2 y 3. Queda claro, por tanto, que el objetivo del compositor está lejos de permitir la percepción de los diferentes grupos.

Figura 18: Mestres Quadreny: *Música de cambra* (1960). Primer movimiento, *Metafonía*.

Si en el primer movimiento la serie se distribuye mediante grupos que se suceden con rapidez en una caótica sucesión y superposición de sonidos, en el segundo, *Monodía*, ésta se articula de una manera lineal. Se trata de un movimiento más lento donde cada intervención instrumental es casi siempre *a solo*. En este sentido, los silencios cumplen una función vital en la propia articulación de las voces. Podría pensarse que esta disminución radical de la densidad hace más perceptible la planificación de alturas. Sin embargo, la utilización de bloques de silencio y tesituras extremas -junto al tratamiento tímbrico- rompe cualquier posibilidad de continuidad. Aunque más lento, este movimiento es igualmente de carácter puntillista y auditivamente caótico (véase figura 19).

The image shows a musical score for page 13 of 'Música de cambra' (1960) by Mestres Quadreny. The score is for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a 'flat.' marking and dynamic markings p, f, p, f, p. The piano accompaniment is in bass clef with a 3/4 time signature. It includes markings pp, ff, mf, pizz., arco, and sul pont. with dynamic markings p and ppp.

Figura 19: Mestres Quadreny: *Música de cambra* (1960). Segundo movimiento, *Monodía*. A partir del do#, último sonido de la serie, se expone nuevamente la serie original (sol-fa#-fa-mi-sol#-mib).

El tercer y último tiempo, *Coral*, es completamente contrastante con los anteriores. Se trata de un movimiento muy estático esbozado mediante largas notas tenidas donde los timbres y las dinámicas crean una rica movilidad interna. Desde el punto de vista de la densidad tiene forma de arco y es claramente delimitada por bloques de silencio. Así, el comienzo es un único fa# en variación tímbrica y dinámica. Tras un bloque de silencio son dos los sonidos (mi-mib), después de la siguiente pausa tres (fa-sol-lab), y así sucesivamente hasta alcanzar una densidad máxima hacia la mitad del movimiento para volver a decrecer hasta el final. Si observamos las alturas se percibe claramente que son agrupaciones de la serie original porque son notas cromáticamente consecutivas (fa#-mi-mib y sib-la-do).

En cuanto al tratamiento del ritmo, existe una correspondencia con las alturas en cuanto a que forman parte de la misma estructuración global. Si nos detenemos en el primer movimiento, nos percatamos de que Mestres lo estructura por pequeños fragmentos de pocos compases. A cada uno de estos fragmentos les asigna uno o varios grupos de alturas y una rítmica de base distinta (a excepción del piano que realiza diseños de grupos irregulares). Fijémonos en el siguiente ejemplo (figura 20). Los compases del 11 al 13 tienen asignado los grupos de alturas 1 y 2, y la rítmica es binaria. A continuación (compás 14) las alturas corresponden a los

grupos 2 y 3, y la rítmica es de tipo ternaria, pues se construye a partir de diseños de tresillo. Esta correspondencia entre cambios de grupos y tipo de rítmica es constante en toda la planificación del movimiento.

Figura 20: Mestres Quadreny: *Música de cambra* (1960). Primer movimiento, *Metafonía*.

Las dos piezas analizadas brevemente en este apartado, *Sonata per a orgue* y *Música de cambra n.º 1*, marcan los últimos coletazos seriales en la obra de Mestres Quadreny. En ellas se señalaba el aspecto tímbrico como última vía de desarrollo dentro de los actuales métodos empleados por el compositor hasta principios de los sesenta. Conviene señalar que en ningún momento se plantea el tratamiento serial del timbre, sino sencillamente que éste pueda abrir caminos dentro de las pobres posibilidades que el serialismo ofrece. Sin embargo, como se ha ido reflejando en el presente capítulo, estas obras no garantizan en su resultado sonoro la comunicación de toda esa variedad y riqueza deseadas, a pesar del gran esfuerzo de la meticulosa planificación. Es más, cuanto más ultra organizada es la composición desde su organización previa, más caótica es su apariencia externa. Así, Mestres Quadreny llega tempranamente a una de las grandes contradicciones de la concepción serial. “De acuerdo con el modelo weberniano, el ideal de Mestres, en un principio, era crear tantas relaciones como fuera posible entre los sonidos,

de forma que los factores con los que se construyera una obra se hallasen íntimamente entrelazados, deducidos unos de otros a partir de un material mínimo”.⁷⁷

No cabe duda de que el serialismo parece un vehículo perfecto para desarrollar esta concepción creativa. Sin embargo, mientras que se persigue una gran coherencia formal a través de la utilización de un mismo material o germen (la serie), lo percibido parece fruto del azar. Además, la complejidad y riqueza perseguidas llegan tempranamente a un enorme grado de saturación sonora tal, que el resultado es uniforme. Esto a su vez, imposibilita establecer distintas secciones que den como resultado una forma perceptible, pues desaparece un factor decisivo de la composición: el contraste. En el célebre *Silence*, Cage cita un fragmento de un artículo de Christian Wolff donde pone de relieve este aspecto a la perfección:

Cualidades notables de esta música [el serialismo integral], sea o no electrónica, son la monotonía y la irritación que la acompañan. La monotonía puede consistir en simplicidad o delicadeza, fuerza o complejidad. La complejidad tiende a alcanzar un punto de neutralización: el cambio continuo da como resultado una cierta uniformidad. La música tiene un carácter estático. No va en una dirección determinada.⁷⁸

En el seno de la música experimental europea uno de los primeros en llamar la atención sobre esta paradoja es Iannis Xenakis en su artículo de 1956 *La crise de la musique sérielle*:

La polifonía lineal se autodestruye por su complejidad actual. Lo que no se entiende no es más que un montón de notas en los más variados registros. La enorme complejidad impide al oído seguir el embrollo de líneas y tiene el efecto macroscópico de una dispersión irracional y fortuita de sonidos por toda la extensión del espectro sonoro. Hay, consecuentemente, contradicción

⁷⁷ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 48.

⁷⁸ CAGE, John: *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2007. Traducción: Marina Pedraza.

entre el sistema polifónico lineal y el resultado sonoro, que es superficie, masa.⁷⁹

La vía desarrollada por Xenakis para escapar del pensamiento lineal impuesto por el contrapunto serial será el empleo de modelos matemáticos para la composición de masas sonoras digidas globalmente, como se explicará en profundidad en un futuro capítulo de este estudio.

Mestres Quadreny encuentra sus propias soluciones de una serie de inquietudes que a lo largo de la década de los sesenta terminan por cristalizar en su propia obra. Todos estos factores tienen en común de un modo u otro la influencia de París: la nueva concepción de la obra como objeto por influencia de la definición de “objetos sonoros” de Pierre Shaeffer, la teoría de la información de Abraham Moles (el teórico de la música concreta) y el empleo de una escritura automática asistida por ordenador por su contacto con Barbaud, igualmente en París. El cuarto factor, que a su vez unifica los anteriores, es la introducción de la estadística inductiva en la composición.

I.2.2. El punto de inflexión: *Tramesa a Tàpies* (1961).

A lo largo de la producción sonora de Mestres Quadreny vista hasta ahora en este estudio pueden observarse algunos aspectos que anticipan la concepción objetual. La pretensión por anular el carácter pseudolingüístico de la música le llevó -como vimos- a suprimir la función melódica de las alturas. Desde este enfoque, éstas debían tener una misión sólo estructural. El problema surge, como también se ha señalado, al pretender que la coherencia global de la obra sea alcanzada mediante una planificación-elaboración “nota a nota”. Así, aunque desde muy temprano se aprecia en su obra una tendencia hacia que el discurso no sea de tipo narrativo, sigue siendo excesivamente lineal, pues el tejido sonoro se configura mediante una sucesión de constantes y complejos detalles. Sin embargo, a partir de 1961 Mestres

⁷⁹ XENAKIS, Iannis: *Música. Arquitectura*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1982, p. 105. Originalmente publicado como: XENAKIS, Iannis: "La crise de la musique sérielle". *Gravesaner Blätter*, nº 1, de julio de 1956.

se planteará por primera que la idea central de la obra, así como las ideas secundarias que la articulan, sean claramente percibidas. La concepción objetual le permitirá una visión y control de la globalidad de la obra. De este modo, la especulación dejará paso a una búsqueda de una mayor inmediatez entre la idea y su plasmación.



Figura 21: Antoni Tàpies: *Forma negra sobre quadrat gris* (1960).

Como será habitual en la carrera de Mestres Quadreny la interacción con otros campos creativos le servirá para encontrar la clave que le ayude a salir de su crisis creativa y evolucionar hacia otra fase.⁸⁰ Se trata, como ya se ha avanzado en líneas precedentes, de *Tramesa a Tàpies* (1961). Como indica Gàsser, “en esta obra hay una notable simplicidad: se trata de mostrar la belleza de una simple curva o de un diseño melódico elemental, huyendo de la superelaboración, sustituyéndola por el encanto sencillo del sonido sin pretensiones”.⁸¹ Se compone de diez piezas para violín, viola y percusión. En cada una de ellas Mestres expone una textura uniforme sobre la que aparece un breve elemento referencial o contrastante. Establece así

⁸⁰ El término “evolucionar” no está empleado aquí necesariamente como sinónimo de mejora, sino sencillamente como cambio. Sería pretencioso y equivocado creer que la obra de Mestres Quadreny es una línea ininterrumpida de evolución y progreso. En cambio, es preferible ser cuidadoso a la hora de emplear estos términos de carácter “antropológico”, pues pueden llevar a equívocos.

⁸¹ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 77.

un paralelismo entre su propuesta sonora y el lenguaje pictórico de Tàpies de principios de los sesenta, cuya composición solía consistir en la exposición de un signo referencial sobre una superficie y color uniformes (véase figura 21).

La primera pieza consiste en la exposición de un único la⁴ en el violín y la viola cuya aparición es siempre distinta en cuanto a duración, timbre, ataque y dinámica. A pesar de tratarse siempre de la misma altura, las posibilidades de variación ofrecidas por los instrumentos permiten jugar con una enorme riqueza de matices. Éstos son siempre perceptibles gracias a cómo se suceden, superponen y articulan mediante silencios. Hacia el final de la breve pieza un violento golpe de tam-tam interrumpe el discurso lineal. Se trata del elemento referencial. A continuación, a modo de coda, los instrumentos de cuerda retoman el la, pero esta vez una octava más aguda mediante distintas maneras de ejecutar armónicos. Esta pequeña sutileza es en realidad muy interesante, porque tras el golpe de percusión, violín y viola intentan retomar el discurso pero algo ha cambiado (véase figura 22). Mestres lo define así: “la nota la reapareix, debilitada, [...]”.⁸² Es decir, el compositor está concibiendo la obra de un modo orgánico: comienza con un discurso lineal y seguro que tras el golpe de percusión se distorsiona y transforma impidiendo que vuelva a ser igual. Es decir, en esencia, el compositor está tratando por primera vez el sonido y la globalidad de la pieza como materia, como objeto. Está estableciendo una analogía con los muros de Tàpies y al mismo tiempo se está distanciando radicalmente de la corriente serial.

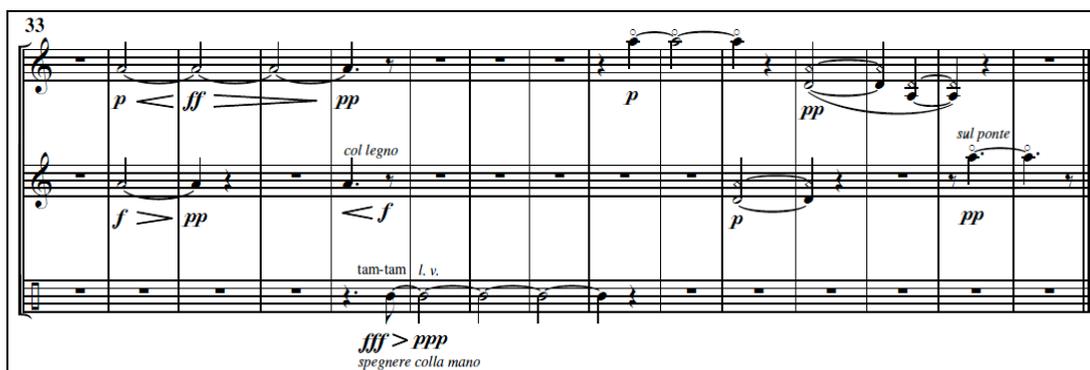


Figura 22: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Primer movimiento.

⁸² MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. pp. 81-82.

La concepción de la obra como “diálogo con la materia” enlaza con una de las teorías más controvertidas del catalán Oriol Pérez respecto a la obra de Mestres.⁸³ Este autor, que no duda en situar *Tramesa a Tàpies* como una de las obras más significativas de la vanguardia musical europea de principios de los sesenta en cuanto a lo que se aleja de las corrientes dominantes, parte de una teoría de Pere Gimferrer según la cual la obra de Tàpies entronca con la tradición filosófica y el pensamiento místico que constituye el *esperit català*.⁸⁴ Especialmente con la tradición catalana medieval de la alquimia de autores como Arnau de Villanova, Enric de Villena y de Ramon Llull. De este modo, Tàpies, a través de una introspección profunda con la materia consigue comunicarse con aquello que está oculto.⁸⁵ Desde el punto de vista de Oriol Pérez el paralelismo entre Tàpies y Mestres se hace patente en esta obra: “Si els alquimistes i místics catalans, [...] buscaven una experiència misticoreligiosa, Tàpies busca una experiència espiritual d’una introspecció a través de la matèria. Mestres, a la “Tramesa”, ho fa a través de la matèria sonora mostrada en un estat pur i essencial”.⁸⁶

Lo que tal vez parece un poco forzado de la teoría de Oriol Pérez es otorgar a Mestres la misma intención de búsqueda mística y espiritual. Sí es clara la voluntad del compositor por distanciarse de las corrientes europeas a través de la búsqueda de un lenguaje más personal y más cercano a su compromiso político. Partiendo del modelo de Joan Miró en las artes plásticas y de Robert Gerhard en la música se propone la creación de una música nacional catalana con fuerte vocación de internacionalidad no basada en el pasado ni en el folclore. La tarea no será fácil, sin duda. Partiendo en su fría experiencia dentro de las estéticas europeas del

⁸³ Véase sobre este tema: PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, pp. 42-44. El trabajo al que hace referencia Oriol Pérez es: GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies i l’esperit català*. Barcelona, 1974. Polígrafa.

⁸⁴ Esta idea ya fue avanzada en la introducción del presente bloque.

⁸⁵ Precisamente, la pintura de Tàpies que se señala como ejemplo visual, *Forma negra sobre quadrat gris* (1960), nos muestra una evolución en su obra en cuanto a la integración de la material en sus lienzos. Hay en ella un claro intento del artista por romper con el dualismo entre obra artística y materia en un continuo uniforme. Aquí se aprecia claramente la influencia del zen japonés en su pensamiento.

⁸⁶ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, p. 44.

momento, Mestres centrará su atención en los artistas catalanes que le rodean y con los que comparte sus inquietudes de identidad cultural y política. Y ésta podría ser la razón de fondo por la que se asoma al universo pictórico de Tàpies para emprender su nueva etapa creativa: “em distancio de la música que es practicava arreu d’Europa per apropar-me més als artistes del meu país [Cataluña]. Intento expressar amb sons allò que els meus companys expressen amb els colors, les formes i la paraula”.⁸⁷ Esta referencia a la *paraula* es obviamente su otro polo de inspiración, Joan Brossa.

Figura 23: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Segundo movimiento.

El material con el que construye la textura que presenta en la segunda pieza consiste en una célula rítmica de dos sonidos de igual duración (dos corcheas, dos semicorcheas, dos fusas, etc.). Aunque el compás es de 2/4 (para facilitar la medida del conjunto) las células siempre aparecen en puntos distintos creándose un complejo juego de polirritmias. Tanto violín como viola tocan siempre la misma cuarta mi-si en idéntica posición (sobre las cuerdas II y III el violín, y en I y II la viola) para facilitar su tratamiento como objeto rítmico (figura 23). Esta uniformidad contiene a su vez un tipo de riqueza interna, pues cada aparición de la

⁸⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 82.

célula rítmica contiene sus propias indicaciones de ataque y tipo de timbre. La percusión maneja cuatro timbres que combina a lo largo de la pieza (tom 1 y 2, cassa con sordina y cassa rullante).

La dinámica, en cambio, está tratada ahora de un modo global. Como si de un gran arco se tratara, comienza en *ppp* y crece progresivamente hasta un clímax en *fff* que es interrumpido bruscamente por un compás de silencio. Tras éste se inserta el elemento diferenciador de la pieza (figura 23). A continuación sitúa otro compás de silencio para retomar finalmente la textura original que ahora decrece desde *fff* a *ppp*. La pieza posee, por tanto, una forma completamente geométrica. El elemento referencial, que aparece aisladamente mediante los dos compases de silencio que lo custodian a cada lado, posee características claramente contrastantes:

-Frente a la sonoridad de cuarta justa, el compositor emplea los doce sonidos de la escala cromática concentrados en dos compases. Y además en texturas extremas.

-La sencilla célula rítmica da paso aquí a un diseño complejo, con legatos, acentos cambiados, etc.

-En cuanto a dinámica, si la uniformidad se movía de una manera lineal a lo largo del conjunto de la pieza, en este fragmento cada sonido tiene prácticamente una indicación de dinámica y ataque distintas.

En realidad, este pequeño fragmento de dos compases podría pertenecer a cualquiera de las obras seriales de Mestres. Lo interesante es la función que cumple aquí, pues ahora está tratado como un pequeño objeto sonoro identificable dentro de una idea global, y no como parte de un entramado sin sentido aparente. Esta idea queda incluso más evidenciada en la tercera pieza donde el compositor trabaja con un alto grado de complejidad armónica y rítmica con el fin de crear bloques uniformes separados por largas pausas. Cada uno de estos bloques consiste en complejo tejido de apariencia caótica a partir de pizzicatos y golpes de percusión (bongos y wood-blocks). Lo llamativo es cómo mediante los silencios cada una de estas formas toma sentido de frase dentro de un conjunto global. A base de repetir la misma sucesión de caos y silencio se crea una pauta fácilmente

perceptible que es sorprendentemente rota en el compás 31 por un golpe de triángulo (figura 24). Aquí el elemento inesperado es increíblemente breve pero de gran fuerza expresiva. Tras él, la sucesión de bloques continúa con una sutil diferencia: las estructuras de sonido son sensiblemente más breves. Nuevamente el elemento referencial provoca un cambio, una transformación en el material previo.

Figura 24: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Tercer movimiento.

El cuarto movimiento, de enorme austeridad, consiste en un redoble de diferentes instrumentos de percusión de parche (timbales, caja, cassa, bongos, etc.) junto a violín y viola realizando largos trinos, todo ello con dinámicas de crescendo y decrescendo. Al final, tras una pausa los instrumentos de cuerda tocan alternativamente un sonido de altura indeterminada en pizzicato dentro del puente en *fff*, seguido por un glissando de güiro. Por tanto, aquí el signo referencial se encuentra al final, del mismo modo que sucederá en la quinta pieza. Para ésta Mestres propone dos texturas extremas: por una parte violín y viola realizan sucesivamente todos los armónicos naturales posibles; y por otra, el percusionista emplea los instrumentos más graves (cassa y timbales). Se trata de un diálogo entre esos sonidos agudos tenidos en *pp* de las cuerdas a los que siempre responde la percusión con un único golpe en *ff*. La pauta se repite una y otra vez hasta que el percusionista hace sonar sucesivamente dos platillos en crescendo al que

responden las cuerdas con un sonido natural, en registro medio y estridente (*sul ponte poco arco*). Una vez más, el contraste es total.

Figura 25: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Sexto movimiento.

En la pieza sexta violín y viola realizan diseños rítmicos de cuatro, cinco y seis semicorcheas en staccato mientras la percusión realiza notas cortas prolongadas por redoble. El planteamiento es igualmente sencillo: estos elementos se suceden y superponen creando a su vez pequeñas células aisladas por silencios. La planificación de alturas es en esencia serial, ya que divide el total cromático en seis grupos de dos notas (sol-solb, fa-lab, la-mi, sib-si, mib-re, do-reb) que son asignadas a cada pequeña célula (figura 25). Una vez que han sonado todas las alturas se vuelven a repetir pero cambiando el instrumento (por ejemplo, si al comienzo violín toca sol y viola solb, en el compás 26 se intercambian la nota).⁸⁸ Un elemento que evidencia que la planificación de alturas determina la propia pieza es el hecho de que en el compás 22, una vez se han expuesto todas las alturas de la serie, la intervención siguiente es de percusión *a solo*. Después de la correspondiente pausa, violín y viola vuelven a intervenir con la repetición de la serie. Es decir, el propio compositor marca este punto como centro del

⁸⁸ Este esquema se sigue rigurosamente salvo en el compás 19 donde el re de la viola es natural cuando debería ser bemol. No sabemos si se trata de una errata.

planteamiento. El elemento destacado de esta pieza suena hacia el final y consiste en un solo de percusión con diferentes instrumentos. A continuación, tras un largo silencio, el material principal reaparece una vez más pero con una diferencia: violín y viola tocan un mismo sol (la primera nota de la serie). Tal vez resulta un poco arriesgado afirmar que se trata de un planteamiento serial, pues no se desarrolla como tal. Lo que sí nos encontramos es la exposición y reexposición de una única serie, posiblemente con la finalidad, por una parte, de que ningún sonido se repita hasta que aparezcan los demás, y por otra con un sentido de planificación global.

La séptima pieza, en cambio, retorna a la austeridad de alturas, pues expone un único sol al unísono (excepto en la sección contrastante) y centra todo el interés en otros aspectos. Concretamente el músico plantea una sucesión de golpes secos en la percusión que tienen su prolongación, a modo de resonancia, en ese sol de las cuerdas (figura 26). Nuevamente, hacia el final de la pieza nos encontramos un material radicalmente distinto. Se trata de un solo para violín construido a partir de siete sonidos de la escala cromática (reb-re-mib-mi-la-sib-si). Es de carácter atonal y se ayuda además del empleo de distintos registros para evitar cualquier percepción de continuidad melódica. El ritmo es irregular y las dinámicas son complejas, como ya sucedía en la sección contrastante de la primera pieza. Una vez ejecutada esta breve sección, y tras un largo silencio, la idea original se invierte: ahora es un breve golpe de viola en *fff* el que deja como resonancia un plato con la que muere este número. Nuevamente se constata la concepción orgánica de la materia sonora.

Figura 26: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Séptimo movimiento.

La pieza octava plantea una pauta igualmente fácil de apreciar. Comienza la viola exponiendo un extraño y complejo diseño melódico que desemboca en una nota tenida. Tras varios segundos de silencio se incorpora el violín con otro diseño que igualmente descansa sobre un sonido prolongado. Llegado a este punto ambos instrumentos permanecen en su altura inmóvil otra cantidad de tiempo medida en segundos, tras la cual la viola realiza un nuevo diseño (figura 27). El proceso se repite una y otra vez hasta hacer palpable la idea del compositor. Las alturas están planificadas de manera que cada instrumento emplea siempre las mismas seis notas en la misma altura garantizando un tipo de sonoridad disonante.⁸⁹ La complejidad rítmica y dinámica, junto con el uso de tesituras extremas, otorga a estos diseños un aspecto caótico que contrasta totalmente con la sencillez de una nota tenida. Una vez más, puede apreciarse cómo el lenguaje de tipo serial desarrollado por Mestres hasta principios de 1960 es ahora empleado como objeto dentro de una idea perceptible. Hay sin duda un cierto carácter pictórico a la hora de tratar con estos objetos sonoros.

Figura 27: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Octavo movimiento.

Desde un punto de vista global existe una pauta más complicada de percibir en una primera escucha que consiste en que el espacio de tiempo de espera de notas tenidas es gradualmente más corto (16", 14", 12", 10", 8", 6", 5", 4", 3") por lo que la articulación de la pieza se agiliza exponencialmente a medida que avanza. Es decir, hay una aceleración de acontecimientos sonoros. El signo referencial de la

⁸⁹ Violín: mi-fa-solb-sol-lab-la/ Viola: sib-si-do-reb-re-mib

octava pieza se encuentra en el último compás: el percusionista, que hasta ahora no ha intervenido, hace sonar una baraja de cartas al pasar el dedo por ella.

El noveno movimiento retoma la idea expuesta en el séptimo, pues consiste en la exposición de una especie de línea melódica de sonidos cortos en la marimba que tiene en los instrumentos de cuerda, a modo de resonancia, su continuación en forma de nota tenida en *ppp* y con sordina. Es como si cada golpe de percusión generara un pequeño eco, por lo que se crea un interesante juego de melodía de timbres no exento de cierto artificio (figura 28). Cuando la pieza llega a su fin la percusión realiza un glisando de xilofón al que sigue un golpe de plato a modo de resonancia.

Figura 28: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Noveno movimiento.

El movimiento que cierra la *Tramesa a Tàpies* expone una textura uniforme y compacta generada a partir de la ejecución de glisandos en las cuerdas y la “flautalotus” tocada por el percusionista. Con esta singular textura elabora bloques separados por pausas expresadas en segundos. A diferencia de los movimientos anteriores, aquí aparecen tres elementos contrastantes: el primero son dos golpes de pizzicato (compás 11), el segundo una serie de pizzicatos *alla Bartok* y, por último, un golpe de percusión con el que concluye la pieza y la obra (figura 28).

Como ya se ha señalado anteriormente, existe desde muy temprano una clara pretensión en Mestres por negar en su proceso creativo una dimensión pseudolingüística (o “extramusical” se podría decir). Una vez agotadas las posibilidades seriales, la concepción del sonido como objeto le va a permitir desarrollar sus ideas ampliamente. Incluso la propia designación de los títulos cambia radicalmente. Precisamente, debido a su defensa de la concepción de la música como artefacto abstracto que no explica nada (pues no expone mensajes unívocos), hasta ahora había recurrido a formas clásicas para nombrar sus obras⁹⁰ (“pieza para...”, “sonata para...”, “música de cámara n.º...”, etc.). Según el propio Mestres,⁹¹ los clásicos, que tenían muy claro que la música no describe nada, recurrían al nombre de la forma para titular sus obras. Los románticos, en cambio, introducían pistas sobre el contenido que pretendían describir o narrar.⁹² Cuando en las vanguardias musicales del siglo XX la forma deja de ser apriorística (especialmente a partir del serialismo integral) muchos compositores, motivados por un afán de objetividad y no emotividad, optan por nombres de tipo científico (Varese, Xenakis, etc.). Mestres Quadreny, por influencia de Joan Brossa, elige introducir una dimensión poética en sus piezas (que en esencia son de tipo especulativo). El propio Brossa será el encargado de dar nombre a algunas de las obras de Mestres. Y la primera de ellas será, precisamente, *Tramesa a Tàpies*. Posteriormente será el compositor quien recurra a poemas y textos de otra naturaleza del propio Brossa para bautizar sus creaciones una vez acabadas.

Cómo, cuándo y por qué asignar el título a una obra puede parecer un aspecto banal o secundario dentro del proceso creativo. Sin embargo, si nos detenemos un instante sobre esta cuestión es posible extraer -al menos- dos importantes reflexiones. Por una parte, Mestres tiende de una manera más que evidente a trabajar desde y sobre el propio sonido dejando el título en un plano

⁹⁰ Siguiendo así el modelo de Anton Webern.

⁹¹ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics*, op. cit., p. 43.

⁹² Obviamente se trata de un planteamiento parcialmente simplista, tanto en lo que corresponde a los clásicos como a los románticos. Recordemos, por ejemplo, que el concepto de música absoluta nace precisamente en el siglo XIX. Sin embargo, en líneas generales, el punto de vista del compositor queda claramente plasmado.

cronológicamente secundario. Y esto no deja de ser significativo, pues evidencia que su ideal creativo excluye deliberadamente del proceso la intromisión de influencias extramusicales. Y en este sentido, el título, como elemento lingüístico tiene un fuerte poder semántico, lo que lleva inevitable al oyente a establecer relaciones entre lo que escucha y lo que éste sugiere. Mestres no se opone a que estos vínculos se establezcan durante el proceso comunicativo entre espectador y obra. Si no fuera así, no introduciría posteriormente el aspecto poético. Pero sí a que el título esté presente de alguna manera en el proceso compositivo, ya que éste -según Mestres- debe consistir idealmente en el manejo de sonidos e ideas con una concepción abstracta. Este aspecto estará presente en gran parte de la labor compositiva de Mestres, pero tampoco debemos ser tan ingenuos como para creer que el título (donde reside en gran parte la idea central de la obra) es algo que siempre llega después, casi inesperadamente. Sería casi imposible reconstruir sin el más mínimo margen de error en qué momento el músico asignó el título a cada una de las obras que conforman su catálogo y qué papel jugó éste en su mente durante la composición, suponiendo que se sugiriera previamente.⁹³ Lo que realmente debe interesarnos es la intención. Y esto nos lleva a la segunda reflexión: la negación de la música como lenguaje descriptivo o semántico. El posicionamiento de Mestres Quadreny parece claro, pues, desde su punto de vista, la música no explica nada.

I.2.3. Desarrollo de la concepción objetual (a partir de 1961).

Una vez que una nueva simplicidad y la concepción objetual se materializan en *Tramesa a Tàpies*, la producción musical de Mestres da un giro muy significativo hacia otras vías de desarrollo bien distintas de las de la etapa serial. Al mismo tiempo, distintas inquietudes intelectuales, junto con la influencia de las corrientes musicales y conceptuales de la vanguardia musical, lo llevan a experimentar al mismo tiempo con distintas posibilidades. La aplicación de la teoría de la

⁹³ Situación que se hace -si cabe- más espinosa al tratar la obra vocal y escénica realizada conjuntamente con el poeta Joan Brossa en cuanto a la relación música-texto.

información de Moles, la posibilidad de aplicar procesos automáticos al acto compositivo, la experimentación con nuevas tecnologías, el desarrollo de nuevas grafías, la indeterminación, las formas abiertas, el empleo del azar a nivel constructivo y la constante reflexión entre arte y ciencia, entre otras cosas, harán del periodo que va desde principios de los sesenta hasta finales de los setenta una auténtica esquizofrenia de constante búsqueda y experimentación. Es, sin lugar a duda, la etapa creativa más rica y variada de Mestres Quadreny. Habrá aciertos y fracasos. Y a través de ellos el compositor irá madurando un lenguaje propio y personal que eclosionará a principio de los ochenta. No significa esto que a partir de entonces su obra sea menos interesante, pues seguirán existiendo otras interesantes nuevas vías de creación, como -por ejemplo- las músicas visuales. Pero antes de adentrarnos en todas esas distintas nuevas vías de desarrollo, parece oportuno conocer cómo la concepción objetual madura en la obra del músico catalán a lo largo de los siguientes años.

I.2.3.1. El camino de las artes plásticas.

El mismo año de la creación de *Tramesa a Tàpies* Mestres concluye *Invençions mòbils* (1961), otro claro punto de inflexión en su trayectoria. Se trata de su primer acercamiento a las músicas móviles tras la breve etapa serial. Como es sabido, el camino que lleva del serialismo a la aleatoriedad será un fenómeno generalizado en gran parte de la vanguardia musical europea. A partir de finales de la década de los cincuenta, la doctrina musical desarrollada por la Escuela de Darmstadt había comenzado a resquebrajarse. Por una parte, el hipercontrol ejercido por el serialismo integral encorsetaba la creatividad musical de un modo asfixiante; y por otro, se llega a una complejidad técnica interpretativa tal, que los resultados se logran por aproximación. El ejemplo más famoso es el *Quinteto a la memoria de Webern* (1955) de Henri Pousseur (1929) en el que la complejidad rítmica hace imposible su interpretación, a menos que sea de una manera indeterminada. Como indica Morgan, “Stockhausen, Boulez y sus colegas serialistas habían llegado a ser conscientes de que cuanto más precisa fuera la predeterminación de los elementos

musicales más causales y producto del azar tenderían a sonar”.⁹⁴ Visto así, el paso a la indeterminación parece lógico, y hasta natural. De hecho, como señala Tomás Marco⁹⁵, algunos autores como Konrad Böhmer no consideran este paso una ruptura, sino una prolongación del concepto serial.

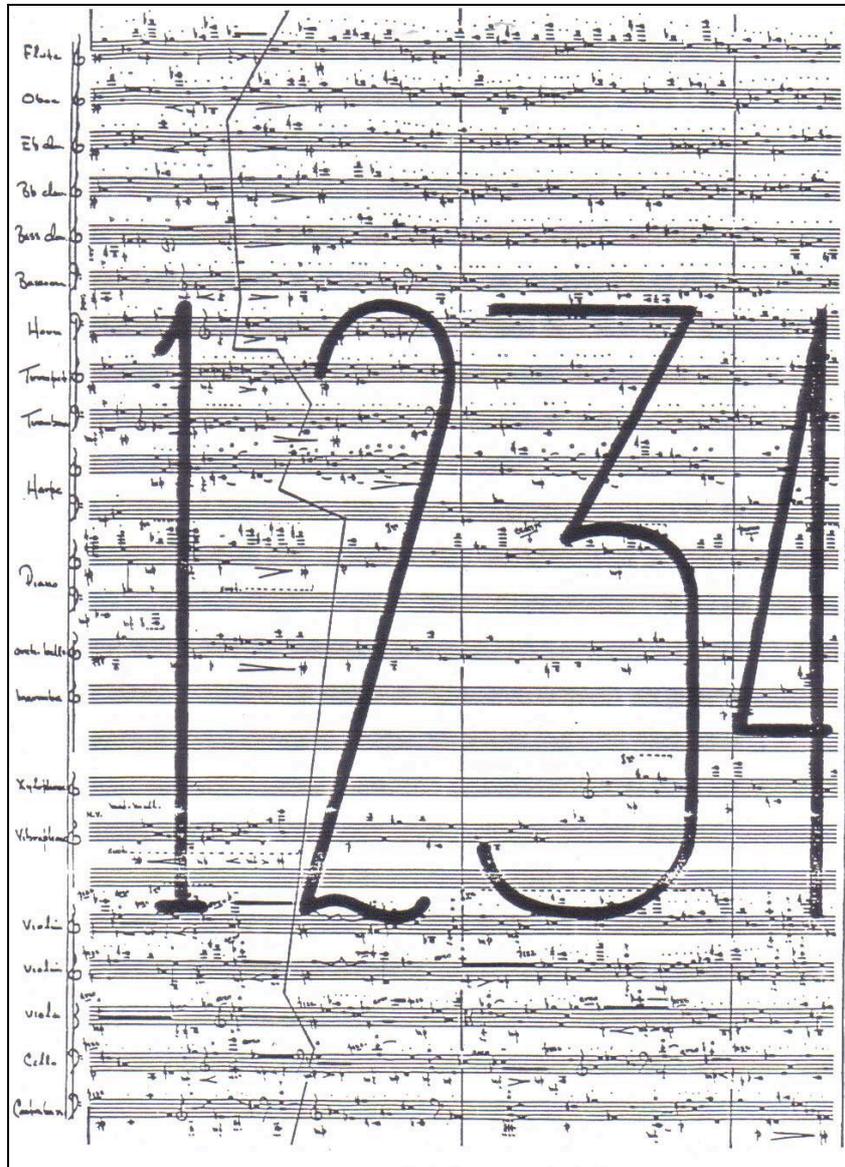


Figura 29: Earle Brown: *Available Forms I y II* (1961/62).

⁹⁴ MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1991. Akal Música, volumen 15, p. 391.

⁹⁵ MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid, 2003. Ed. Alpuerto, p. 162. Marco hace referencia concretamente a un ensayo de Böhmer titulado *Zur Theorie der Offenes Form (Sobre la teoría de la forma abierta)* de 1967.

El precedente de las músicas móviles lo encontramos desde principios de la década de los cincuenta en la obra del estadounidense Earle Brown (1926-2002). Inspirado en las esculturas móviles de Alexander Calder, Brown concibe un tipo de composición flexible desde el punto de vista estructural. Para ello emplea materiales plenamente definidos que, como si se tratase de módulos, el intérprete ordena y combina a lo largo de la ejecución. Así, por ejemplo, en *Twenty-Five Pages* (1953) escribe veinticinco páginas para piano que pueden interpretarse en cualquier orden. Posteriormente desarrollará gráficamente esta idea presentando partituras que permiten una mayor variedad de combinaciones con resultados sonoros siempre distintos. Es el caso de *Available Forms I y II* (1961/62), para orquesta, donde el compositor expone una serie de módulos numerados en una misma página (figura 29).

El contacto con los compositores estadounidenses, especialmente con John Cage, estimuló a algunos serialistas europeos a aproximarse a la indeterminación, aunque de una manera libre y personal. Marco⁹⁶ opina que la manera más fácil de acercamiento, y también la que se siguió con mayor intensidad al principio, fue la de las formas móviles, ya que éstas suponían una prolongación del concepto de serie aplicado de otra manera. El primer paso lo dio Karlheinz Stockhausen (1928) con *Klavierstücke XI* (1956) para piano, en la que presenta diecinueve módulos que el intérprete puede ordenar y combinar libremente. El caso español no es distinto a pesar del claro desfase, pues los compositores españoles que pretenden conectar con la vanguardia internacional lo hacen cuando el serialismo agoniza y el experimentalismo americano comienza a cambiarlo todo. No parece necesario recordar aquí que en España nos encontramos con una tradición de la modernidad fisurada por la guerra y sus consecuencias políticas, lo que lleva consigo que la puesta al día sea dificultosa (con pobres resultados en muchos casos) aunque no carente de esfuerzo y valentía. De este modo, muchos de nuestros compositores, tras una breve etapa serial, entran de lleno en la mal llamada corriente aleatoria aportando originales ideas simultáneamente a las del resto de la vanguardia europea. Las primeras obras móviles españolas serán los *Móvil para dos pianos*

⁹⁶ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, 2002. Fundación Autor, p. 369.

(1959) de Luis de Pablo, *Invencions Mòbils* (1961) de Josep María Mestres Quadreny, *Formantes* (1961) de Cristóbal Halffter y *Espacios variados* (1962) de Carmelo Bernaola. Como se puede observar por las fechas, no existe una excesiva lejanía cronológica respecto de las creaciones representativas del ámbito europeo en este terreno (como, por ejemplo, *Zyklus* (1959) de Stockhausen o *Juegos venecianos* (1961) de Lutoslawski).

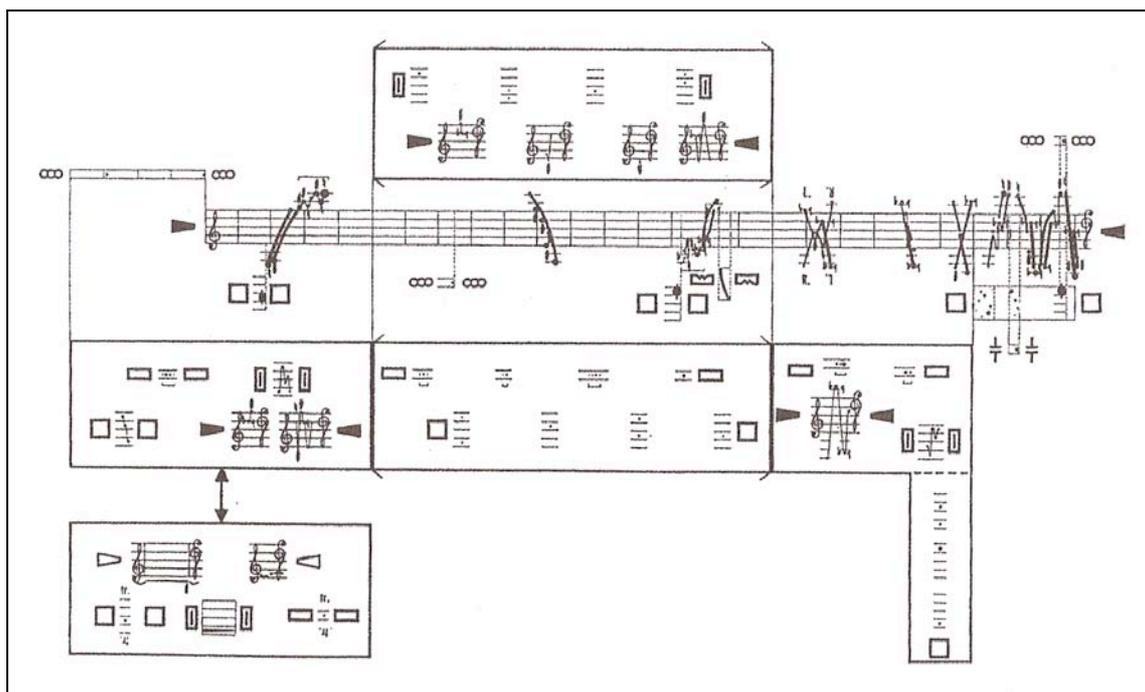


Figura 30: Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (1959).

De modo similar a como Brown se inspirara en los móviles de Calder, Mestres Quadreny, fascinado por el universo móvil de las esculturas de caña de su amigo Moisés Villèlia, afronta la creación de las *Invencions Mòbils* (1961).⁹⁷ En ellas, el intérprete interviene sobre el orden de los acontecimientos, de forma que la obra es estructuralmente inmutable y siempre distinta desde el punto de vista sonoro, de manera análoga a como sucede en las piezas del escultor catalán. Para ello elabora unas partituras especiales en las que cada sistema presenta tres módulos que a su vez están divididos por la mitad por líneas de puntos (figura 31). El

⁹⁷ Realmente, el título engloba tres piezas distintas: *Invenció mòbil I* (para flauta, clarinete y piano), *Invenció mòbil II* (para soprano, trompeta y guitarra eléctrica) e *Invenció mòbil III* (para dos violines, viola y violonchelo). Cada una de ellas funciona independientemente pero existe la posibilidad de que sean interpretadas simultáneamente.

intérprete debe elegir en cada repetición entre las dos posibilidades ofrecidas dentro de cada módulo, logrando así un resultado sonoro diferente en cada interpretación mientras que la identidad queda asegurada.

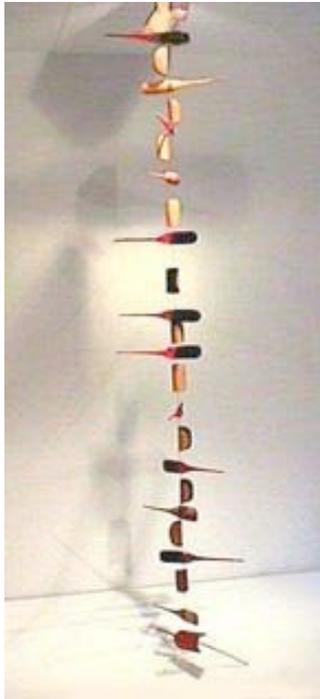


Figura 31: Moisés Villèlia: *Móvil* (1978) (izda.). Mestres Quadreny: *Invenció Mòbil II* (1961) (dcha.).

En *Invencions Mòvils* encontramos una aleatoriedad o flexibilidad de carácter estructural, más cercana a la de Stockhausen que a la de Cage o a la de la Escuela polaca. Al igual que en Stockhausen, hay todavía en Mestres un fuerte impulso estructuralista, probablemente consecuencia de su primera etapa serial. Efectivamente, desde sus primeras obras busca una construcción fuertemente razonada con un máximo de organización, lo que hace patente su preocupación obsesiva por la estructura. Partiendo del planteamiento de Marco anteriormente señalado, este tipo de flexibilización del material sería una consecuencia del serialismo y no una ruptura, pues en cierto sentido, la concepción modular puede ser considerada como una prolongación del concepto de serie aplicado de otra manera. La repercusión más directa de esta afirmación es que la estructura modular de la obra pasa totalmente desapercibida para el oyente, pues lo único que escuchamos es una sucesión de sonidos sin aparente sentido global. Aun si la escucháramos en repetidas ocasiones sería francamente difícil percibir el

planteamiento del compositor.⁹⁸ Por tanto, la analogía con los móviles de Villèlia quedaría en un plano puramente constructivo (muy acorde con el pensamiento serial) o en todo caso en uno “conceptual-previo”. Esta obviedad ya se deja entrever claramente en la recepción de la obra en su presentación pública. Así, por ejemplo, en el estreno de la *Invenció mòvil III*, E. Gispert escribe en su crítica del concierto: “Es posible concebir un objeto sonoro en el interior de cuyos elementos constitutivos puedan producirse cambios de orden, arbitrarios o fortuitos, sin alterar la esencia de dicho objeto. [...] No conseguimos, empero, contemplar esta obra más que como un equilibrio sin suficiente contraste”.⁹⁹ Es decir, que a pesar del interesante planteamiento del compositor, la obra es percibida como un homogéneo tapiz. El propio músico explica: “en aquell moment em trobava en un període de recerca constructiva i aquesta és una més de les experiències encaminades a formar –en el sentit de donar forma– la música, pròpies d’aquella època”.¹⁰⁰

A pesar de ello, lo interesante de esta composición es su concepción objetual, independientemente de que no tenga una repercusión sonora clara. Si en *Tramesa* imitaba musicalmente los muros de Tàpies, aquí pretende mimetizar la esencia estructural de las esculturas móviles de Villèlia. En este sentido, se podría pensar incluso que la concepción objetual es en esta última más evidente, pues el compositor trabaja con módulos que pueden ser tratados como objetos independientes. Sin embargo, como se acaba de señalar, su forma externa no deja ver con claridad dicha estructura móvil. Sin duda sería legítimo plantear una concepción del sonido como objeto sin importar lo que el oyente recibe; pero no es el caso, pues como se analizará más adelante, Mestres Quadreny pondrá un gran empeño en reflexionar sobre la recepción de la obra. Gran parte de culpa la tiene la teoría de la información de Abraham Moles descubierta por el compositor catalán

⁹⁸ De hecho, en el estreno de la *Invenció mòvil III* (en Madrid el 9 de enero de 1964) la obra se interpretó dos veces seguidas para permitir al público apreciar la construcción de la obra. A pesar de ello, la iniciativa no tuvo mucho éxito, como reflejan las críticas del concierto.

⁹⁹ GISPERT, E.: “Una importante sesión de cuartetos de cuerda contemporánea”. En: *Destino* (18-I-1964). Crítica del concierto nº 5 de Club 49, celebrado en Barcelona el 9 de enero de 1964 a cargo del Cuarteto Clásico de Madrid.

¹⁰⁰ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics, op. cit.*, p. 117.

en estos años. La consecuencia más directa de ello es la creación, un año después, de *Quartet de catroc* (1962).¹⁰¹

Precisamente partiendo de la simplicidad que presidía en la *Tramesa*, Mestres va a replantear la idea de las *Invencions* pero de una manera más efectiva desde el punto de vista perceptivo. *Quartet de catroc* (1962), obra de capital importancia en el catálogo de Mestres Quadreny por distintas razones, será tratada en el presente estudio desde distintas perspectivas. Como veremos más adelante, por una parte será clave para comprender el fenómeno de la indeterminación y el azar en su obra; y por otra, se trata de una de las piezas fundamentales de su obra gráfica. Sin embargo, el aspecto que centra ahora la atención de este apartado es su dimensión objetual, pues -al igual que en las *Invencions*- la concepción es modular. Como señala Gàsser, “su construcción es análoga a las arquitecturas de módulos prefabricados en arquitectura. Éstos pueden combinarse de múltiples formas y el resultado estará sujeto además a la variable apreciación que de ellos se obtenga, según el ángulo desde el que se contemple”.¹⁰²

Para cuarteto de cuerda, *Quartet de catroc* plantea la exposición de tres texturas sonoras claramente perceptibles, cada una de ellas correspondientes a un movimiento. El propio compositor describe la obra: “l’observació de la partitura ens mostra a l’esquerra uns cercles situats de manera que recorden la rosa dels vents i a la dreta tres pentagrames de cinc o sis compassos cada un. Cada pentagrama correspon successivament a cada un dels tres moviments que componen el *Quartet de catroc*”.¹⁰³ Cada movimiento consiste en la repetición del fragmento correspondiente variando en cada reproducción la dinámica y el tempo indicados en los círculos exteriores. Al comenzar la obra los intérpretes son libres de elegir cualquiera de las ocho indicaciones, siguiendo después la dirección de las agujas del reloj hasta realizar la ronda entera. Los números que están dentro de los anillos concéntricos indican el tiempo en segundos de espera entre cada

¹⁰¹ La asignación del título se debe a Joan Brossa, como sucedía en *Tramesa a Tàpies*.

¹⁰² GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., pp. 77-78.

¹⁰³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 64.

repetición. El aro concéntrico exterior corresponde al primer movimiento, el central al segundo, y el interior es para el tercer tiempo (figura 32).

Figura 32: Mestres Quadreny, *Quartet de catroc* (1962). Particella de viola.

Así, el material de cada uno de los tiempos tiene unas características bien definidas. El primero, que desde el punto de vista de las alturas consiste en un único intervalo de séptima mayor (cada instrumento el suyo), tiene un fuerte carácter rítmico. En este sentido, recuerda a algunos de los movimientos de la *Tramesa a Tàpies*, donde alturas fijas permitían centrar el interés en el aspecto rítmico. El segundo movimiento, en cambio, plantea líneas melódico-rítmicas fácilmente perceptibles para el oyente a lo largo de las distintas repeticiones. El tercero, por último, expone únicamente sonidos de pizzicato en distintas tesituras con ritmo libre. Según el compositor, el primero y tercero son como un desglose del segundo. El hecho de repartir el elemento temporal por una parte y las alturas por otra -y presentarlos de una manera diferente- da variedad y cohesión al conjunto de la obra.¹⁰⁴ Así pues, a partir de un material sencillo crea, mediante la repetición de breves fragmentos a diferentes velocidades, tres texturas sonoras complejas con

¹⁰⁴ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., pp. 64-66.

una enorme movilidad interna que sin embargo son percibidas de un modo global. Aquí radica la gran diferencia con la obra precedente: la posibilidad de percibir la obra globalmente, tanto desde el punto de vista compositivo como desde su recepción sonora. En este caso, el aspecto gráfico de la pieza juega un papel determinante, pues con mínimos recursos es posible construir una obra de grandes dimensiones y tener al mismo tiempo un mayor control sobre el conjunto de los acontecimientos.

Figura 33: Mestres Quadreny: *Petit diumenge* (1962). Tercer movimiento.

Las dificultades serán mayores cuando el músico se enfrente a composiciones de mayor envergadura. Así por ejemplo, en *Petit diumenge* (1962), música para gran orquesta destinado al segundo de los tres ballets creados junto a Joan Brossa en este primer periodo de colaboración, Mestres diseña un gráfico para definir las duraciones, las alturas y los timbres. Esta especie de sistema de coordenadas le permite, como señala Gàsser, establecer una relación más directa entre la idea y su posterior realización: en este caso no hay complejas elaboraciones sino que un simple dibujo lo define todo.¹⁰⁵ Ya no existe un trabajo con alturas individualizadas

¹⁰⁵ Véase: GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit. p. 39.

sino que el compositor articula el discurso mediante manchas sonoras (clusters) que son claramente diferenciables desde el punto de vista tímbrico, ya que siempre se presentan por familias (cuerda, metal y madera). Este planteamiento queda plenamente reflejado en el tercer movimiento, donde los clusters, que siempre presentan una dinámica de arco, se suceden sin interrupción creando un continuo sonoro cambiante tímbricamente y sólo interrumpido por bloques de silencio (véase figura 33). Esta pauta se repite tenazmente hasta que al final del movimiento aparece sorpresivamente un elemento que contrasta fuertemente sobre este fondo estático.

The image shows a musical score for the third movement of 'Petit diumenge' by Mestres Quadreny (1962). The score is a detail showing the brass section (Trumpets, Trombones, and Tuba) and the string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The brass section is playing a complex, rhythmic pattern with a dynamic marking of 'fff' (fortissimo). The string section is playing a sustained, static cluster of notes with a dynamic marking of 'ppp' (pianissimo).

Figura 34: Mestres Quadreny: *Petit diumenge* (1962). Tercer movimiento (detalle).

Se trata de un breve fragmento interpretado por los metales que, por sus características, es radicalmente distinto a lo hasta ahora escuchado: frente a los estáticos clusters de nota tenida con dinámica de arco, este fugaz pasaje está construido con sonidos rápidos de enorme complejidad rítmica y ricos en cuanto a

matices (picados, glisandos, legatos, etc.), su dinámica es estable (todo en *fff*) y tiene una direccionalidad que va desde los sonidos agudos a los graves (véase figura 34). Por tanto, como ya sucediera en *Tramesa a Tàpies*, el compositor inserta un objeto claramente contrastante.

En el tercer movimiento de *Música per a Anna* (1967), obra para mezzosoprano y cuarteto de cuerdas, hallamos nuevamente un desarrollo de las ideas iniciadas en *Tramesa a Tàpies* y *Quartet de catroc*. En esta ocasión, el compositor presenta una superficie homogénea en las cuerdas sobre la que la soprano realiza una escala cromática descendente siempre con un mismo diseño rítmico (blanca ligada a una negra y silencio de negra) (véase figura 35). Los instrumentos del cuarteto siempre repiten un mismo intervalo (de tipo disonante), de manera que la atención recaerá sobre el aspecto rítmico. Si nos fijamos, la rítmica es tan compleja (pues superpone grupos irregulares) que el efecto es idéntico que en el primer tiempo de *Quartet de catroc*, con la salvedad de que en este caso los instrumentistas tienen mayores dificultades para sincronizarse. En realidad, el compositor podría haber optado por un mecanismo similar que en aquella ocasión facilitando la tarea de los músicos si no fuera porque la soprano realiza una pauta rítmica estrictamente medida. En este sentido, la línea vocal, por su regularidad, contrasta completamente con la masa de ritmos de apariencia caótica. Nos encontramos ante dos sustratos sonoros claramente definidos. Por una parte, las cuerdas exponen un material de carácter caótico pero estático; y por otro, la voz es regular y con direccionalidad definida. De este modo, el compositor los contrapone como si de dos objetos se tratase. Así, sin renunciar a un lenguaje atonal y sonoramente complejo, está recuperando algo perdido en su etapa serial: el contraste. Como señala acertadamente Gàsser: “superpone dos tipos de sonidos contrarios. La presencia de uno evidencia el carácter del otro en una especie de relación simbiótica”.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Véase: GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., p. 152.



Figura 35: Mestres Quadreny: *Música per a Anna* (1967). Tercer movimiento.

Como puede apreciarse claramente, existe en la obra de Mestres de estos años una enorme plasticidad, que casi podríamos definir como pictórica, pues sus ideas musicales se nos presentan como una suerte de lienzos sonoros imaginarios. La enorme influencia de otros campos creativos, y en especial el de las artes plásticas, será un tema sobre el que se reflexionará con más profundidad en futuros capítulos del presente estudio. Sin embargo, podemos comenzar a cuestionarnos si en la concepción objetual de Mestres las ideas de la música concreta suponen tan sólo el inicio de esta inquietud, mientras que las influencias pictóricas son las verdaderas responsables de su desarrollo posterior. La propia *Tramesa a Tàpies*, el referencial punto de inflexión, así lo señala con cierta clarividencia. Otro buen ejemplo de ello se aprecia en el primer movimiento de *Música per a Anna*, donde Mestres traza una especie de línea recta que sonoramente está representada por un sonido (si) siempre presente en uno u otro instrumento, sobre y bajo el cual hay un aumento exponencial de acontecimientos “extraños”. Al escuchar la obra junto con la partitura, es fácil imaginar visualmente la direccionalidad del discurso sonoro.

Igualmente interesante se presenta la primera parte del segundo movimiento, donde se exponen seis “objetos sonoros” iguales en apariencia, pero del todo distintos en los detalles. Su descripción es la siguiente: tres compases con *arco+legno* en *ff* (por alturas y ritmo son de apariencia caótica) que desembocan en un unísono (nota do) con *arco normale* que decrece hasta *pp*. Cada uno de estos “objetos” están separados por bloques de silencio expresado en segundos, de modo que quedan aislados. Así, la repetición de este material autosemejante crea, ayudado por los silencios, una pauta fácilmente perceptible. Si observamos cada una de las intervenciones, cada instrumento emplea siempre las mismas cuatro notas y siempre en idéntica altura. Lo que varía es el orden de aparición y el ritmo, siempre complejo. De este modo, aunque cada intervención es distinta, la sonoridad es similar. Nuevamente encontramos la idea de establecer un patrón perceptible que indica, por tanto, una concepción global de los acontecimientos sonoros.

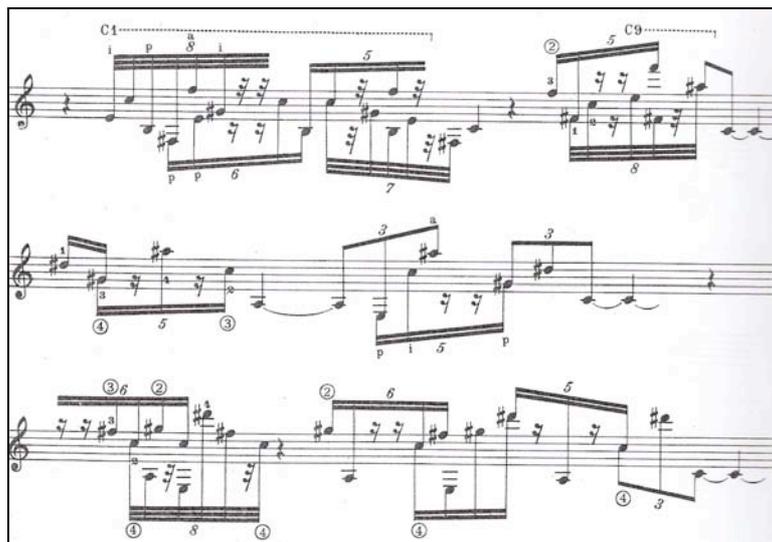


Figura 36: Mestres Quadreny: *Perludi* (1968). Primer movimiento.

Algo muy similar sucede en la primer movimiento de la pieza para guitarra *Perludi* (1968), donde se repite la pauta de una estructura compleja que siempre reposa finalmente sobre un mismo sonido, do3 (figura 36). Aunque en este caso no se percibe de una manera tan clara, en cierto sentido seguimos viendo un intento de reconciliación entre un lenguaje sonoramente complejo (heredero del serialismo) y una idea de otorgar un sentido objetual a los elementos que componen la obra para que sean percibidos globalmente.

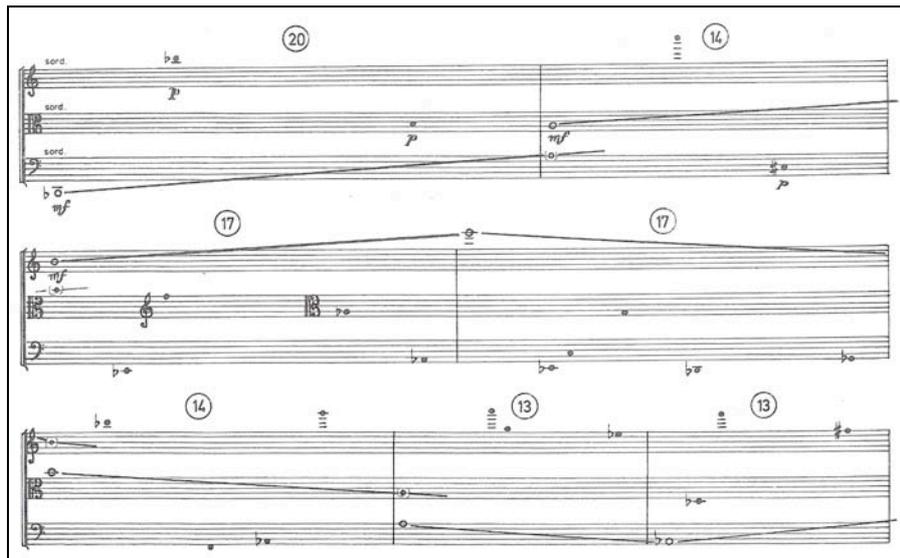


Figura 37: Mestres Quadreny: *Trío* (1968) (arriba). Joan Miró: *Bleu I* (1962) (abajo)

También de 1968, la partitura *Trío*, escrita para violín, viola y violonchelo en homenaje a Joan Miró en su 75 aniversario, se muestra en la misma línea y supone además una nueva vuelta de tuerca en cuanto a los aspectos planteados. En el segundo movimiento de la obra el compositor recrea el universo pictórico de Miró mediante un uso extremadamente sutil del sonido que se nos presenta casi a modo de “dibujo sonoro”. Un glisando asciende lentamente desde el segundo semitono más grave del violonchelo y pasando por la viola a modo de relevo llega hasta un mi sobreagudo del violín para volver a descender, esta vez a un sonido menos grave del chelo. Sin solución de continuidad vuelve a ascender hasta un sonido

menos agudo del violín. La pauta se repite varias veces hasta que el glisando se disuelve en el registro medio de la viola. El efecto sonoro es sorprendente si la ejecución del relevo es buena, pues da la impresión de ser un mismo sonido que, en forma de línea continua, describe una onda. Por encima y debajo de esta línea en continuo movimiento el compositor sitúa puntos a modo de sonidos cortos en pizzicato (figura 37). Este sencillo diseño se aprecia en dos sentidos: sonora y visualmente. Si hiciéramos una descripción pictórica del sonido de un modo sencillo, e incluso infantil, el resultado no sería muy distinto de la propia partitura. A su vez, esta poética visual de líneas y puntos no es muy difícil de encontrar en la producción pictórica de Miró (figura 37).

La segunda sección del movimiento plantea algo similar, pues consiste en un sonido de trémolo tenido que asciende por semitonos al pasar de un instrumento a otro. Cada intervención dura exactamente dos redondas y tiene la misma dinámica (*pp crescendo* hasta *mf*). Si en la primera parte la ascensión era una línea sin interrupción, aquí podría describirse como una escalera. Y como en el caso anterior, Mestres sitúa pizzicatos por encima y debajo de esta progresión constante para configurar el dibujo sonoro. La última sección de este segundo movimiento es, por el contrario, enormemente estática, ya que consiste en un cluster realizado por una amalgama de armónicos y sonidos naturales.

La vuelta de tuerca en la concepción objetual del sonido la encontramos en el primer movimiento de esta misma obra. Como hemos ido viendo a lo largo del presente estudio, Mestres parte de lenguajes provenientes de las artes plásticas para buscar nuevos caminos de expresión sonora. En *Tramesa a Tàpies* partía de una concepción global del lenguaje visual del pintor catalán imitando sonoramente su idea de contraste. Es decir, un signo referencial insertado sobre una textura uniforme. En las *Invencions mòbils* mimetiza el aspecto estructural de las esculturas móviles de Moisés Villèlia. Y en el segundo movimiento de *Trío* hace lo propio con el universo pictórico de Miró. Sin embargo, lo que encontramos en el primero es una suerte de traducción literal en sonido de un cuadro de Miró a través del aspecto gráfico de la partitura (figura 38). Concretamente se trata de un dibujo de 1944 titulado *Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles*. En realidad, podría pensarse igualmente que la intención del músico es convertir en sonido una

imagen de Miró, aunque sea a través de la partitura como se aprecia más fácilmente. En este sentido, esta “traducción” tendría nuevamente una doble consecuencia: sonora y visual. La primera es difícil de apreciar. Si colocáramos al público ante el dibujo de Miró al tiempo que escucha la obra, seguramente no le sería fácil percibir el paralelismo de los dos lenguajes. Sin embargo, el aspecto visual de la partitura revela fácilmente la intención del compositor. Si comparamos el dibujo y la partitura se observa cómo Mestres reinterpreta el dibujo mediante grafía musical -leído de izquierda a derecha- de manera casi literal mediante un sencillo código de equivalencias: las líneas horizontales del dibujo son traducidas a sonidos prolongados, las rectas verticales aparecen como notas superpuestas, las líneas oblicuas como glisandos y los puntos como sonidos superpuestos que se mueven por glisando y en trémolo.

A Joan Miró en el seu 75 aniversari

TRIO per a violí, viola i violoncel

Josep M. Mestres Quadreny, 1968

I
Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles

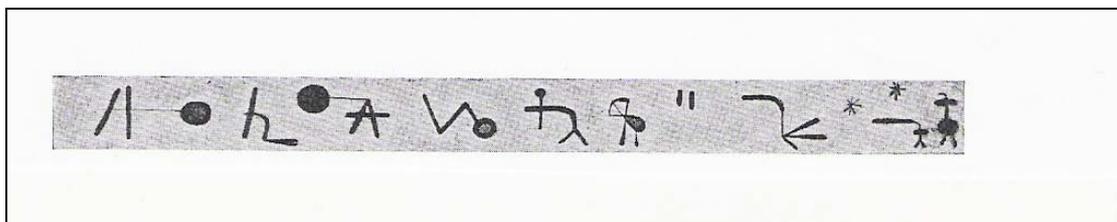


Figura 38: Arriba, Mestres Quadreny : *Trío* (1968). Abajo, Joan Miró : *Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles* (1944)

Sea como fuere, lo realmente interesante es la manipulación del sonido como imagen recreada. La obra musical, que en ningún caso deja de ser abstracta, mantiene en el acto creativo de Mestres una constante relación dialéctica de ida y vuelta entre sonido y objeto. A su vez entra en juego un aspecto nuevo que refleja la evolución del aspecto objetual: el desarrollo de la partitura como nueva mediadora entre sonido e imagen. Como hemos visto hasta ahora, ésta puede funcionar de un modo tradicional como una simple intermediaria entre sonido y su representación de un modo funcional. Sin embargo, como refleja el ejemplo que acabamos de tratar, dicha función es transgredida en ocasiones de forma que se convierte en el elemento que imita lo objetual dejando las consecuencias sonoras ocultas en un segundo plano.

Un buen ejemplo de esto encontramos en *Variacions Essencials* (1970). Esta obra para violín, viola, violonchelo y percusión reflexiona sobre cómo la graffía –¡ya no el sólo lo sonoro!- puede recrear el lenguaje pictórico de un artista plástico. Concretamente, Mestres trabaja su obra a partir del lenguaje visual del pintor rumano Pic Adrian. El propio compositor nos relata:

Pic Adrian era un pintor rumano que vivía en Barcelona, y había publicado varios libros de estética. Tenía una idea esencial del arte. Reducía sus pinturas al mínimo con figuras formadas por trazos muy sutiles, y construía sus cuadros con muy pocos elementos. Vino a verme un día y me dijo que le gustaba mucho mi música. Pensaba que quizá podía interesarme su pintura y me invitó a su estudio. Efectivamente, de aquellos dibujos y pinturas que yo vi, surgieron las *Variacions Essencials*, en las que todos son trazos muy simples y están reducidos todos los elementos.¹⁰⁷

De esta manera, a lo largo de las quince tarjetas que componen la obra, esquematiza al máximo las graffías musicales: la melodía se convierte en una línea, las notas breves son puntos, la intensidad la determina el grosor del trazo, se eliminan o borran los pentagramas tanto en la prolongación de un sonido como para indicar silencio, etc. (figura 39).

¹⁰⁷ Entrevista realizada a J. M. Mestres Quadreny el 9 de mayo de 2006. Véase apéndice I.

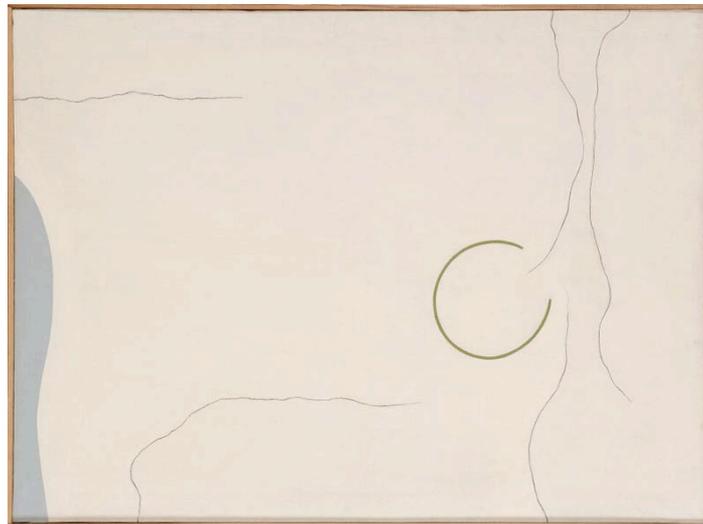
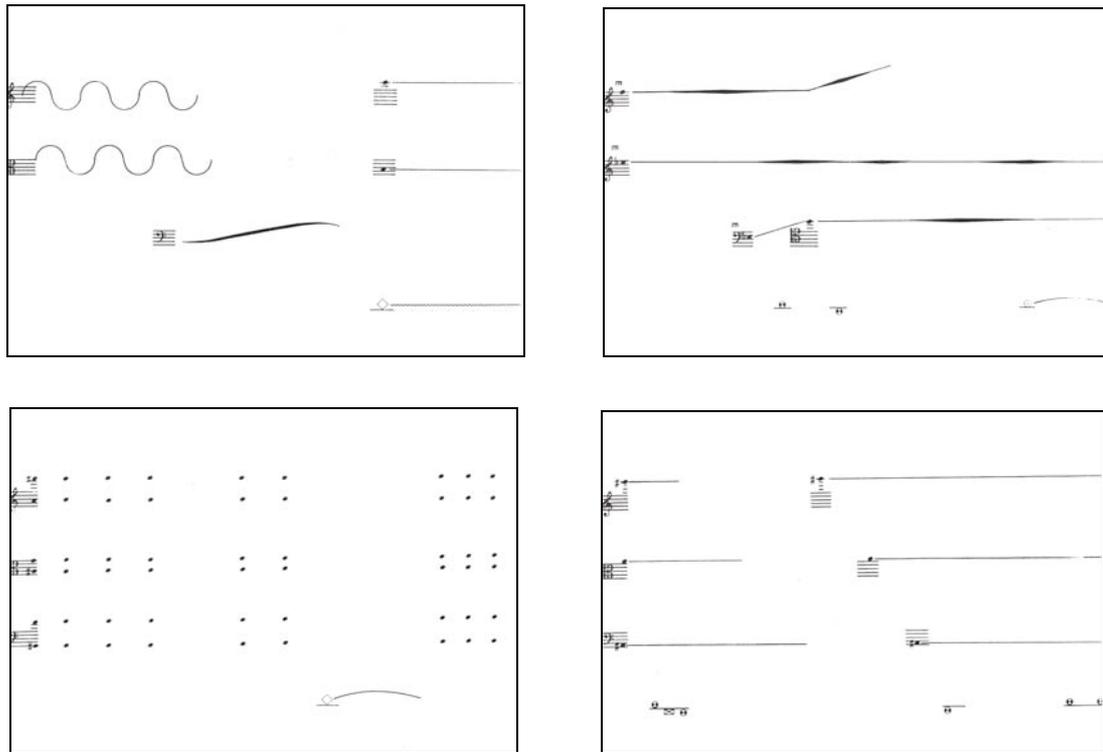


Figura 39: Mestres Quadreny, *Variacions Essencials* (1970) (arriba) Abajo: Pic Adrian: *Sin título* (1968) (abajo)

Un último ejemplo en este sentido encontramos en *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974) para violín, violonchelo y piano. Nuevamente la grafía, que es reducida a elementos muy simples, sirve de vehículo al compositor para trabajar a partir de una concepción objetual del sonido. El primer movimiento plantea una textura sonora estática cuya movilidad interna recae en el aspecto rítmico. Como en obras

precedentes, reduce al máximo el número de alturas empleadas para poder centrar todo el interés en el ritmo. Concretamente, asigna aquí dos sonidos a cada instrumento de cuerda (lab6 y sib5 al violín, mi4 y solb3 al violonchelo) y cuatro al piano, dos por mano (la6, si5, fa4, sol3). Por tanto, sólo utiliza ocho sonidos del total cromático, aunque con carácter disonante (como se puede deducir de los intervalos resultantes). Desde un punto de vista global, la densidad del sonido junto con las dinámicas muestran una clara direccionalidad de arco: comienza con sonidos espaciados en *pp* y va creciendo progresivamente en cuanto intensidad y densidad situando la mayor complejidad rítmica hacia la mitad de la pieza en *ff*. De manera inversa vuelve a decrecer hasta que los sonidos se distancian en *pp*. En el movimiento segundo encontramos un tipo de plasticidad de líneas y puntos similar a la que descubríamos en algunos momentos de *Trío* (1968). Las cuerdas describen líneas mediante sonidos en glisando, mientras que el piano interviene con sonidos breves por encima y debajo de la tesitura de las cuerdas.

En el tercer tiempo recurre, en cambio, a un planteamiento de tipo modular. Dibuja seis cuadros en cuyo interior expone un material sonoro muy sencillo que consiste en la alternancia de los tres instrumentos en todas sus posibilidades combinatorias.¹⁰⁸ Cada módulo es presentado y separado mediante números que expresan silencio en segundos, por lo que son fácilmente perceptibles para el oyente. El cuarto tiempo retoma el planteamiento del primero. En este caso, las similitudes con la *Tramesa a Tàpies* son más evidentes. Los tres instrumentos ejecutan siempre el mismo intervalo de séptima mayor (lab-sol) en figuración de negra. De esta manera expone un juego rítmico muy sencillo a modo de textura estática sobre la que sitúa breves intervenciones de violín y viola que contrastan por su complejidad respecto a ritmo, dinámica y alturas.

En el quinto movimiento *Mestres* retoma la simplicidad máxima del segundo tiempo. Concretamente expone dos progresiones de glisando en las cuerdas separadas por una breve intervención de piano que consiste en una única altura (mi4) que por ritmo y dinámica tiene forma de espejo (véase figura 40). Se trata de

¹⁰⁸ Esto es: violín-chelo-piano, piano-chelo-violín, chelo-violín-piano, chelo-piano-violín, violín-piano-chelo y piano-violín-chelo.

un dibujo sonoro de evidente sencillez y equilibrio. Finalmente, en el sexto y último movimiento inserta una cita literal de un fragmento de *Escenas infantiles opus 15* del propio Schumann, tratado aquí desde la extrema simplicidad que reina en el resto de la obra. Específicamente extrae cuatro compases que parecen dilatarse y desfigurarse mediante prolongaciones en las cuerdas (véase figura 40). De este modo, Mestres renuncia a desarrollar el aspecto narrativo de la obra de Robert Schumann y presenta tan sólo sonoridades aisladas que únicamente evocan el universo acústico del compositor alemán. La manera en como Mestres emplea estos compases de Schumann es muy interesante, pues representa una nueva manera de emplear objetos sonoros. En este caso se trata de artefactos culturales de la tradición musical occidental que, al aparecer en otro contexto sonoro, cobran una dimensión artística distinta.

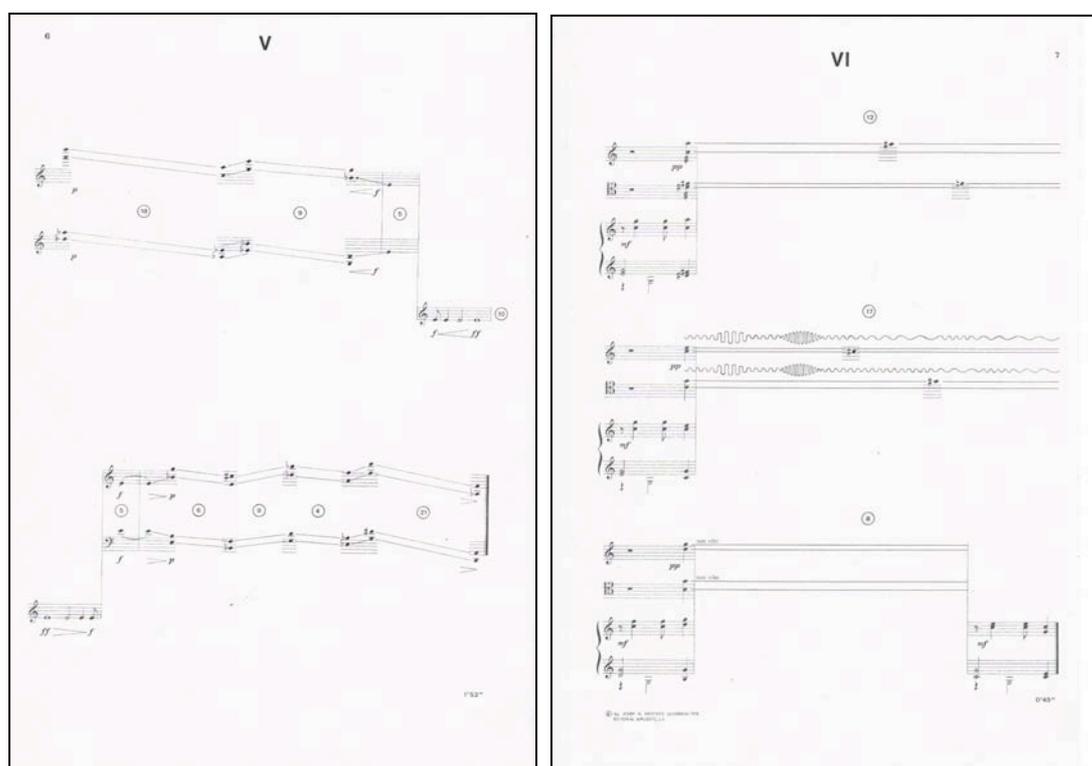


Figura 40: Mestres Quadreny: *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974). Movimientos V y VI.

En general, como se puede apreciar, *Trío (Homenatge a Schumann)* expone una dimensión extremadamente delicada del sonido. Tanto desde el punto gráfico como desde el puramente sonoro, se percibe una enorme fragilidad en el material expuesto por el músico. En este sentido, cada uno de los movimientos muestra una dimensión del sonido casi “palpable” donde, en gran medida, la responsabilidad

del éxito de la idea recae sobre los intérpretes. Dicha idea gira en torno a cómo por medio de la sencillez extrema (es decir, de una reducción deliberada de recursos sonoros y gráficos) se pretende alcanzar objetos sonoros de gran fragilidad.

Como se verá en un espacio futuro del presente estudio, esta línea de grafismo extremo llevará a nuestro compositor a plantear la posibilidad de que la notación musical pueda articular un tipo de creación donde los resultados sonoros son absolutamente prescindibles. Son las denominadas *músicas visuales*. Así, en 1979 abordará la primera obra donde la grafía pierde su funcionalidad clásica al no funcionar como tal. Se trata de *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979), partitura sin posibilidad de ejecución que, como dirá el propio compositor, “no requereix cap altra interpretació que la suggerida per la seva contemplació”.¹⁰⁹

La concepción objetual desarrollada a través del paralelismo entre sonido y artes plásticas, que se iniciaba con *Tramesa a Tàpies* y desemboca en las músicas visuales, concluye en esta turbulenta mitad de década. Son años complejos. Por una parte, en lo político supone el final del régimen de Franco y el comienzo de la democracia en España, con las consecuentes esperanzas de independencia en Cataluña. Por otra parte, en lo social y artístico son los años del final de la modernidad y el comienzo de la posmodernidad. Si este proceso de cambio parece mostrarse al mundo en el parisino mayo del 68, en España queda simbolizado en los polémicos Encuentros de Pamplona de 1972.¹¹⁰ Todo ello tiene unas clarísimas consecuencias en el mundo del arte en general y en el de la música experimental en particular. Y toda esta compleja situación político-social-artística no será ajena a Mestres Quadreny quien además sufre desde principios de década una crisis personal motivada fundamentalmente por dos razones: el final de su primer

¹⁰⁹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 68.

¹¹⁰ Entre el 28 de octubre de 2009 y el 22 de febrero de 2010 se celebró una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid titulada *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. El proyecto estuvo comisariado por José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals. Posteriormente se mostró en el Museo Navarra de Pamplona entre el 25 de marzo y el 13 de junio de 2010. La referencia del catálogo es: AA.VV.: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

matrimonio y la muerte de Joan Prats. Las repercusiones en su obra son evidentes. Como en esa simbólica línea imaginaria entre modernidad y posmodernidad, es el final de muchas de sus líneas de trabajo y el comienzo de otras. Como se verá en los distintos capítulos de este trabajo de investigación, dicho punto de inflexión estará presente en los distintos campos y aspectos de su obra y pensamiento. En el que nos concierne ahora, la concepción objetual, supone el final de la relación dialéctica con las artes plásticas, (cuya consecuencia había sido una noción “palpable” del sonido mediante un notable desarrollo gráfico de la partitura) y el comienzo de su desarrollo a través del empleo de la cita y el collage. En este sentido, al igual *Tramesa a Tàpies* era descrita como un fundamental punto de inflexión, lo mismo podríamos afirmarse de *Trío (Homenatge a Schumann)*, pues plantea una de las últimas consecuencias de la relación grafía-sonido y, al mismo tiempo, la posibilidad de emplear músicas ajenas como objetos descontextualizados.

I.2.3.2. Concepto de “campo” en el azar matemático.

Antes de adentrarnos en el tema de la cita y el collage, que se muestra como una línea sólida de profundización, hay que mencionar un terreno emergente donde Mestres aplica su concepción de objeto sonoro a través de la idea de “campo”. Se trata de las primeras obras donde emplea el ordenador para aplicar un azar de tipo matemático. Aunque este tema será abordado ampliamente más adelante, no podemos dejar pasar la ocasión de mencionar, aunque sea brevemente, su vinculación con la concepción objetual. En 1967 Mestres entra en contacto con el matemático Eduardo Bonet, quien le explica la diferencia entre azar e indeterminación. Gracias al matemático, Mestres se plantea la posibilidad de aplicar el azar de un modo rigurosamente matemático a través de la estadística inductiva. Y más concretamente mediante la aplicación de un procedimiento de simulación denominado método de Montecarlo, el cual permite generar espacios de probabilidad a partir de tablas de números aleatorios. Se trata, en definitiva, de una herramienta de trabajo que posibilita generar automatismos en la toma de decisiones. El propio Mestres explica: “Vaig començar a utilitzar aquest mètode

treballant a la manera d'un urbanista. Començava per distribuir, al llarg del temps, els grans espais que componien la peça. Després parcel.lava aquest espais en camps als quals atribuïa lleis de probabilitat particulars".¹¹¹ Una vez planificada toda la obra, el resto del trabajo se desarrollaba automáticamente gracias al método de Montecarlo.

Como ya se anticipaba en la introducción de este bloque, dentro de las distintas causas que hacen del viaje a París en 1961 un punto fundamental en la trayectoria de Mestres Quadreny es conocer a Pierre Barbaud (1911-1990). Este autor, quien desde medidos de los cincuenta estaba interesado en el dodecafonismo, tuvo la idea de regular las transformaciones seriales mediante operaciones aritméticas.¹¹² Inicialmente realizaba sus operaciones sobre papel, por lo que se convertía en una tarea muy laboriosa. Debido a ello, Barbaud decide pedir ayuda a la Sociedad Bull, primera empresa francesa dedicada a la informática, la cual le cederá un espacio para trabajar con ordenador. A partir de este apoyo, después de aprender a programar se dedicará a la composición automática mediante el uso de algoritmos. Esta curiosa manera de proceder en el campo de la creación musical tendrá un gran impacto en Mestres Quadreny, quien invitará al francés a Barcelona para dar conferencias dentro de los ciclos de Música Oberta.

En 1966 Barbaud le regalará su libro *Initiation à la composition musicale automatique* publicado un año antes, donde se describe el mecanismo de funcionamiento de los programas de ordenador Algom 3, 4 y 5.¹¹³ Éstos utilizaban reglas de composición que en realidad consistían en una abstracción matemática de las reglas de armonía clásica traducidas a lenguaje Algol. Sin duda, la posibilidad de poder componer músicas tonales de manera automática debió de ser muy atractiva en este momento. Sin embargo, lo que interesará a Mestres será la posibilidad de aplicar las matemáticas a través de procesos de automatización. En este sentido, tuvo una mayor trascendencia el programa Algom 7, que era un

¹¹¹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 93.

¹¹² Véase: MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics*, op.cit. pp. 141-143. El autor dedica un breve capítulo para recordar su encuentro con Pierre Barbaud y las consecuencias que tuvo en sus ideas.

¹¹³ BARBAUD, Pierre: *Initiation à la composition musicale automatique*. París, 1965. Dunod.

sistema de composición completamente automático basado en la lógica matemática que unía las leyes de la combinatoria con las de la probabilidad.¹¹⁴ Posteriormente Pierre Barbaud condensará la teoría de su pensamiento musical para la composición algorítmica en la publicación *La musique, discipline scientifique*.¹¹⁵ Ambos libros serán de gran importancia didáctica para Mestres Quadreny. A mediados de la década de los sesenta comenzará a investigar con la posibilidad de emplear nuevos mecanismos de automatización en el proceso de creación.

A pesar de la enorme influencia de Barbaud, Mestres desarrollará una metodología distinta, más acorde a su manera de concebir el acto de creativo. Como él mismo relata: “Ell era ortodox i treballava amb mentalitat de científic: el resultat de l’experiment confirma o desestima la teoria que l’ha generat. [...] Jo, al contrari, sóc heterodox i no pretenc demostrar res, per a mi l’ordenador és una precisa eina de treball que m’estalvia un munt de feina, i punt”.¹¹⁶



Figura 41: Pierre Barbaud.

¹¹⁴ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 118.

¹¹⁵ BARBAUD, Pierre: *La musique, discipline scientifique*. París, 1971. Dunod.

¹¹⁶ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics, op.cit.*, p. 142.

En algunas obras, como en *Música per a Anna* (1967) y *Quadre* (1969), pone en práctica estos nuevos hallazgos. En ambos casos, se trata de piezas de pequeño formato donde es posible, aunque no sin esfuerzo y tiempo, llevar a cabo todo el proceso de una manera manual. El problema surge cuando el músico se plantea la posibilidad de aplicar estos principios a obras de grandes dimensiones (es decir, para mayores plantillas instrumentales). Por esta razón, el papel del ordenador como herramienta para agilizar los complejos y laboriosos procesos de cálculo será imprescindible. En 1968 conoce al ingeniero Lluís Callejo, quien posteriormente se convertiría en una de la figuras clave de la constitución del laboratorio Phonos. Y junto a Martí Vergés, director del Centro de Cálculo de la Escuela de Ingenieros, van a diseñar un programa de ordenador que permite componer música siguiendo leyes de probabilidad estadística. El programa se componía de una parte fija que contenía los sistemas automáticos de las reglas de selección, las reglas de conversión y el procedimiento de escritura de datos. La parte variable, que había que crear para cada obra y textura, contenía: nombre y tipo de instrumentos (con sus extensiones y una curva de probabilidad dentro de su tesitura), factor de densidad, factor de salto interválico, duración y sucesión cuantificada de alturas máximas y mínimas de cada campo. El programa, que consistía en un gran número de tarjetas perforadas, era procesado por el ordenador IBM 360 del Ayuntamiento de Barcelona. La salida de datos venía expresada en una larga tira de papel impreso que daba, compás por compás y por cada instrumento, las notas escritas por su nombre, octava y situación temporal. Posteriormente, aquella lista debía ser transcrita a mano a papel pautado de acuerdo con el planteamiento geométrico global de la obra.¹¹⁷ De este modo, Mestres va a poder definir de manera muy precisa las características de cada campo y, al mismo tiempo, planificar todo el contenido de la obra. Las palabras anteriormente señaladas del propio Mestres al comparar su método de trabajo con la de un urbanista parecen más que adecuadas, pues con esta metodología es posible tener el control sobre la globalidad de la obra incluso si se trata de una partitura de grandes dimensiones.

¹¹⁷ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*, op. cit., pp. 109-160. El capítulo seis de este libro, presentado bajo el título de "L'aportació personal", explica minuciosamente los procesos empleados por el propio compositor.

La primera obra realizada con este procedimiento será *Ibèmia* (1969), para conjunto de trece instrumentos.¹¹⁸ La estructura de la obra es relativamente sencilla. Se compone de un único campo dividido en distintas secciones. La primera parte está formada por nueve fragmentos breves unidos por sonidos de larga duración. Todos ellos tienen, en cuanto a tonos, probabilidad uniforme y densidad media. A continuación hay dos bloques de características similares con registro variable que desemboca en un do central que, finalmente, se amplía de manera constante (figura 42).

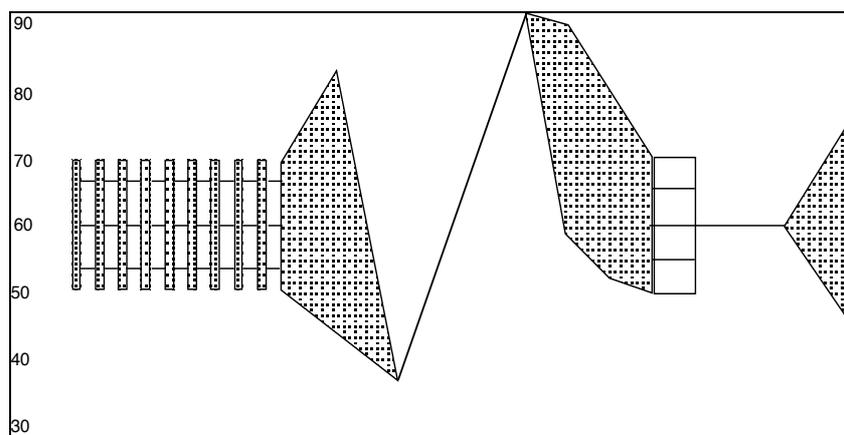


Figura 42: Planificación gráfica de *Ibèmia* (1969).

Si nos fijamos bien, en realidad nos encontramos aquí ante una concepción absolutamente visual de la obra. En apartados anteriores se había insistido en la idea de que la concepción objetual había sido desarrollada a través de la aproximación del compositor a las artes plásticas. En obras como *Tramesa a Tàpies*, *Invencions mòbils* y *Trío*, Mestres reflexionaba sobre la relación entre lenguajes de distinta naturaleza otorgando a sus creaciones una dimensión objetual con consecuencias directas en cuanto a su percepción sonora y representación gráfica. Aquí hallamos una suerte de caso inverso: el músico dibuja -literalmente- la obra para después traducirla a una notación convencional. De este modo, aunque toda la parafernalia tecnológica pueda confundirnos, estamos ante planteamientos similares. Por una parte sigue existiendo una planificación visual de la obra con la finalidad de que la idea global sea percibida sonoramente. Y por

¹¹⁸ El título consiste en una contracción de las palabras IBM e Iberia.

otra, el músico sigue trabajando con la manipulación de objetos sonoros. La mayor diferencia se encuentra tal vez en que la belleza visual de las obras en que dialoga con las artes plásticas pierde un tanto de presencia en la frialdad de los planteamientos matemáticos que procesan ahora los resultados sonoros. Podría decirse, aunque tal vez pueda parecer un tanto superficial y simplista esta afirmación, que el compositor reduce o anula el nivel de plasticidad expuesto en aquellas obras para centrarse aquí en aspectos más cercano a lo científico. Lo que tal vez no queda muy claro es si este aspecto queda claramente reflejado desde el punto de vista sonoro.

Un año después de la composición de *Ibèmia* aplicará los mismos mecanismos en una obra de mayores dimensiones. *Doble concert* (1970), para ondas Martenot, percusión y orquesta, plantea como novedad el diseño de distintos campos que, a modo de objetos, el compositor relaciona a partir de organigramas preestablecidos de tipo geométrico, como muestra la figura 43. Éste, mediante sus correspondientes superposiciones, intersecciones, sucesiones y contraposiciones, explica con total precisión cómo se articulan los distintos campos a lo largo de la composición.

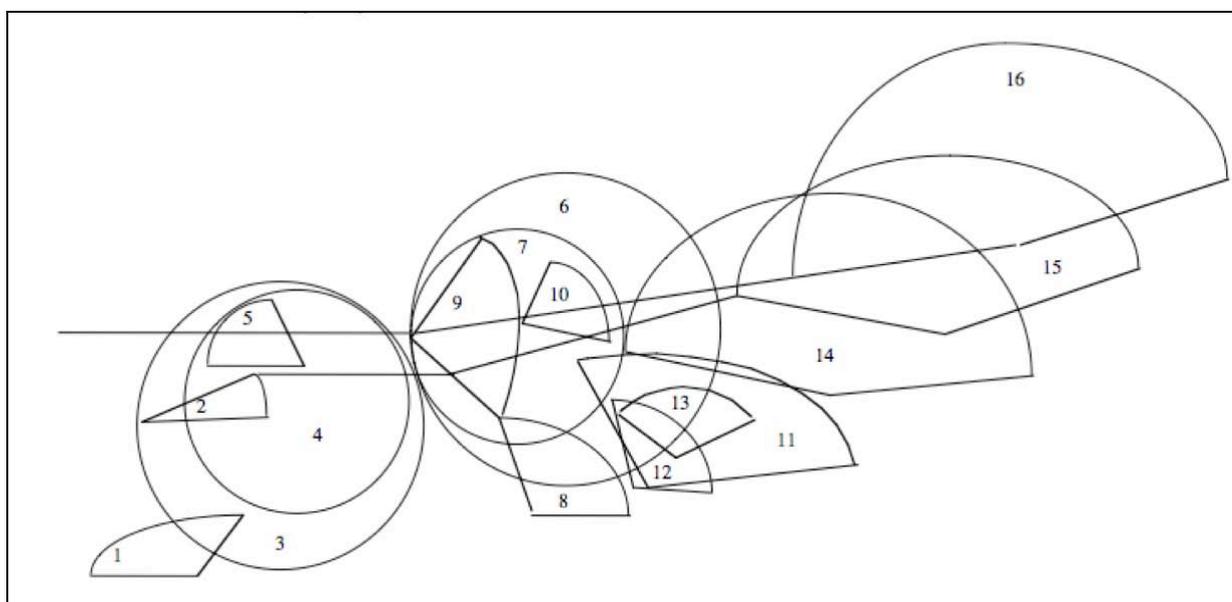


Figura 43: Organigrama de una de las ocho partes que componen *Doble concert* (1970). El gráfico funciona como un eje de abscisas donde el eje vertical determina las alturas y el horizontal el tiempo. De este modo se establecen las características de cada uno de los campos y su relación a lo largo de la obra.

Mediante el método de simulación de Montecarlo cada campo es programado individualmente en función de unas leyes fijadas previamente. El ordenador asume entonces la tarea de generar cada estructura a partir de los datos introducidos. Así, cada uno de los campos posee unas características sonoras globales meticulosamente predefinidas a pesar de sus detalles están creados aleatoriamente. Como señala el músico, la obra está planificada como una sucesión de sonoridades distintas que van pasando de unas a otras de una manera graduada y que tienen en común fundamentalmente unas texturas producidas por sonidos en glisando.¹¹⁹ Poco después de la composición de *Doble concert* la Universidad Politécnica decide cambiar el modelo de ordenador y como consecuencia Mestres perderá esta útil herramienta durante un largo periodo de tiempo. Sin embargo, antes de desmantelarse, Mestres va a obtener una tabla de números aleatorios sobre la base de doce (es decir, números del uno al doce al azar) y una tabla de distribuciones de tiempos y diversos grados de densidad, con los que podrá seguir elaborando obras de concepción similar sin ordenador. Así, en los años siguientes llevará a cabo composiciones como *Homenatge a Joan Prats* (1972), *Na Hale el ir Shalem* (1975) y *L'Estro Aleatorio* (1973/78).

Gradualmente, Mestres investigará otras maneras de aplicar el azar matemático (mediante el uso directo de números aleatorios, por ejemplo) abandonando finalmente este tipo de planificación por campos hacia finales de la década de los setenta. A partir de los ochenta, el uso de la estadística inductiva y otras formulaciones matemáticas (como la geometría fractal) centrará gran parte de sus esfuerzos, aunque aplicado de manera distinta. De este modo, la década de los setenta, periodo de crisis y cambio, supondrá también el final de esta segunda vía de desarrollo para la concepción objetual. A partir de la siguiente década el azar en Mestres tendrán otra significación -como se verá en futuros capítulos- y la concepción objetual encontrará un nuevo camino de expansión en el uso de músicas pretéritas descontextualizadas.

¹¹⁹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 163.

I.2.3.3. La cita y el collage.

I.2.3.3.1. Introducción al *borrowing*.

El empleo de citas de músicas del pasado insertadas dentro de contextos sonoros atonales heredados del dodecafonismo y el serialismo con la finalidad de crear collages, recibe habitualmente el nombre de *borrowing* (préstamo en inglés). Esta práctica típica del tardosinfonismo posmoderno debe englobarse a su vez dentro de un fenómeno que habitualmente se presenta, o bien bajo la denominación de *intertextualidad*, o bien mediante el término *revival*. El primero proveniente del estudio literario y es empleado habitualmente en el ámbito de la musicología semiótica. Consiste en entender una obra no como un conjunto de unidades independientes e inconexas, sino como un continuo integrado y a su vez relacionado con otras obras. De este modo, se cuestiona profundamente la concepción de la autonomía de la obra de arte al tiempo que se sustituye la vieja idea lineal de evolución por una noción circular del tiempo histórico. En el ámbito musical Tomás Marco distingue tres vías distintas de *intertextualidad*: la reutilización del folklore próximo, el *borrowing* (o “músicas sobre músicas”) y la fusión cultural.¹²⁰

La expresión *revival*, acuñada desde el ámbito de la arquitectura por Giulio Argán para establecer un paralelismo con el mundo de la moda,¹²¹ está íntimamente ligado con la propia aparición del término posmodernidad introducido por Charles Jenks en su libro *The Language of Modern Architecture* de 1977 para definir un estilo ecléctico y de carácter lúdico que choca frontalmente con los ideales modernistas de pureza, originalidad y constante progreso.¹²² Posteriormente, el

¹²⁰ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*, op. cit., p. 444.

¹²¹ Véase: ARGÁN, Giulio Carlo: *El pasado en el presente*. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Argán define el término *revival* como la reproducción de procedimientos y estilos del pasado. El arte se sirve cíclicamente de la repetición de formas históricas para alcanzar una cierta autenticidad y categoría, que en cierta manera le son arrebatadas por la nueva obra. De este modo, el objetivo sería apropiarse de ese pasado para hacerlo revivir en el presente.

¹²² En castellano se suelen emplear los términos modernidad y posmodernidad para evitar equívocos con el concepto de modernismo, que haría referencia a un movimiento artístico concreto. Sin embargo, no es inusual encontrar el uso de las palabras modernismo y posmodernismo, tanto en obras de autores de lengua castellana, como en traducciones de otros idiomas.

vocablo posmodernidad perderá su carácter peyorativo, aunque mantendrá en la confrontación u oposición con la modernidad sus señas de identidad. Es por ello que el posmodernismo establece sus bases en la constatación del fracaso de la modernidad, tanto en sus ideales de razón, constante progreso y autonomía del arte, como en la legitimidad de sus procedimientos.¹²³ En la de música occidental de vanguardia, este fracaso estaría representado esencialmente por el serialismo integral europeo y su tendencia hacia la consecución de una música basada en la objetividad y en un permanente progreso lineal. Un fracaso, dicho sea de paso, puesto en evidencia por John Cage y sus seguidores quienes, desde finales de los cincuenta, dinamitan -con una actitud claramente dadaísta- la música de esa modernidad auspiciada por el filósofo Theodor Adorno.

Sin embargo, es fácil encontrar escritos sobre música del siglo XX donde la posmodernidad es relatada como una nada traumática línea de continuidad con el periodo anterior. Desde este prisma, las corrientes americanas simplemente ayudaron a superar el estancamiento serial, principalmente con la llegada de la aleatoriedad y el grafismo. Por tanto, no existiría una ruptura, sino tan sólo una relación de oposición en cuanto a recursos compositivos.¹²⁴ Afortunadamente, el cuestionamiento que tanto Cage como otros (Fluxus, Zaj, etc.) llevan a cabo sobre las bases de la vanguardia occidental es mucho más profundo y, por tanto, va más allá de un simple cambio en cuanto a estrategias compositivas. Para empezar, como si de un acto zen se tratara, Cage da un simbólico paso en el vacío al evidenciar el anacronismo histórico que supone que los músicos de la segunda mitad del siglo XX sigan trabajando con instrumentos de la tradición postromántica en sus distintas plantillas (orquesta, cuarteto de cuerdas, etc.) dentro de un rito caduco, como es el de concierto de origen burgués. Y es aquí donde existirá una verdadera fricción y ruptura que muchos músicos vanguardistas no estarán dispuestos a asumir. En este sentido, como señala Rubén

¹²³ Véase: LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*. (Versión en castellano. Traducción: M. Antolín Rato). Madrid, 1987. Ediciones Cátedra.

¹²⁴ Un buen ejemplo de ello encontramos en: MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, 2002. Fundación Autor. Véanse los capítulos VIII y XIX dedicados a la aleatoriedad y la posmodernidad, respectivamente.

López Cano, “el trabajo teórico, especulativo y práctico de John Cage significó el ascenso en vertical a la última cumbre modernista. [...] Así las cosas y como en las demás artes, el pensamiento musical modernista culmina en su propia contradicción. La modernidad ha triunfado y la música ha iniciado un viaje de no retorno”.¹²⁵ La contradicción, encarnada en ese “no estar dispuesto a ir más allá”, es la razón por la que desde estas publicaciones se nos muestra la posmodernidad como una simple “dulcificación” del lenguaje, pues de esa manera todos los edificios de poder heredados de la modernidad (salas de conciertos, subvenciones, becas y premios de composición, cargos de poder en instituciones, etc.) quedan plenamente asegurados. Es por tanto, una visión de la posmodernidad enunciada, por paradójico que puede sonar, desde el discurso de la modernidad.

Estas palabras quedan perfectamente ejemplificadas en el reiterativo discurso de Tomás Marco. Si echamos un vistazo a sus reflexiones en torno a la posmodernidad, es imposible no percatarse de un cierto tufillo adorniano en cuanto a cómo el triunfo del neoliberalismo capitalista supone el fin de las posturas idealistas de la Ilustración y el creciente auge de la dictadura de la economía de mercado y la cultura de masas: “Es cierto que la posmodernidad aparece como un mosaico de variables de lo más entrecruzados y distintos, pero no es menos cierto que en su producción, consumo y masa obedece mucho más a unas bases completamente fascistas”.¹²⁶ En este sentido es especialmente reveladora la distinción hecha por Herman Danuser, según la cual existen dos formas de posmodernidad: una como nueva modernidad y otra como antimodernidad. A partir de esta distinción, y siguiendo la propuesta de López Cano,¹²⁷ podrían distinguirse dos tendencias posmodernas. Por una parte, desde el abanico de esa nueva modernidad encontraríamos la “música posmoderna académica”. En ella se cobijaría el neosinfonismo y tendría un enorme peso la

¹²⁵ LÓPEZ CANO, Rubén: “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales”. *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*. Logroño, 2004. Universidad de La Rioja/AES, pp. 681-699. Versión online: www.lopezcano.net pp. 17-18.

¹²⁶ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical...*, *op. cit.* p. 390.

¹²⁷ LÓPEZ CANO, Rubén: “Música de la posthistoria...”, *op. cit.*, pp. 18-20.

intertextualidad como mecanismo de dulcificación del lenguaje a través de sus tres tendencias: uso del folklore, *borrowing* y la aproximación a otras culturas.¹²⁸ Paradójicamente, el empleo de músicas y procedimientos del pasado va a permitir la restitución de lenguajes de vanguardia desde una perspectiva posmoderna a través del collage. Por otra parte, la posmodernidad como antimodernidad estaría representada por la brecha abierta por Cage en lo que López Cano denomina “nuevos comportamientos musicales”. Aquí se englobarían aquellas manifestaciones que ha superado la vieja noción epistemológica de música al margen de instituciones musicales, como son el arte radiofónico, la experimentación sonora y escénica, la improvisación, la instalación sonora, la *land music*, la performance, la poesía fonética, la poesía visual y muchas otras.

Retomando el tema que centra la atención del presente apartado, hay que señalar que el empleo de músicas ajenas es una práctica que hunde sus raíces en el mismo origen de la música occidental. Desde las misas y motetes creados a partir de melodías litúrgicas o populares durante la era de la polifonía, hasta el propio nacimiento de la música instrumental durante los siglos XV y XVI a partir de la imitación de la música vocal, encontramos un sinnúmero de ejemplos. Sin embargo, dentro del tardosinfonismo posmoderno esta práctica cobra una dimensión distinta. Por una parte, permitirá el desarrollo de un collage con tintes fuertemente efectistas. La razón es sencilla: el material empleado (el ajeno), al ser tonal o modal, contrasta fuertemente con el lenguaje atonal usado habitualmente por el compositor.

Por otra parte, el empleo de músicas del pasado, desde esta posición legitimizadora, ha ayudado en gran medida a dulcificar el lenguaje propio con el fin de alcanzar un mayor grado de comunicación con el público. Las citas, dentro de un

¹²⁸ Si nos fijamos bien, en las tres tendencias el compositor finalmente queda a salvo dentro de sus estructuras postrománticas. En el caso del uso del folklore, a pesar de pretender alejarse de los propósitos del nacionalismo del siglo XIX, su visión no difiere sustancialmente de los supuestos románticos, ya que en todo caso consiste en la extracción de elementos de la “baja cultura” que, una vez integrados en el lenguaje académico del compositor “culto” son presentados en el contexto de éste: el rito de concierto clásico. Otro tanto se puede decir del empleo de músicas y procedimientos de culturas lejanas donde estos sonidos exóticos no dejan de manifestarse idealizadamente fuera de su contexto social y cultural. Esta tendencia, conocida como *interculturalidad*, tiene como máximo exponente en la actualidad musical española a José M^a Sánchez Verdú.

contexto atonal, adoptan además una singular carga expresiva (sobre todo cuando son fácilmente reconocibles), ya que tienden a polarizar la atención del oyente. De esta forma, pueden funcionar como puntos de articulación que ayudan a interpretar el discurso musical en el proceso de escucha. Como sabemos, una de las principales razones del rechazo que sufre el oyente hacia las músicas no tonales es la imposibilidad de reconocer sus elementos constitutivos. Si el sistema tonal se articula a través de convencionalismos asentados en nuestra memoria mediante la repetición, en la música atonal se pierden dichos referentes interpretativos. Especialmente la capacidad de premonición, tan gratificante en el proceso de escucha. De esta forma, aunque nuestra facultad de atención funcione al máximo de sus posibilidades, finalmente se satura al tener que asimilar elementos nuevos a cada paso.¹²⁹ Por esta razón, algunos compositores han buscado desde entonces alcanzar algún tipo de sistema que, sin ser tonal, tenga en cuenta la necesidad de introducir referentes acústicos. En España, destaca la propuesta de Ramón Barce con su sistema de niveles, entre muchas otras. Barce introduce el concepto de *nivel*, sonido que predomina auditivamente sobre el resto cromático tanto a nivel cualitativo como cuantitativo.¹³⁰

Sin embargo, la tendencia a emplear músicas del pasado es mucho más significativa en aquellos compositores que han optado por seguir empleando lenguajes complejos a nivel perceptivo. De esta forma, las citas funcionan como elementos contrastantes que al yuxtaponerse con el lenguaje atonal, cobran un valor auditivo incluso mayor que en su contexto original. Un fragmento de un tiento de Cabezón, por ejemplo, al asomarse repentinamente dentro de un contexto sonoro atonal puede parecernos mucho más bello y expresivo que en su versión original. Como señala Michael Nyman a propósito de este curioso

¹²⁹ Como ya se ha repetido en diversas ocasiones, una de las mayores paradojas del serialismo (y sus derivados) es que, a pesar de tender hacia la búsqueda de la mayor riqueza posible en cada uno de sus parámetros, no consigue trasladarla al nivel perceptivo. La constante yuxtaposición de materiales nuevos, lejos de crear efectos de contraste, provoca una percepción de uniformidad.

¹³⁰ Sobre esta cuestión, véase: BARCE, Ramón: "Nuevo sistema armónico". Madrid, 1966. *Atlántida*, IV, 21, pp. 329-343. Artículo también incluido en *Fronteras de la música*, Madrid, 1985. Ed. Real Musical.

fenómeno, “la yuxtaposición con lo que no es familiar también puede hacer que lo que nos es demasiado familiar nos suene extrañamente hermoso”.¹³¹

Una de las obras más representativas y tempranas de esta tendencia es la *Sinfonía* de 1968 de Luciano Berio. El compositor italiano emplea aquí el tercer movimiento de la *Segunda sinfonía* de Mahler, sobre la que superpone más de cien citas de distintos siglos. Casi a continuación, Mauricio Kagel compone *Ludwig van* (1969) en homenaje a Beethoven. Un año después, y aprovechando el 200 aniversario del nacimiento del maestro alemán, algunos compositores europeos se sumarán a la celebración incorporando todo tipo de citas en sus homenajes. Un caso singular es el del español Cristóbal Halffter, quien en su *Cuarteto II (Memories 1970)* emplea distintas citas del *Cuarteto n.º 17 op. 135* de Beethoven integradas en su discurso de naturaleza serial. Este recurso, empleado aquí por primera vez en su producción, se convertirá en una de las principales características de su lenguaje. Generalmente recurrirá a músicas del renacimiento y barroco españoles, como Arauxo, Cabezón, Juan del Enzina y Cabanilles, entre otros, para composiciones como *Versus* (1981), *Endechas para una reina de España* (1994) y la ópera *Don Quijote* (2000), donde emplea múltiples citas de diversos autores. Generalmente la utilización de sus citas tendrá una finalidad expresionista o dramática. En España, dentro de las nuevas generaciones, el músico José M^a Sánchez Verdú es posiblemente el más representativo de esta tendencia. Por último, merece la pena señalar una de las figuras referenciales de este movimiento: el ruso-alemán Alfred Schnittke. A lo largo de su producción el empleo de citas y de reelaboraciones de músicas ajenas es casi constante. Destacan obras como *Tercera Sinfonía* (1980) donde cita a Mahler, *La vida con un idiota* (1991) e *Historia de Fausto* (1994).

Aunque, como ya se ha señalado, la práctica de músicas sobre músicas se produce de manera ininterrumpida a lo largo de nuestra historia musical, desde la segunda mitad del siglo XX, el denominado *borrowing* se impone como un recurso ampliamente extendido y consolidado dentro de la música posmoderna académica

¹³¹ NYMAN, Michael: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Cambridge University Press, 1999. Traducción: Girona, 2006, Serie conTmpos, Documenta Universitaria, p. 216.

debido a que resuelve, en parte, el problema de la recepción iniciado con la disolución de la tonalidad. Al amparo de la fuerte voluntad de síntesis que la posmodernidad permite, el empleo de citas se ha convertido en un procedimiento casi rutinario en muchos creadores a pesar de las duras críticas recibidas desde ámbitos anclados en los ya trasnochados ideales de la modernidad. Una de las voces más representativas en este sentido la encontramos en el “inquebrantable” Pierre Boulez. Sus críticas al *revival* dejan entrever un fuerte posicionamiento ideológico, caduco sin duda, ya sea en relación al ámbito de la música académica o a los nuevos comportamientos musicales. Así, Boulez expone:

Cuando ya se tuvo bastante de experimentación se siente una nostalgia por los mundos perdidos, una nostalgia de la infancia, y se la trata de disfrazar reencontrando ciertas cosas, integrándolas bien o mal, con una dialéctica bastante claudicante en un mundo contemporáneo. [...] Hay muchas tendencias, pero yo eliminaría de inmediato las que son retrógradas, restauradoras, que de hecho no son tendencias, sino simplemente nostalgias.¹³²

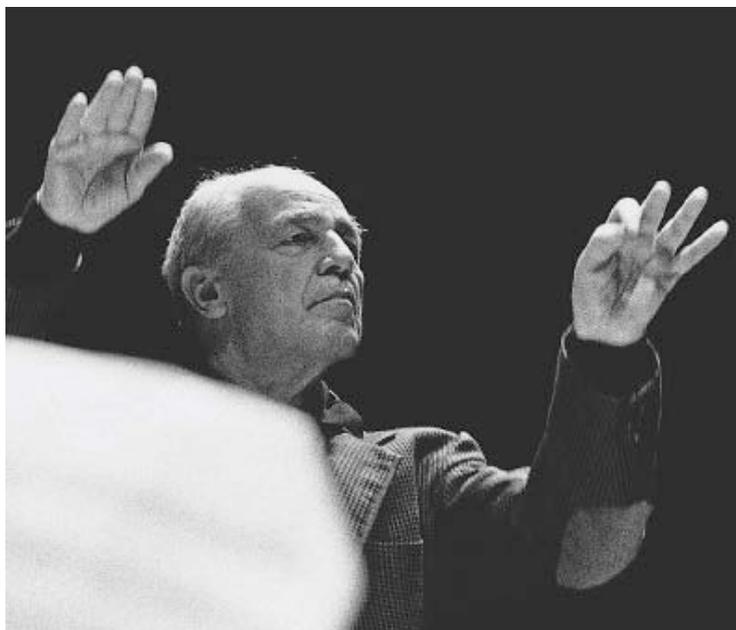


Figura 44: Pierre Boulez.

¹³² BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Edición en castellano: Barcelona, 1984. Ed. Gedisa, p. 420.

En estas duras palabras encontramos uno de los dilemas en los que la creación musical académica actual parece atrapada, pues todo parece reducirse a una simple elección: tonalidad o atonalidad. Desde esta perspectiva simplista, el empleo de estéticas y lenguajes del pasado todavía arrastraría la carga de ciertos prejuicios consolidados en la modernidad. El principal de ellos consiste en mantener que el lenguaje atonal es moderno y el tonal está caduco, ya que este último supone traicionar la línea histórica de progreso constante. Significativamente esclarecedoras son las palabras de Ramón Barce cuando afirma:

Entre nuestras exageraciones, la más grave fue la que derivaba de un historicismo patológico entonces de moda y hoy todavía muy vivo. Historicismo que suponía, por ejemplo, que existía algo similar a un progreso lineal en la música; y que existía también una adecuación histórica precisa y nimia, a la que había que plegarse: por lo tanto, de ahí la exigencia de un “estilo de época” que no podía ser traicionado. [...] Hoy esto nos hace sonreír, pero entonces era cuestión de vida o muerte.¹³³

De este modo, podemos encontrarnos situaciones desconcertantes como, por ejemplo, que la estética imperante en los actuales concursos de composición contemporánea sea, salvo raras excepciones, un atonalismo próximo (si no idéntico) al de mediados del siglo XX. ¿Lo moderno, y por tanto lo legítimamente “actual” desde la música contemporánea académica, es la estética de hace más de medio siglo?

Sea como fuere, el *borrowing* es sin duda un recurso ampliamente extendido en el ámbito de la creación musical de vanguardia. Aunque ha existido “siempre”, tal como se ha descrito en este apartado, aparece en Europa con la crisis del lenguaje de origen serial hacia finales de la década de los sesenta, comienza a generalizarse en los los setenta y se consolida en la década posterior llegando hasta nuestros días como una sólida práctica. Podría afirmarse que su atractivo y rechazo tiene el mismo origen, ya que consiste en crear una dialéctica basada en la oposición de dos lenguajes: uno disonante o de “escucha compleja” (el que maneja

¹³³ BARCE, Ramón: “Convención e innovación”, *op. cit.*, p. 39.

habitualmente el compositor vanguardista), y otro consonante (la cita o préstamo), que además puede tener una enorme fuerza expresiva si es reconocible. De esta forma, en este nuevo contexto de síntesis que es la posmodernidad los lenguajes de la vanguardia van a encontrar una nueva manera de supervivencia. Como también se ha pretendido evidenciar, el *borrowing*, más allá que como mero procedimiento, encierra complejas cuestiones de fondo que desgraciadamente no se pueden desarrollar en el presente trabajo de investigación.

I.2.3.3.2. Cita y collage en la obra de Mestres.

Como ya vimos en un anterior apartado, la primera obra en la que Mestres se ve tentado a insertar una cita literal de otro compositor es en *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974). Resulta especialmente revelador que generalmente la primera aproximación de los compositores europeos de vanguardia al *borrowing* sea a través un homenaje a un músico específico del pasado.¹³⁴ Pensemos que, a pesar de que hoy es una práctica consolidada en el ámbito del neosinfonismo posmoderno, en la década de los setenta, momento en que se comienza a confirmar el agotamiento de la vanguardia, aún existe un cierto pudor a la hora de recurrir a esta práctica. Posiblemente todavía no existe la perspectiva histórica necesaria como para poseer unos mecanismos intelectuales que justificasen esta aparente traición al ideal de progreso lineal. El dedo acusador de Boulez, quien se refería maliciosamente al fenómeno de los retornos como “nostalgias de la infancia”, pesará sobre muchos músicos deseosos de reincorporar viejos sonidos a la creación de vanguardia. La sensación general transmitida de este momento es que, por una parte, se siente intuitivamente la tentación de recuperar esos mundos perdidos y, por otra, se ven incapaces de justificar esta práctica desde los mecanismos intelectuales de la modernidad. Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, en el seno de la posmodernidad, los nuevos creadores se servirán del total sonoro sin ningún tipo de complejo.

¹³⁴ Ya se señalaron los ejemplos de Mauricio Kagel con su *Ludwig van* (1969) y el de Cristóbal Halffter, quien rinde tributo al mismo compositor con *Cuarteto II (Memories 1970)*.

Tras *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974), Mestres esperará unos años hasta abordar con mayor decisión la revisita a las músicas del pasado. En *Sonades sobre fons negre* (1982), obra para piano solo, trabaja en cada uno de los movimientos a partir de músicas pretéritas. Esta composición coincide además con el momento en el que Mestres abandona un tratamiento específico del azar basado en la creación de campos que se construyen a partir del sonido individualizado y al que se aplican distintas reglas de probabilidad prefijadas en sus distintos parámetros: altura, situación temporal, duración y dinámica. De este modo, aunque existe una idea de concebir la obra globalmente, el elemento básico y mínimo -y por tanto el punto de partida- es el sonido simbolizado en forma de nota musical. Dentro de esta manera de trabajar con el azar matemático ya se señalaron obras como *Ibèmia* (1969), *Doble concert* (1970), *Homenatge a Joan Prats* (1972), *Na Halé el ir Shalem* (1975) y *L'Estro Aleatorio* (1973/78). A partir de la década de los ochenta, Mestres se plantea pensar sus creaciones no desde el “nota a nota” para construir campos que después combinar, sino como la concepción de objetos sonoros imaginarios con características globales fácilmente perceptibles. Como señala el mismo compositor, la nueva perspectiva no es un golpe de timón, sino una apertura a nuevas posibilidades. Supone además el medio para seguir profundizando en una visión global y objetual de la obra con la introducción de agregados de sonidos claramente perceptibles para el oído. De este modo, el músico puede incorporar materiales “extraños” con total naturalidad, como son valores y aspectos puntuales de la música del pasado descontextualizados.¹³⁵

El primer movimiento de *Sonades sobre fons negre*, titulado *Tal cual*, es la que realmente da origen al total de la obra. Éste es revelador, pues tiene que ver con su dimensión perceptiva: “la idea sorgí en un concert de Carles Santos, en el qual, just en el moment que ell anava a atacar la primera peça, vaig sentir un desig vehemente d’escoltar una sonoridad de Bach i em vaig trobar rotundament frustrat, perquè òbviament va tocar una obra contemporània als antípodes

¹³⁵ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 75-176. Este tema será tratado con más profundidad en el apartado del presente estudio dedicado al azar como posibilidad compositiva.

d'aquella sonoritat".¹³⁶ La estructura del movimiento consiste en la alternancia de compases extraídos de obras para clavecín de J. S. Bach con otros obtenidos mediante el método de simulación Montecarlo a partir de las características mesurables de los primeros. El orden de los compases se determina al azar con ayuda de una tabla de números aleatorios, excepto el primero y último. Ambos materiales tienen en común la rítmica, pues es siempre un sucesión de semicorcheas. El resultado final es un recorrido continuo a través de dos sonoridades claramente diferenciables y contrastantes: una tonal (los compases correspondiente a Bach) y otra atonal (la obtenida por simulación). De este modo, tanto los compases que provienen de Bach como los que los parodian, son empleados por el músico como objetos que construyen, o "reconstruyen", la propia obra (figura 45). El propio Mestres establece una analogía muy acertada al comparar este procedimiento con el empleado por Gaudí para construir los elementos decorativos del Parque Güel. La razón por la que la analogía parece más que correcta es porque nuevamente remite a una concepción física de la obra.



Figura 45: Mestres Quadreny: *Sonades sobre fons negre* (1982). Primer movimiento, *Tal cual*.

Si en el primer movimiento evoca sonoridades relacionadas con Bach, en el segundo, de título *Oc*, pretende sugerir el universo sonoro de Frederic Mompou. En esta ocasión emplea tres objetos sonoros con características claramente contrastantes y perceptibles. El primero consiste en un batido de una única nota con progresión de decrescendo (de *fff* a *ppp*) y retardando (de negra igual a 180 hasta negra igual a 20). Para el segundo emplea un tipo de lenguaje atonal similar

¹³⁶ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 176.

al del periodo serial con los típicos grupos irregulares enlazados y superpuestos.¹³⁷ La distribución de alturas es aleatoria y desde el punto de vista global plantea una progresión que va desde el registro medio hasta los extremos del piano. Por último, el último material consiste en los compases iniciales y finales de la canción popular *El mariner* (véase figura 46). El compositor alterna los tres objetos sonoros ayudado además de pausas que permiten percibirlos con mayor facilidad si cabe. En cierto sentido, la ordenación de estas entidades está concebida desde una perspectiva pictórica o escultórica a la que el músico sumerge en una nueva dimensión: la temporal.

Figura 44: Mestres Quadreny: *Sonades sobre fons negre* (1982). Segundo movimiento, *Oc*.

¹³⁷ Sirva esto de ejemplo de aquello que se mencionaba en líneas precedentes acerca de cómo el *borrowing* permite en cierto modo la supervivencia de lenguajes de “percepción compleja” -como el atonal postserial- en un momento en el que los compositores se plantean restituir la importancia de la percepción y comprensibilidad de la obra en la era de la posmodernidad.

La tercera pieza, *La son del peix*, dibuja un largo arabesco -que evoca de manera no literal sonoridades relacionadas con Claude Debussy- sobre el que una nota seca (mi3 en *ff*) percute cada cierto tiempo. Lo que percibimos son dos materiales: el continuo arabesco y el sonido seco recurrente. La oposición de elementos de distinta naturaleza es mucho más obvia en el siguiente movimiento, *Punt i seguit*. En este caso son tres: un acorde de cuatro sonidos (dos en la mano derecha y dos en la izquierda y situados en los extremos del piano), tres motivos de la *Sonata op. 106* de Beethoven y una secuencia aleatoria de alturas y tempos (figura 47). Nuevamente, aunque los tres materiales se alternan y superponen son fácilmente perceptibles porque poseen unas características sonoras bien diferenciadas. Como indica Anna Bofill, “tota l’obra es pot entendre com un joc entre tonalitat i atonalitat, joc de dualitats, cànon i llibertat de llenguatge produeixen efectes molt contrastants”.¹³⁸

Figura 47: Mestres Quadreny: *Sonades sobre fons negre* (1982). Cuarto movimiento, *Punt i seguit*.

El siguiente movimiento, de título *Nui cru*, consiste en la superposición de dos objetos. El material de partida es el *Estudio op. 25 n.º 12* de Chopin del que elimina las notas que están situadas dentro del pentagrama dejando tan sólo las que están

¹³⁸ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.* p. 159.

por encima y debajo en líneas adicionales. El otro consiste en una distribución aleatoria de alturas dentro del pentagrama. Si nos fijamos bien, el planteamiento de la pieza nuevamente es de carácter objetual, pues consiste en partir de un objeto previo, “vaciar” una sección concreta de su representación gráfica (la partitura) y rellenarlo con un material simulado a partir del primero. Si se permite la analogía culinaria, es como vaciar una piña y rellenarlo de un nuevo compuesto hecho a partir de lo extraído. En el fondo siempre hay un transfondo objetual en la concepción de la obra. También parece oportuno señalar que tal vez el propósito del compositor aquí no tiene una relación tan directa con su percepción sonora como en los movimientos previos. Ello se debe a que en éste los materiales están entretejidos, lo que dificulta que podamos percibirlos como objetos distintos.

Por último, el sexto tiempo plantea, como en el primero, una alternancia de músicas ajenas y materiales obtenidos por simulación estadística. En este caso se trata de fragmentos de música para piano de Liszt (figura 48).



Figura 48: Mestres Quadreny: *Sonades sobre fons negre* (1982). Sexto movimiento, *Clap lluent*.

A partir de *Sonades sobre fons negre* el empleo de músicas pretéticas como objetos descontextualizados dentro de su lenguaje atonal postserial será una práctica recurrente en su labor compositiva. También de 1982, la composición para cuatro pianistas *Vara per quatre*, presenta en la sección del tercer y último movimiento un breve fragmento de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach. Sin embargo, aquí la cita no aparece como elemento sorpresivo y contrastante, sino que se entreteje con total naturalidad con el material previo debido a su

tratamiento rítmico. Podría afirmarse que se trata de una sutil evocación difuminada dentro del discurso propuesto por el compositor a lo largo de toda la pieza.

Este mismo procedimiento de materiales entretejidos encontramos en la *Simfonia I en mi bemoll* (1983), pues no consiste en la inserción de citas como objetos, sino en una reflexión en torno a cómo aprovechar las estructuras de músicas de maestros del pasado. La idea de esta obra parte de la fascinación que Mestres Quadreny siente respecto a cómo Joan Miró emplea el arte de la metamorfosis en sus *Interiores holandeses* (1928). En esta obra, el pintor catalán toma la configuración original de pinturas holandesas del siglo XVII para después plasmar su propio universo pictórico.¹³⁹



Figura 49: A la izquierda: Hendrick Martensz Sorgh: *El tañedor de laúd* (1661). A la derecha: Joan Miró: *Interior holandés I* (1928)

De una manera análoga, Mestres, parte de la estructura del primer movimiento de la *3ª Sinfonía* de Beethoven para organizar el material sonoro de su primer tiempo.

¹³⁹ Sobre esta cuestión, véase: CURESES DE LA VEGA, Marta: “La universalidad como categoría”. *Josep M. Mestres Quadreny. De “Cop de poma” a “Trànsit boreal”.* Música, arte, ciencia y pensamiento. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica. Angle, pp. 32-43.

El propio compositor relata: “Vaig fer una lectura objectual de la “Tercera” dissenyant de manera gràfica totes les evolucions de les masses sonores”.¹⁴⁰ De este modo, elabora un primer campo que tiene la misma longitud que el primer tema de la sinfonía de Beethoven pero donde las alturas están dispuestas aleatoriamente, aunque respetando los campos de probabilidad previos. El segundo campo está formado por grupos de tres notas sucesivas de alturas aleatorias en sentido ascendente o descendente. El tercer campo, a modo de tercer motivo dentro de la forma sonata, está formado en este caso por acordes perfectos. Una vez creados los tres campos, que sonoramente son fácilmente diferenciables, el compositor los combina objetualmente empleando el esqueleto de la sinfonía del compositor alemán como marco.

El tercer movimiento de esta *Simfonia I en mi bemoll* expone una reelaboración a partir de una melodía religiosa perteneciente al *Cant de la Sibilla*. Nuevamente el compositor propone varios campos. El primero consiste en sonidos largos a cargo de la cuerda que recorren distintas tesituras de manera ininterrumpida. El segundo, destinado a los instrumentos de viento, está configurado con sonidos largos también de alturas aleatorias cuyas duraciones y pausas están obtenidas por simulación igualmente. El tercer objeto, es la popular melodía medieval que, asignada a un solo de trompeta, se dibuja claramente sobre las dos masas de sonidos. En este caso, la cita literal, como sucedía en *Sonades sobre fons negre*, es utilizada por el compositor como un objeto encontrado y punto de articulación en el proceso de escucha.

Algo distinto encontramos en el último movimiento de la sinfonía, pues aquí no emplea citas literales. Se trata de un collage sonoro donde dos materiales de distinta naturaleza se contraponen. Por una parte, el compositor emplea un ostinato tonal con ritmo de rock destinado al piano, arpa y batería. Por otro, desarrolla un único campo de configuración semejante al de *Ibèmia*. De este modo, a lo largo del movimiento la atención del oyente se debate entre el referente tonal (que es estable) y el aparentemente caótico discurso atonal. El resultado es

¹⁴⁰ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 178.

enormemente atractivo por la ambigüedad creada en torno al equilibrio entre a la estabilidad y la inestabilidad (véase figura 50).

Figura 50: Mestres Quadreny: *Simfonia en mi bemoll* (1983). Cuarto movimiento (detalle).

Como hemos visto hasta ahora, el compositor encuentra distintas maneras de abordar el empleo de músicas preexistentes. En *Simfonia I en mi bemoll* Mestres resume tres de ellos: el uso citas literales que funcionan como objetos descontextualizados, el aprovechamiento de estructuras a modo de esqueleto sobre el que construir y, por último, el empleo de procedimientos asentados en la cultura popular, como era el caso del ostinato de rock. En todo caso, siempre supone la difícil -aunque no por ello menos atractiva- convivencia entre los lenguajes tonal y atonal. Inevitablemente, los referentes tonales siempre tienden a polarizar la atención del oyente. Y más si son citas conocidas. Como apunta Gàsser,

los elementos tonales tienen una función distinta a la que presentan en sus contextos habituales y con su utilización Mestres apunta caminos para los problemas de comunicación, apoyándose en el valor de la memoria. La importancia de esos fragmentos tonales reside en la destacada significación que les da el oyente, para quien difícilmente pueden pasar inadvertidos.¹⁴¹

Desde entonces, el empleo de músicas pretéritas será una constante en las sinfonías de Mestres. Por una parte, desde el punto de vista técnico, el compositor

¹⁴¹ GÀSSER, Lluís: "Mestres Quadreny, Josep María". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director: Emilio Casares. Madrid, 1995- 2002. SGAE. Volumen 7, pp. 480-494.

encuentra muy atractiva la idea de seguir profundizando en este análogo “arte de la metamorfosis”. Por otra, el propio hecho de enfrentarse a la creación de sinfonías supone un diálogo directo con la tradición musical culta occidental. El mismo empleo de la palabra “sinfonía” es un anacronismo en plena posmodernidad. Y tampoco es casual que desde el ámbito de la música clásica el número y calidad de las sinfonías determine en gran medida la valoración que hacemos de un compositor. Por tanto, cuando un creador contemporáneo decide visitar esta decimonónica configuración musical -y es consciente de toda la carga histórica que conlleva- lo convierte en una comunicación directa con el pasado al tiempo que una suerte de homenaje a lejanos maestros. Y desde esta perspectiva, el empleo de citas de músicas pretéritas parece ser totalmente lógico y legítimo.¹⁴² Así por ejemplo, en la *Simfonia III en do menor* (2000) emplea íntegramente un cuarteto Haydn pero sin violín primero de manera que tan solo conserva la base armónica; en la *Simfonia IV* (2001), concebido en un solo movimiento, las alusiones a Mahler son constantes; el segundo movimiento de la *Simfonia V* (2002) empieza y acaba con una canción popular centroeuropea; la *Simfonia VII* (2004) emplea en su segundo movimiento un tema de Chopin; y por último, en la *Simfonia VIII* (2007) retorna a Mahler con un *adagietto* del compositor austriaco que abre y cierra el segundo movimiento.

Sin embargo, no sólo a través de las sinfonías se produce este diálogo con el pasado. En *Sonades de la calor del foc* (1984), para flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo, Mestres utiliza en el segundo de los tres movimientos que componen la obra la canción popular *El Testament d'Amèlia*. Sin embargo, el tratamiento que hace ahora es algo distinto porque no se crea un contraste claro entre sonoridades tonales y atonales. Los distintos fragmentos de la melodía popular, que son siempre asignados a la trompa, aparecen siempre *a solo*, por lo que no escuchamos su armonización tonal. El movimiento se inicia con la primera parte de la melodía y a partir de ahí el compositor presenta distintas secciones

¹⁴² Esta tendencia a recuperar la sinfonía como “formato conceptual” (ya que no hace referencia a ningún aspecto formal) donde además homenajear a compositores del pasado comenzaría con la *Sinfonia* (1968) de Berio y tendría su continuación en la obra sinfónica de algunos autores posmodernos como Arvo Part y Alfred Schnittke.

densas y complejas desde el punto de vista sonoro. Entre cada una de ellas reaparece un nuevo fragmento de la melodía de modo que funciona siempre como punto de reposo y articulación al mismo tiempo. Sólo al final del movimiento el resto de instrumentos acompañan a la trompa, de modo que es el único momento donde de verdad se aprecia su dimensión tonal (véase figura 51).

The image shows a page of a musical score for the second movement of 'Sonades de la calor del foc' (1984). The score is for a quintet and includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trompa (Tpa), Piano (Pn), Viola (Via), Violin (Vii), and Voice (Vocel). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *pp<p*. It includes articulation marks like accents and slurs, and performance instructions like 'non vibr.'. A measure number '140' is visible at the top of the first staff.

Figura 51: *Sonades de la calor del foc* (1984). Segundo movimiento.

En *Quintet de la nit i del dia* (1985), para quinteto de clarinetes, emplea materiales de dos músicas pretéritas, ambas muy conocidas popularmente. En el segundo tiempo emplea la melodía *El cant dels ocells* fragmentada y presentada en los distintos instrumentos dentro de un discurso atonal. En este sentido, como sucedía en *Sonades de la calor del foc*, el uso de la melodía tradicional no tiene como fin crear un contraste entre dos planos sonoros diferenciados. En cambio, la melodía pasa casi desapercibida al ir saltando de un instrumento a otro dentro de una trama sonora uniforme. La razón se debe a que Mestres prescinde de cualquier posible armonización tonal de la melodía. No hay collage, por tanto, al no contraponer objetos tonales y atonales. Un caso bien distinto encontramos en el tercer y último tiempo donde emplea de manera literal los primeros y últimos compases del himno universitario *Gaudeamus igitur*. Todo el movimiento, de unos once minutos de duración, consiste en un diálogo contrapuntístico de los dos clarinetes más agudos del quinteto sobre una base de acordes estáticos destinado a

los clarinetes graves. Sólo al final, tras una breve pausa, escuchamos la cita literal por unos pocos segundos. De este modo, la obra llega a su fin. Desde el punto de global, la cita se contrapone o yuxtapone claramente a todo lo escuchado hasta ese momento. Es como un pequeño objeto insertado casi de manera forzada al final de la obra que, sin duda, puede dejar al oyente en un estado de sorpresa o confusión.

A partir de la década de los noventa, son varias las obras donde Mestres utiliza o reelabora músicas pretéritas. En *First time* (1990), composición para soprano y grupo instrumental, emplea una cadencia literal de Claudio Monteverdi para cerrar el primer movimiento. Su aparición es breve e inesperada, pues como en el caso del tercer tiempo de *Quintet de la nit i del dia*, se trata de un objeto tonal que concluye toda una sección atonal. Sin embargo, si en aquel caso la cita aparecía tras una brusca interrupción del discurso, aquí se entrelaza de manera muy hábil lográndose con mucha naturalidad una sensación de continuidad (figura 52).

The image shows a musical score for the first movement of 'First time' (1990) by Mestres Quadreny. The score is for soprano and instrumental ensemble (Flute, Oboe, Clarinet, Piano, Violin, Cello). It shows a complex, atonal passage with various dynamics (f, mf) and articulations (arco). The soprano part has lyrics 'o i o a'. The score is numbered 70 at the beginning and 6 at the end.

Figura 52: Mestres Quadreny: *First time* (1990). Primer movimiento.

En la obra *Cap de mirar* (1991), ambicioso proyecto llevado a cabo junto a Joan Brossa y Antoni Tàpies, Mestres recupera el valor de la cita como objeto relacionado íntimamente con la memoria colectiva para crear collages de fuerte impacto sonoro. Diversas citas de óperas conocidas ayudan a crear la reflexión metalingüística pretendida por los autores en torno al propio concepto de “ópera”. De este modo, juegan con todos los significados que la propia carga histórica de

estas músicas es capaz de generar en el espectador. Y todo ello sin perder de vista el ácido humor genuinamente brossiano que impregna todo el espectáculo.¹⁴³

The image shows a page of a musical score titled "5 - Galop". The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flauto I, Flauto 2, 3, Oboe I, Oboe 2, Corneo Inglese, Clarinetto I in si b, Clarinetto 2, 3 in si b, Clarinetto basso in si b, Fagotto I, Fagotto 2, 3, Contrabajista, Corno 1, 2, Corno 3, 4, Corno 5, 6, Tromba 1, 2, Tromba 3, 4, Trombone I, Trombone 2, 3, Tuba, Percussion (1 and 2, 3), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is marked "MM J. 140". The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. A box labeled "143" is present in the upper right corner of the score.

Figura 53: Mestres Quadreny: *El Carnaval del Liceu* (1997). Quinto movimiento, *Galop*.

El mismo caso encontramos en la pieza para orquesta *El Carnaval del Liceu* (1997), donde Mestres extrae y reutiliza músicas de bailes de carnaval empleadas en el Liceo de Barcelona durante el último tercio del siglo XIX. Concretamente rehace cinco danzas que corresponden con los títulos de sus movimientos: *Escocesa*, *Polca*, *Americana*, *Rigodón* y *Galop*. A lo largo de estas breves danzas, el compositor

¹⁴³ Desgraciadamente la ópera no ha sido estrenada aún, a pesar de las diferentes iniciativas de gestión llevadas a cabo.

alterna secciones tonales, que parecen en ocasiones meras orquestaciones, con otras puramente atonales. El collage entre los dos lenguajes se hace más patente en la última danza, *Galop*, donde el músico parece querer mostrar con cierta ironía el carácter decadente del ambiente tardoburgués del espacio operístico. Difícil es no evocar *La Valse* (1920) de Maurice Ravel como remoto antecedente. En aquella ocasión el compositor francés desfiguraba el vals vienés para huir de su visión romántica y retratar la decadencia de una sociedad destruida por la I Guerra Mundial. En este caso, Ravel desintegra progresivamente el lenguaje tonal hasta alcanzar momentos atonales. Así, se sirve del contraste entre ambos lenguajes de modo similar a como se hará, curiosamente, en plena posmodernidad (figura 53).

También para orquesta, *La realitat lliure* (1993), evoca igualmente aspectos sonoros del siglo XIX. La obra, que es fruto de un encargo del diario Periódico de Catalunya en el quince aniversario de su fundación, presenta en este caso una evolución lineal desde el caos al orden. David Puertas Esteve describe así dicho proceso: “l’obra s’inicia amb un episodi on només hi ha instruments de percussió, s’entra a continuació en una fase absolutament caòtica que poc a poc es va ordenant, de mica en mica anem sentit les petites cèlules de la música de Paganini i anem arribant a un ordre perfecte que és l’exposició, gairebé textual, d’una de les variacions del tema del Capricci del virtuós Italia”.¹⁴⁴ La cita textual a la que se refiere es concretamente el *Capriccio n.º 24* de Paganini. Significativamente el caos lo expresa el lenguaje atonal empleado por el compositor (y generado mediante procesos de automatización) y el orden la cita tonal. En este sentido, la obra puede entenderse como un entramado donde el músico no yuxtapone bruscamente los dos lenguajes, sino que plantea una progresión entre uno y otro. Los dos objetos quedan así entrelazados de modo que el oyente entiende este lento proceso de transformación.

En cuanto al modo de usar materiales previos, encontramos un planteamiento distinto en *L’estudiant de Vic* (2005) para orquesta y dos sopranos. En este caso Mestres presenta la canción popular catalana de mismo título de dos formas

¹⁴⁴ David Puertas Esteve: notas al programa del concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana los días 5, 6 y 7 de febrero de 1999.

distintas. Tras una breve introducción de las cuerdas, violonchelos y contrabajos quedan haciendo una nota tendida (do) a modo de bordón mientras que violines primeros hacen el mismo sonido varias octavas por encima (figura 54). De este modo, queda un colchón sonoro estable sobre el que las sopranos interpretan la canción popular. El resultado global es modal y, por tanto, consonante.

The image displays a musical score for the piece 'L'estudiant de Vic' (2005) by Mestres Quadreny. The score is arranged for a string ensemble and two sopranos. The string parts include Tu (Tuba), S. 1 (Violin I), S. 2 (Violin II), I (Violoncello I), II (Violoncello II), Vla (Viola), Cello, and Cb (Contrabajo). The vocal parts are for Soprano 1 and Soprano 2. The score shows a sustained, rhythmic accompaniment by the strings, with the vocal parts entering with a melody. Dynamics include mf, p, and pp. The lyrics for the vocal parts are 'U - na can - çó vull can - tar u -'.

Figura 54 Mestres Quadreny: *L'estudiant de Vic* (2005). En la imagen se aprecia la primera aparición de la melodía en sopranos sobre notas tenidas de las cuerdas.

A continuación sigue una sección de enlace destinada a vientos y cuerdas de carácter inestable (atonal, rítmicamente complejo, tesituras extremas, etc.). A continuación quedan sólo vientos manteniendo este lenguaje complejo sobre la que reaparecen las sopranos repitiendo el material anterior de manera idéntica. El resultado global es que escuchamos dos veces la melodía popular (fácilmente reconocible) siendo el contexto sonoro el que cambia. En la primera ocasión las cuerdas crean un entorno estable, tanto por la sonoridad como por su estatismo, mientras que en la segunda los vientos realizan un acompañamiento que sonoramente contrasta con la melodía modal. De este modo, el compositor utiliza el mismo material pretérito como objeto insertado en dos contextos sonoros distintos: uno estable y otro contrastante.

Uno de los últimos trabajos dentro del catálogo de Mestres Quadreny donde emplea una cita literal que funciona como objeto descontextualizado dentro de un discurso sonoro atonal es en la reciente composición para orquesta *Les demoiselles d'Avignon* (2006). Como en tantas ocasiones a lo largo de su dilatada carrera, Mestres dialoga aquí desde su propio lenguaje sonoro con el universo pictórico de un artista plástico. Por encargo de la OBC, la partitura surge como homenaje a Pablo Picasso. Y más concretamente a su célebre obra *Las damas de Avignon* (1907), pues para el compositor es un símbolo de las profundas transformaciones que se producen en la vida del ser humano a lo largo del siglo XX. En este sentido, la obra se llena de muchos significados que van más allá de lo puramente musical. Desde el posicionamiento de Mestres Quadreny, donde ciencia y arte se integran en una corriente de pensamiento común, la primera parte del siglo XX supone un fuerte punto de inflexión. Como el propio Mestres señala en su reciente publicación *La música i la ciència en progrés*,¹⁴⁵ en 1900 Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*, en 1905 Albert Einstein da a conocer la teoría de la relatividad, Pablo Picasso pinta *Las damas de Avignon* (1907) y dos años después Arnold Schoenberg compone las *Cinco piezas para orquesta op. 16*. Es decir, los radicales cambios que se producen en distintos ámbitos (física, música, arte, etc.) no son hechos aislados sino están íntimamente ligados con las profundas transformaciones sociales. Son el resultado de unos cambios globales y, al mismo tiempo, la causa de éstos. Así pues, el homenaje llevado a cabo por Mestres Quadreny es toda una declaración de intenciones en cuanto a su posicionamiento como músico e intelectual, pues pone nuevamente de manifiesto su visión en cuanto a la relación entre arte, ciencia y sociedad.

En el terreno musical, dicho punto de inflexión lo representa la disolución de la tonalidad y la supresión de la melodía como elemento central del discurso sonoro. Sin embargo, la cita que emplea Mestres en su *Les demoiselles d'Avignon* no es de Schoenberg, como podría pensarse, sino de *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinski. Las razones pueden ser varias. Por una parte esta composición es sin duda uno de los mayores escándalos en la historia de la música

¹⁴⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*, op. cit.

occidental y un símbolo de la fricción entre tradición e innovación. Fricción que será una constante a lo largo de todo el siglo XX en el ámbito de la música culta o académica. No por casualidad, generalmente es considerada como la primera composición musical de vanguardia. Aunque el compositor de origen ruso fue etiquetado injustamente por Theodor Adorno como neoclásico y conservador, esta obra simboliza a la perfección los convulsos cambios que la sociedad occidental está experimentando desde principios de siglo. Por otra parte, *La consagración de la primavera* evoca perfectamente el París de principios de siglo, pues es aquí donde ambos artistas, Stravinski y Picasso, dan a conocer su revolucionario trabajo. Existe además un vínculo directo entre ambos artistas, tanto profesional (recordemos que *Pulcinella* (1920) se estrena con decorados y vestuario del pintor) como de amistad.



Figura 55: Pablo Picasso: *Retrato de Igor Stravinsky* (1920).

La última razón de esta elección puede hacer referencia al aspecto puramente sonoro, pues insertar una cita atonal dentro de un contexto atonal no crea el efecto de collage y, por tanto, pasa desapercibido. En cambio, la inesperada aparición de los primeros compases del último movimiento de la partitura de Stravinski, *Sacrificial Dance (The Chosen Victim)*, crean un impacto en el oyente difícil de obviar (figura 56).

Figura 56: Mestres Quadreny: *Les demoiselles d'Avignon* (2006). Este fragmento muestra el momento donde comienza la cita de la *Consagración de la primavera*. Son exactamente dieciséis compases extraídos del último movimiento y están insertados entre los compases 417 y 432.

I.2.4. Breves reflexiones en torno a la recepción de lo objetual.

A lo largo de este capítulo dedicado a la concepción objetual hemos podido constatar una fuerte voluntad en Mestres Quadreny por encontrar nuevas maneras de abordar la creación musical. Las primeras experiencias en el terreno serial en obras como *Sonata per a piano* (1957), *Epitafios* (1958) y *Cançons de bressol* (1959) ya dejaban entrever una preocupación con eliminar la concepción lineal del tejido sonoro. Para ello, el compositor eliminaba deliberadamente cualquier posibilidad de percepción melódica y regularidad rítmica. Posteriormente lleva sus hallazgos al terreno tímbrico en creaciones como *Sonata per a orgue* (1960) y *Triade per a Joan Miró* (1961-62). El problema que se le planteaba entonces al compositor era la incapacidad de controlar la globalidad de la obra al tener que planificar sonido a sonido. Como ya se ha señalado, se trata de una preocupación compartida en el ámbito de la vanguardia musical en estos primeros años de la década de los sesenta. Recordemos las palabras de Christian Wolff e Iannis Xenakis sobre los problemas de saturación y uniformidad que se producen en la música serial integral. Para escapar de este determinismo que supone la elaboración “nota a nota”, Mestres comenzó a plantearse la posibilidad de entender la obra como la combinación de objetos. Es decir, como globalidad. Queda claro que como proceder compositivo abrió nuevas vías de desarrollo. Concretamente hemos visto cómo, a partir de la concepción de objetos sonoros de Pierre Shaeffer, Mestres pudo nutrir su música de lenguajes provenientes de otras áreas de conocimiento, como las artes plásticas, las matemáticas y el empleo de músicas pretéritas descontextualizadas.

En este sentido, podemos entender la influencia de la música concreta francesa como un punto de partida. Después, el constante interactuar con las artes plásticas será la llave que le muestre nuevos caminos, como vimos en obras como *Tramesa a Tàpies* (1961), *Quartet de catroc* (1962) y *Trío* (1968), entre otras. En ellas, la composición era concebida desde su resultado o apariencia externa. Es decir, desde su dimensión formal y no predominantemente estructural. Hay que aclarar que esta afirmación no entiende lo formal como resultado final de unos procesos previos, sino que una idea física o visual previa esté presente durante toda la fase creativa. Rememoremos, por ejemplo, el modo en que Mestres mimetizaba la

esencia de las pinturas de Tàpies en la obra *Tramesa a Tàpies*. No consistía simplemente en partir de una imagen previa para alcanzar “otra cosa” en forma de sonido, sino en establecer una relación dialéctica de tipo circular con el lenguaje del pintor. En este sentido, la forma, en cuanto a apariencia externa, está presente antes incluso de acometerse los detalles de la obra y, por supuesto, como resultado final.

Algo similar encontrábamos en la idea de “campo”, pues suponía la posibilidad de planificar la obra enteramente mediante dibujos y diagramas. Como vimos, el compositor decidía previamente las características de cada campo mediante leyes de probabilidad que después disponía temporalmente en un eje de abscisas. Una vez fijada la globalidad de la obra, los microdetalles eran generados automáticamente mediante el método de simulación de Montecarlo con la ayuda de medios informáticos. Este tema será ampliamente desarrollado en el apartado dedicado al azar como posibilidad compositiva.¹⁴⁶

Por último, el uso de citas y materiales del pasado musical cobran un valor fundamental en la obra de Mestres, pues refuerza la concepción objetual desde el punto de vista perceptivo. El compositor será capaz de entender la gran fuerza comunicativa de estos materiales en su doble dimensión. Por una parte, es consciente del efecto de collage que se crea al insertar estos artefactos tonales (o al menos consonantes) en contextos atonales. En este sentido, su potencial para polarizar la atención del oyente es incuestionable. Y por otra, no debemos olvidar el valor de estos materiales descontextualizados en la memoria colectiva, con el consiguiente efecto de gratificación que se produce en el oyente en el proceso de escucha.

¹⁴⁶ En el apartado I.5. “El azar como posibilidad compositiva”.

I.3. LA ELECTROACÚSTICA EN LA PRODUCCIÓN SONORA DE MESTRES QUADRENY

La producción electroacústica de Mestres es significativamente escasa desde el punto de vista cuantitativo pero esencial desde su dimensión cualitativa. Haciendo un paralelismo con autores como Ligeti y Penderecki, se podría afirmar que su breve experiencia en el campo de la música concreta y electrónica deja una profunda huella en su producción instrumental posterior por diversas razones. No tal vez por cuestiones superficiales o técnicas (como podría ser una nueva manera de pensar la tímbrica, por ejemplo) sino en la manera misma de concebir la obra de arte. Parece obvio que el descubrimiento de la música concreta francesa es fundamental para aquello que se intuía en su obras seriales: la concepción objetual de la obra musical. Tal vez aquella conferencia de Jean-Étienne en 1954 había predeterminado a nuestro compositor casi “desde el principio”. De hecho la primera obra concreta de Mestres es posterior a *Tramesa a Tàpies*, la pieza que posicionamos como punto de inflexión. En este sentido, el contacto con la GRM tendría un poder aditivo. En realidad, determinar el orden cronológico de las influencias y cómo éstas toman forma en la mente del artista es algo que ni él mismo podría aclarar, por lo que no es algo que deba preocuparnos. Todos estos cambios bullen en su cabeza en un corto periodo de tiempo y se materializan en obras que son casi como restos arqueológicos que pretendemos estudiar y comprender. Encontrar las razones por las que Mestres no profundiza en este campo a pesar de que a primera vista parece el idóneo para desarrollar su concepción objetual de la obra, será una de las tareas de este apartado.

I.3.1. El laboratorio Phonos.

Antes de adentrarnos en la producción electroacústica de Mestres Quadreny, parece oportuno esbozar unas líneas, aunque sea brevemente, para describir la historia del laboratorio Phonos. La razón es doble. Por una parte, se trata de una propuesta en la que Mestres está implicado directamente como uno de los principales impulsores. Por otra, es indudable la estrecha relación que esta institución ha tenido sobre su propia obra desde el punto de vista técnico.

En 1965 Andrés Lewin-Ritchter (1937) regresa de Estados Unidos, donde había tenido la oportunidad de trabajar como asistente de Vladimir Ussachevsky y Edgar Varese en el Columbia Princeton Electronic Music Center de Nueva York. Tres años después, para poder dar continuidad a los trabajos electroacústicos de Mestres Quadreny, Lewin-Ritchter decide establecer un humilde estudio en su domicilio privado. Sin embargo, la limitaciones técnicas son obvias. La creación de Phonos como sociedad anónima no llegará hasta 1974, momento en el que unen sus esfuerzos el compositor Mestres Quadreny, el ingeniero informático Lluís Callejo (1930-1987) y el propio Lewin-Ritchter. A ello hay que sumar la colaboración de Rosa M^a Quinto como gerente del establecimiento del laboratorio en una casa de la calle Santa Sofía Magdalena del barcelonés barrio de Sarriá. Un año más tarde se une al proyecto el compositor chileno Gabriel Brncic (1942) quien rápidamente se convierte en una figura referencial dentro del laboratorio, tanto por sus conocimientos previos como por su capacidad como maestro. Como señala el propio Lewin-Richter, “Phonos ha mantenido su filosofía a lo largo de los años, dedicándose fundamentalmente a acoger compositores que hicieran uso de los equipos disponibles para la creación musical, sin que se fijara una estética de partida”.¹⁴⁷ En este sentido, el laboratorio es una herramienta y no una manera de concebir la creación sonora, a diferencia de como sucede en otros laboratorios europeos donde existen vinculaciones estéticas previas. Lo que sí existe en Phonos es un especial esfuerzo por fomentar el desarrollo del empleo de recursos electrónicos en la interpretación en vivo.

Como indica Marta Cureses, la primera inscripción existente data de 1982.¹⁴⁸ Dos años después se inscribirá al Registro de Fundaciones de la Generalitat de Cataluña

¹⁴⁷ LEWIN-RICHTER, Andrés: “La música electroacústica en España”. Barcelona, 1998. El artículo puede visitarse en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/electroacustica/electroacustica.htm> (última revisión 23 de mayo de 2011).

¹⁴⁸ CURESES DE LA VEGA, Marta: “Mestres Quadreny: el principi i la fi”. *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 2002. Edicions 62. Volumen V: “De la postguerra als nostres dies”, pp. 216-220, p. 217. Como indica Cureses, el documento de registro especifica minuciosamente el inventario: Un sintetizador Sinthi AKS, dos magnetofones Revox A77, un magnetofón Revox F36, un magnetofón TEAC A-234-ORS, un mezclador 6x4, dos amplificadores VIETA A 217, un amplificador VIETA AT 240, un tocadiscos ERA, un Stokos 4, dos filtros ACK AC 2800, un osciloscopio Telequiment S51B, dos paneles de interconexión, un microprocesador AIM 65, cuatro altavoces Marantz Imperial 6, un altavoz Jensen, dos altavocesn (sin especificar), un

como Fundació Phonos. En 1987 se traslada del barrio de Sarriá a la Fundación Joan Miró de Barcelona donde celebra anualmente conciertos. Posteriormente, en 1994, vuelve a cambiar de sede al desplazarse a un local de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Finalmente, en 2000 el laboratorio se traslada nuevamente, en este caso a unos locales en la Estación de Francia donde comparten espacio y programa de actividades con el Instituto Universitario de las Audiovisuales de la Universidad Pompeu Fabra.¹⁴⁹

Actualmente el Patronato de la Fundación Phonos está formada por Mestres Quadreny (Presidente Honorario), Xavier Serra Casals (Presidente) y Andrés Lewin-Richter (Secretario del Patronato). A su vez, la dirección de Phonos recae en Lewin-Richter (director ejecutivo)¹⁵⁰ y Gabriel Brncic (director artístico). Desde el punto de vista institucional Phonos está relacionada con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Fundación Joan Miró, la Universidad Pompeu Fabra, La Fundació Metrònom, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, el Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y el Ministerio de Cultura.

El Laboratorio Phonos es el primer laboratorio fundado en Cataluña y el segundo en territorio español tras el Laboratorio Alea. Este último, dirigido por Luis de Pablo y financiado por la familia Huarte existió desde 1966 hasta 1977. La importancia histórica de Phonos no reside únicamente en su aspecto pionero, sino en su capacidad para haber tenido una línea de continuidad hasta nuestros días. Como señala Marta Cureses, “se trata de un laboratorio histórico, germen y cuna de la música electrónica y electroacústica en Cataluña y España, además de plataforma de primer orden por su proyección internacional”.¹⁵¹

sistema de variador de velocidad, un sistema de lectura VU de cuatro canales, un sistema mecano de montaje JUVÉLO, cables, herramientas y material de taller.

¹⁴⁹ Véase: <http://iua.upf.edu/> (última revisión 23 de mayo de 2011).

¹⁵⁰ Lewin-Richter coordina además los conciertos y grabaciones de Phonos.

¹⁵¹ Véase: CURESES, Marta: “Els compositors tecnològics i el Laboratori Phonos”. *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. (Director: Xosé Aviñoa). Barcelona, 2002. Edicions 62. Volumen V: “De la postguerra als nostres dies”, pp. 216-220.

I.3.2. Obra electroacústica.

I.3.2.1. Trabajo a partir de fuentes sonoras.

La primera obra de Mestres Quadreny que podemos catalogar como “electroacústica” es la pieza de música concreta *Peça per a serra mecànica* (1964). Es considerada como la primera obra electroacústica realizada en Cataluña y una de las primeras dentro del estado español. Siempre procurando ser prudentes en cuanto a la importancia de las autorías, obviamente este dato coloca nuevamente a Mestres como la primera línea de vanguardia musical en Cataluña y en relativa sintonía con el resto de Europa, teniendo en cuenta la realidad política y social española. En territorio español los primeros trabajos con sonidos grabados se deben a Luis de Pablo con su música para el cortometraje *A través de San Sebastián* (1959) y Cristóbal Halffter con *A las cinco de la tarde* (1960). Fuera del ámbito de la música incidental hay que nombrar el trabajo electroacústico del siempre pionero Juan Hidalgo, *Étude de Stage* (1961), obra realizada precisamente en el Service de Recherches Musicales de la Radio de París. Y como bien indica Andrés Lewin-Ritchter,¹⁵² no podemos olvidar la figura de Robert Gerhard y sus experimentos electroacústicos realizados en su estudio particular de su casa de Cambridge y en los estudios de la BBC de Londres desde mediados de la década de los cincuenta.

En 1964 Moisés Villèlia había vuelto a emplear madera en la construcción de sus esculturas. Como relata el propio Mestres,¹⁵³ Villèlia le invita a su estudio para que escuche la variedad de sonidos producidos por las máquinas que emplea para cortar y tratar la madera. Esta experiencia sorprende al músico, que decide grabar en cinta magnética toda esa enorme variedad de sonidos. Lo que atrae al compositor no es sólo que cada sierra emita un tono distinto, sino la riqueza de impulsos y matices generados por la propia gestualidad de la mano al dar forma a

¹⁵² Véase: LEWIN-RITCHTER, Andrés: “La música Electroacústica en España”. Artículo publicado originalmente en: BRNCIC, Gabriel: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*. Barcelona, 1998. SGAE y Fundación Autor. Actualmente se puede consultar en: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/electroacustica/electroacustica.htm> (última revisión 23 de mayo de 2011).

¹⁵³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics, op.cit.*, p. 119.

la madera (como el acto de avance y retroceso al cortar, por ejemplo). En la concepción de la pieza el proceso de grabación tiene más importancia que el propio montaje pues, al grabar las sierras en la sesión de trabajo del escultor, Mestres juega con la cercanía de los micros para conseguir distintas calidades de sonido. Es decir, hay una búsqueda de materiales sonoros en el mismo proceso de grabación. La precariedad de medios se hace evidente en el trabajo posterior de montaje. Se trata de una tarea absolutamente artesanal en la que el compositor corta la cinta en fragmentos (aislando así los distintos sonidos) y establece distintas categorías en función de su calidad y tipo de sonoridad. Empleando un magnetofón casero (concretamente un magnetofón Rebox semiprofesional de válvulas) el músico creó la obra seleccionando el orden de los sonidos y uniéndolos con una regleta hasta obtener cintas de fragmentos pegados. Al no tener mezclador, cogió las cintas de dos en dos y realizó nuevas mezclas que se grabaron a su vez en otra cinta. Finalmente, a partir de la repetición de este proceso obtuvo la cinta definitiva.

Es, por tanto, un trabajo puramente empírico, nada apriorístico, pues actúa a partir de la manipulación del mismo material sonoro. “Hi ha tota una artesanía manual del muntatge, que determina el tempo, les entrades i sortides de cada so, les superposicions, el ritme de cada línia sonora i el ritme orquestral, del conjunt”.¹⁵⁴ De este modo, la obra parece un juego de densidades donde incluso algunas líneas son presentadas al revés para crear un efecto de contrapunto sonoro. Para la elaboración de esta obra fueron fundamentales los conocimientos sobre acústica y física adquiridos por el artista en su formación universitaria, así como la posesión del mencionado *Les musiques expérimentales* de Abraham Moles, donde se explica con cierta rigurosidad los principios de la música concreta y electrónica.

La pieza fue estrenada junto con la presentación de las nuevas esculturas de madera de Villèlia organizada por el Club 49 en 1965 en el jardín de Francesc Pros. El hecho de presentar la obra en la exposición, y al estar tan íntimamente ligada al propio proceso creativo de las esculturas, nos plantea una nueva dimensión del

¹⁵⁴ CIRICI, Alexandre: “Moisés Villèlia. Mestres Quadreny: Dues obres pala.leles”. Texto de la exposición-audición *Peça per a serra mecànica*. El Masnou. Junio de 1965.

hecho musical, más cercano al moderno arte sonoro que a la tradicional concepción narrativa de la música. En este sentido, casi podríamos considerarla un remoto antecedente de la posmoderna instalación sonora, pues el “sonido presentado” no funciona como pieza musical tratada y percibida linealmente, sino como un fondo sonoro coherente con lo que se está viendo en el jardín de Pros. Obviamente, estas palabras hay que acogerlas con mucha cautela, pues la intención de los autores no es presentar una instalación sonora en sí. Pero pensemos en lo mucho que esta iniciativa se aleja de los trabajos instrumentales realizados hasta ahora. También pensemos en la diferencia radical que supone para Mestres trabajar la obra a partir del sonido, a diferencia de la habitual obsesiva planificación previa de su etapa serial. Podría decirse que en *Peça per a serra mecànica* el proceso de planificación es sustituido por el de grabación. Como veremos más adelante, la planificación de las obras dejarán de ser tan minuciosos para dar paso a un trabajo más flexible e intuitivo. Más aún cuando lleguen los medios informáticos y la aplicación de la indeterminación y el azar a partir de la década de los setenta.



Figura 57: Invitación del estreno.

En 1973 Mestres aborda una obra de similares características: *El telar de Teresa Codina*. En este caso se propone la grabación del proceso creativo y artesanal de Teresa Codina en la elaboración de sus tapices. Como refleja el mismo autor,¹⁵⁵ a diferencia de las sierras de Villèlia los sonidos del telar eran muy silenciosos. Pero al mismo tiempo las sutiles resonancias de la trama y las sonoridades producidas al deslizarse las fibras unas con otras, así como su anudamiento, originaban sonidos inesperados. Para ello, el músico colocó micros dentro del marco para captar las vibraciones del sonido que, una vez amplificadas, se transformaban en nuevas, variadas y sorprendentes sonoridades.

No existe una planificación previa de la pieza, al igual que en la *Peça per a serra mecànica*, pero desde el punto de vista formal es fácilmente perceptible una direccionalidad lineal. La obra parte de la casi no percepción de sonido y crece exponencialmente mediante la acumulación de estos sutiles susurros. A medida que la obra avanza la trama sonora se hace más compleja y en su parte final llega a alcanzar una presencia de grandes dimensiones. De este modo, esos silenciosos y sutiles rumores, al ir superponiéndose, van creando una red sonora análoga a la del propio tapiz. El sonido de un susurro se entrelaza con otros susurros hasta lograr un bullicioso griterío. La analogía con la esencia de la elaboración del tapiz es evidente, pues no consiste únicamente en captar el proceso de elaboración del tapiz sino en crear a partir de éste uno de naturaleza sonora que mimetiza el proceso y utiliza literalmente sus sonidos.

La obra sirvió de telón sonoro en una gran exposición de tapices de Teresa Codina celebrada en 1974 en la Galería Dau al Set de Barcelona. Como en el caso de la pieza para Villèlia no se pretende que la pieza sonora funcione desde una escucha activa. No hay ritual de concierto. El público no se sienta delante de un magnetofón para comprender la narratividad de lo que escucha, sino que nuevamente el sonido forma parte de la exposición visual. Es pertinente repetir que no nos encontramos ante una instalación sonora al uso, pero sin duda la interacción entre artistas de distintos campos que se está dando en Barcelona en estos años da como fruto situaciones estéticas que difícilmente se pueden catalogar desde categorías

¹⁵⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 136.

tradicionales. Desde éstas, tal vez podríamos entender esta obra musical como incidental o de ambientación. Sin embargo, esto sería una simplificación que no da cuenta de su verdadera naturaleza artística, aun sin ser del todo consciente los autores.

La última obra tratada dentro de este apartado es *Quina* (1979). Aprovechando la exposición de esculturas sonoras de François Baschet en la Fundació Joan Miró en 1979, Mestres decide emplearlas para realizar una grabación usando la partitura de una obra anterior, *Aronada* (1972). Esta obra, de la que se hablará más extensamente en el apartado dedicado al grafismo, consiste en una partitura circular por la que los intérpretes pueden pasearse libremente. Está concebida como música de ambientación, es para instrumentos *ad libitum* y es de tiempo indeterminado.

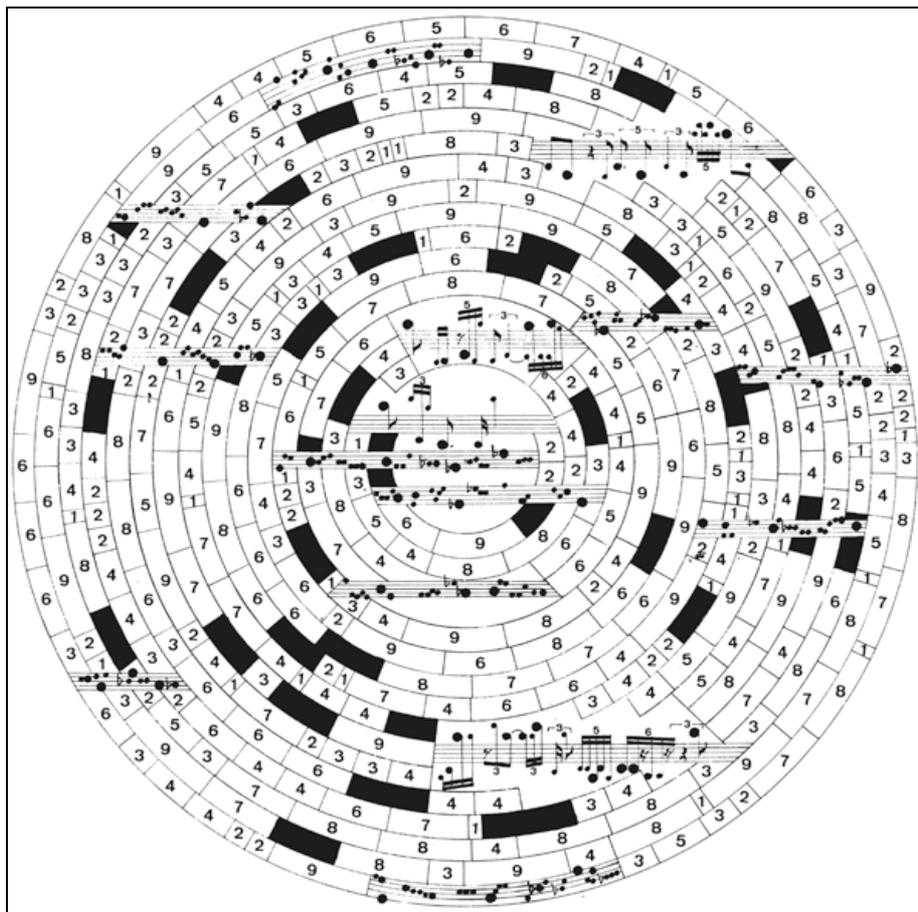


Figura 58: *Aronada* (1972).

Las estructuras de Baschet se componían de distintos materiales (vidrio, acero, plástico, etc.) y permitían obtener distintos sonidos mediante percusión o a través del empleo de varillas y los dedos. Para la grabación de *Aronada* los intérpretes (entre los que se encontraban Anna Bofill, Lluís Callejo y Jordi Mestres, entre otros) contaban con esculturas y micros. El material grabado fue posteriormente tratado en el Laboratorio Phonos mediante la manipulación de velocidades para lograr sonidos más graves, la mezcla de distintas pistas para conseguir distintas densidades, el empleo de sintetizadores y un último acabado de reverberación. Curiosamente, en este caso nos encontramos el caso opuesto a *Peça per a serra mecànica* y *El teler de Teresa Codina*, pues no es la música para una exposición, sino la música gestada con excusa de una exposición. En lo que sí coinciden es en la íntima relación que se genera entre obra sonora y visual, pues se establece nuevamente un extraño diálogo entre distintos planos del proceso creativo. Directa o indirectamente los lenguajes se entremezclan y nutren mutuamente.



Figura 59: Ejemplos de esculturas sonoras de François Baschet.

Finalmente, la pieza *Quina* -en una última vuelta de tuerca del proceso creativo- fue estrenada como música para un ballet en la propia Fundació Miró en 1980.¹⁵⁶ Curiosamente los bailarines no debían escuchar la música hasta el ensayo general para que movimientos y sonidos guardaran su propia autonomía.¹⁵⁷ Para establecer una suerte de coherencia entre ambos, Mestres recurre al empleo de números aleatorios. Ya que los números que forman el código de la partitura *Aronada* son aleatorios (concretamente recurre a la guía telefónica para lograr tablas de cifras), los bailarines también debían utilizar un sistema que codificara gestos en números. Y para facilitar la memorización de éstos, cada intérprete emplearía los dígitos de su propio teléfono. De este modo, en este nuevo eslabón del proceso creativo encontramos un nuevo intento por establecer una relación íntima (en este caso bastante oculta) entre las dos nuevas dimensiones creativas: sonido y movimiento.

La realidad es que la producción de Mestres en la que emplea fuentes sonoras directas para su posterior manipulación en estudio es muy escasa. Las tres obras que se han abordado son prácticamente lo único reseñable. Más adelante se reflexionará sobre las posibles razones por las que el compositor decidió no seguir profundizando en esta manera de abordar la producción artística del sonido. Exceptuando las obras que se tratarán en el siguiente apartado referentes al empleo de electrónica para la música instrumental en vivo, existen muy pocos ejemplos de trabajos realizados únicamente en estudio. Cabe mencionar algunos pequeños y tímidos intentos posteriores como la música incidental *Quan serà pintada una escena de fons sense fi?* (1998), y la obra electrónica para la lectura de un poema de Albert Mestres *Paradís* (2000), ambas realizadas con ordenador y sonidos sintéticos.

¹⁵⁶ La interpretación corrió a cargo del Ballet Experimental de L'Eixample, con coreografía de Consol Villaubí y la escenografía por Teresa Codina.

¹⁵⁷ Esto recuerda, con cierta distancia, a la fructífera colaboración entre Merce Cunningham y John Cage donde música y coreografía sólo debían coincidir temporalmente sólo en el momento de la ejecución para salvaguardar su propia autonomía.

I.3.2.2. Electrónica mixta y en vivo.

A parte de los trabajos realizados en laboratorio, existe un conjunto de obras igualmente escaso pero de gran interés. Tras su estancia en París en 1961, comienza a gestarse en la cabeza del compositor la posibilidad de emplear los magnetofones no sólo para grabar y manipular sonido para piezas cerradas, sino que además tengan una función en la interpretación en vivo junto con instrumentos tradicionales. Como es sabido, desde *El canto de los adolescentes* (1956) de Stockhausen música concreta y electrónica se fusionan bajo la denominación de música electroacústica. Pronto llegarán de la mano del propio Stockhausen las obras mixtas para instrumentos tradicionales y cinta magnética. *Kontakte* (1959/60) es la primera de ellas. Pero lo que se plantea Mestres no es sólo la convivencia de instrumentos y cinta magnética, sino que los recursos electrónicos puedan tener un papel fundamental en el proceso en vivo, ya sea manipulando el sonido de los instrumentos o ayudando a generar la propia obra. “Podia el magnetòfon ser utilizat d’una manera diferent de com ho feien al labortori de la música concreta? [...] les recents recerques informàtiques mostraven que l’ordinador permetia incrementar la capacitat creativa del compositor, però no hi hauria cap manera de potenciar la de l’intèrprete?”.¹⁵⁸

Esto que Mestres se plantea será bautizado como *live electronic* o electrónica en vivo. Sus antecedentes estarían en el empleo de micros y otros aparatos electrónicos en algunas de las obras de John Cage y en la *tape music* iniciada por Vladimir Ussachevsky desde la década de los cincuenta en la Universidad de Columbia de Nueva York. En el ámbito de la electroacústica europea el pionero será nuevamente Stockhausen con su *Mikrophonie I* (1964), “en la que utiliza un gigantesco Tam-tam manejado por cuatro intérpretes cuyas manipulaciones sonoras son recogidas por dos micrófonos que van a parar a un filtro y una caja de mezclas distribuyéndose el resultado a través de altavoces”.¹⁵⁹ A resultados muy similares, aunque por caminos distintos, llega Mestres Quadreny un año más tarde

¹⁵⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 73.

¹⁵⁹ MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX, op. cit.*, p. 146.

con *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965). Son años de experimentación y búsqueda por lo que es absolutamente comprensible que varios autores lleguen prácticamente al mismo tiempo a hallazgos similares.¹⁶⁰ Lo realmente meritorio es la evidente escasez de medios de los que dispone Mestres una vez de vuelta en Barcelona, y más si lo comparamos con la situación privilegiada de Stockhausen. En una conferencia ofrecida en 1985 el propio Mestres relataba:

Por circunstancias quizás obvias siempre he tenido que trabajar con medios precarios. Digo medios precarios porque siempre he trabajado en Barcelona, mi ciudad, no he tenido la oportunidad de trabajar en los grandes laboratorios de Europa o de América. Y por lo tanto me he tenido en muchas ocasiones que ingeniar cosas, que quizá no se me hubieran ocurrido si hubiera mayores facilidades con otros elementos.¹⁶¹

Sin embargo, antes de concebir los *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (posiblemente la primera obra de tipo procesual en nuestra geografía) existen dos curiosos antecedentes en los que Mestres emplea magnetofones con una función en vivo. Por una parte, en la música para el segundo ballet realizado junto a Brossa, *Vegetació submergida* (1962), Mestres propone que en un momento dado, mientras la orquesta está tocando, a través de un magnetofón suene un tango desafinado. El hecho de que la obra nunca fuera estrenada -privando al público de aquel año de la posibilidad de entrar en contacto con ella- resta en cierto sentido valor histórico a la propuesta. No será el caso de *Concert per a representar* (1964) donde un reducido grupo de intelectuales barceloneses tendrá el privilegio de presenciar la sorprendente experiencia propuesta por el binomio Mestres-Brossa. Concretamente, el estreno de la obra se realizará en casa de Ricardo Gomis, La Ricarda, donde se celebrarán algunos de los conciertos de Música Oberta. A parte

¹⁶⁰ Pocos años después, por ejemplo, Alvin Lucier (1931) llevará a cabo en EE.UU *I Am Sitting in a Room* (1969), obra cumbre del arte sonoro donde emplea un mecanismo similar de magnetofones que registran y reproducen en tiempo real.

¹⁶¹ “José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica”. Conferencia realizada por Mestres Quadreny en la Fundación Juan March (Madrid) el 21 de octubre de 1985. Actualmente se puede consultar y descargar en: <http://www.march.es/Conferencias/anteriores/voz.asp?id=1627> (última revisión 23 de mayo de 2011).

de la relevancia de la obra como una de las primeras y más fructíferas colaboraciones entre los dos artistas en el terreno de la acción musical o teatro musical, no menos destacable es el sistema de magnetofones y altavoces con el que el músico pretende articular la parte sonora. El primer movimiento se compone de tres partes que se superponen gradualmente a modo de canon. Un grupo instrumental formado por flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión y contrabajo interpreta la primera de ellas sobre el escenario. Posteriormente, este fragmento suena nuevamente a través de unos altavoces situados en la parte trasera de la sala al tiempo que los músicos ejecutan la segunda parte. Se trata de una grabación previa que, gracias al magnetofón, debe sincronizarse con la interpretación en vivo. El proceso se repite una vez más. La primera parte suena por los altavoces traseros, la segunda lo hace a través de otros situados a los lados del público y todo ello se coordina con la tercera interpretada por el conjunto instrumental. El resultado es un canon donde el compositor juega con un crecimiento de la densidad y la direccionalidad del sonido, pues cada fragmento proviene de un foco distinto. En este sentido, podría decirse que el compositor se propone una progresiva ocupación sonora del espacio.

El dispositivo electrónico en este primer movimiento tiene una función más. Entre cada una de las partes señaladas (es decir, entre primera-segunda y segunda-tercera) Mestres inserta sendos pasajes a modo de enlaces bajo los títulos de *Divertiment 1* y *Divertiment 2*. Ambos se componen únicamente de ocho compases y consisten en un diálogo entre instrumentos en vivo y material pregrabado. Finalmente, el segundo movimiento expone la superposición de dos pistas grabadas a las que se suma sincronizadamente el grupo instrumental. El material pregrabado es un juego de polirritmias producido por instrumentos de percusión clásicos junto a *stell drum*, instrumento originario de Trinidad que, por su peculiar sonoridad, crea la ilusión de que se trata de sonido manipulado en estudio. Para el tercer y último tiempo, Mestres prescinde del uso de magnetofones, por lo que se trata de música únicamente reproducida en vivo.

Un año después de la composición de *Concert per a representar* Mestres irá más allá en el uso de magnetofones con la creación de *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965). Coincidiendo con el 400 aniversario del nacimiento de Galileo

Galilei (1554-1642) decide abordar una obra de grandes dimensiones pero con una limitación absoluta de recursos técnicos: tres magnetofones y su amigo Carles Santos al piano.¹⁶² Como indicaba el propio autor, parte de esta premisa para agudizar el ingenio.¹⁶³ Desde el punto de vista conceptual la intención es homenajear a Galileo como impulsor del pensamiento científico y como símbolo de las víctimas de su propia sociedad y de la ignorancia. Tiene además un claro contenido de contestación velada hacia el régimen franquista. Esto constata cómo su posicionamiento político y social encuentra en su concepción experimental un perfecto vehículo de expresión. El pensamiento científico se convierte en símbolo de la lucha contra lo establecido (especialmente si es injusto) y la experimentalidad (es decir, la búsqueda obsesiva de lo nuevo) en su herramienta de trabajo. Mestres se siente especialmente atraído a la frase “busca y hallarás” escrita en uno de los cánones enigmáticos de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach. Y ello le lleva a plantearse la posibilidad de que un único instrumentista pueda generar tres cánones de grandes dimensiones con la ayuda de tres magnetofones que graban y reproducen en vivo el sonido generado por el piano gracias a una cinta magnética que circula por ellos. Es decir, se trata de un procedimiento de imitación canónica donde un tema breve (cada canon ocupa una única página) se repite a distintas velocidades e intensidades. Los sonidos se van relacionando, superponiendo a sí mismos mediante el dispositivo de magnetofones, lo que permite al instrumentista dialogar consigo mismo: “es planteja un sistema d’interacció entre el que toca i el que ha tocat precedentment, tot creant un circuit d’autoinfluència”.¹⁶⁴ Otro guiño al contrapunto de Bach es que las partituras están diseñadas para ser leídas alrevés también, mimetizando así el procedimiento de retrogradación.

¹⁶² *Tres Cànon en Homenatge a Galileu* (1965) está compuesta para piano y tres magnetofones, aunque existen también versiones para percusión (1968), ondas Martenot (1969), e incluso guitarra eléctrica (1974). Estas distintas versiones se pueden tocar conjuntamente combinando dos o tres instrumentos.

¹⁶³ Precisamente el hecho de que la pieza necesite de tan pocos recursos ha posibilitado que sea posiblemente la obra más interpretada de su catálogo. *Tres Cànon en Homenatge a Galileu* ha sido escuchada en sus distintas versiones en numerosos países de todo el Mundo a lo largo de muchos años (Nueva York, Tokio, Berlín, París, Lisboa, Madrid, Barcelona, La Habana, etc.)

¹⁶⁴ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 74.

Para cada canon el compositor propone una textura y procedimiento distintos. En el *Canon I* el primer magnetofón graba la señal que proviene del micro. Los otros dos magnetofones reproducen lo tocado por el piano retardadamente por los altavoces. El intérprete repite el fragmento cinco veces a distintas velocidades e intensidades para enriquecer las relaciones rítmicas y armónicas que produce el canon perfecto. La partitura consiste en sonidos aislados donde emplea toda la tesitura del instrumento con el fin de que no se formen relaciones melódicas. La densidad crece cuando coinciden piano y los altavoces para después decrecer cuando el intérprete acaba de tocar y los magnetofones dejan de sonar progresivamente. Es por un tanto un canon en forma de arco.

Para el *Canon II* Mestres propone una partitura formada únicamente por clusters en distintos registros que deben tocarse siempre lentamente. Si el primer canon consistía en la interacción de puntos, aquí lo planteado es un canon de masas de sonido. El músico toca una única vez la página. El primer magnetofón graba en la primera pista la señal procedente del micrófono y en la segunda pista la señal proveniente del tercer magnetofón. El segundo magnetofón reproduce por ampliación únicamente y el tercer magnetofón además envía la señal al primero. Cuando el pianista llega a una señal marcada en la partitura interpreta los dos últimos clusters en fortísimo.

El tercer canon es posiblemente el más interesante de los tres. El intérprete toca un número indeterminado de veces el fragmento, que ahora consiste en un encadenamiento de sonidos de tesituras distintas dentro de una estructura rítmica muy compleja. En cada repetición el músico hace crecer la intensidad (desde *ppp* hasta *fff*). El primer magnetofón graba en la primera pista la señal procedente del micro y en la segunda pista las señales procedentes del segundo y tercer magnetofón. El segundo y tercero reproducen por ampliación y envían la señal al primer magnetofón. De este modo, todo lo escuchado se reinyecta una y otra vez de modo que un único intérprete es capaz de generar por crecimiento exponencial una gigantesca masa sonora donde cada sonido pierde su identidad individual para formar parte de un todo. Oriol Pérez compara este proceso con el cosmos, pues los elementos pierden su individualidad para formar parte de una entidad superior. Es

decir, una macroestructura en forma de magma sonoro.¹⁶⁵ Finalmente, el dispositivo se detiene y el músico interpreta una última vez el fragmento en pianísimo.¹⁶⁶

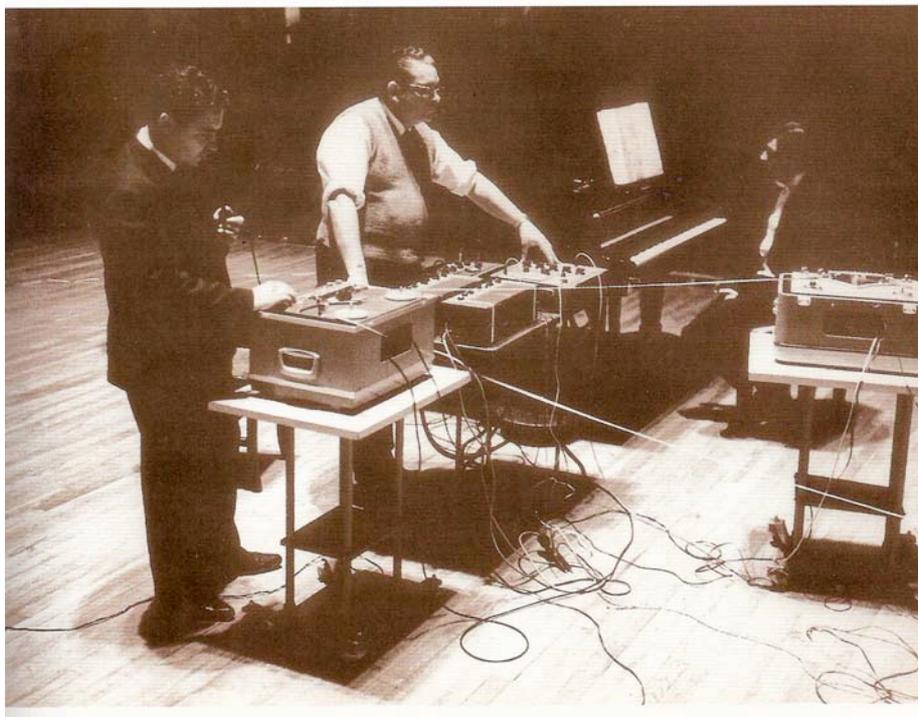


Figura 60: Preparación de los dispositivos electrónicos para el estreno de *Tres Cànones en Homenatge a Galileu* (1965) el 27 de noviembre de 1965 en el Palau de la Música Catalana.

Inicialmente Mestres diseñó el mecanismo para que los magnetofones se colocaran formando un triángulo. Este sistema planteaba problemas pues al circular siempre la misma cinta por los cabezales acababa desgastándose. Como relata el propio Mestres,¹⁶⁷ en el estreno de la obra el desgaste de la cinta provocó que en el último canon se perdiera el control del sistema creando un increíble estrépito. Santos aguantó hasta el final y recibió una sensacional silbada por parte del público. Esta anécdota, más allá de su posible aspecto cómico, revela la precariedad de medios y la falta de preparación por parte de los organizadores, pues el día del estreno ni

¹⁶⁵ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.* p. 57.

¹⁶⁶ Sobre este aspecto véase: Gàsser, Lluís: *La música contemporánea...*, *op. cit.*, pp. 175-184. En estas páginas Gàsser aborda un minucioso análisis descriptivo de la obra en sus distintas versiones.

¹⁶⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 76.

siquiera fue posible realizar una prueba técnica y sonora previa al concierto. Posteriormente el compositor colocará los magnetofones en línea consiguiendo que la cinta no se gaste. Actualmente la obra se puede realizar fácilmente con medios informáticos (concretamente se emplea el programa Sound Processor creado por Pieter Suurmond).



Figura 61: Stokos IV.

A parte del empleo aislado de algunos recursos tecnológicos, como el pedal para controlar el volumen del piano en *Suite bufa* (1966), o la utilización de relleno electrónico como en *Acció musical per a Joan Miró* (1993), el último trabajo donde existe un verdadero propósito por conciliar instrumentos tradicionales y electrónica en vivo es en la pieza *Espai sonor V* (1976). La obra fue compuesta para el concierto inaugural del Laboratorio Phonos dentro del Festival Internacional de Música de Barcelona el 16 de octubre de 1976 en la Fundació Joan Miró. Para tal ocasión diferentes compositores vinculados a Phonos abordaron la creación de un espacio sonoro propio empleando el Stokos IV, sintetizador diseñado por Lluís

Callejo (véase figura 61).¹⁶⁸ Algunos, como Eduardo Polonio, Lluís Callejo y Javier Navarrete, optaron por el empleo del *Stokos IV a solo* en obras puramente electrónicas, mientras que otros propusieron obras mixtas, como fue el caso de Andrés Lewin-Richter, Anna Bofill, Llorenç Balsach, Gabriel Brncic y el propio Mestres Quadreny.

Espai sonor V está compuesta para cinta, percusión y viola modificada en vivo mediante sintetizador, aunque existe una versión posterior donde la viola es sustituida por el clarinete. Esta última, rebautizada como *Espai sonor V-B* fue arreglada especialmente para Jesús Villa-Rojo y estrenada en 1981 en Bilbao por el LIM. Las diferencias entre ambas versiones sólo afecta a cuestiones de tesitura de los instrumentos, por lo que son en esencia la misma composición. La pieza llama la atención por su aparente simplicidad. De las dos partes, que son fácilmente distinguibles en su primera escucha, la primera rescata la austeridad de *Tramesa a Tàpies*. Tras una breve introducción, que consiste en un batido de cinta y castañuelas, comienza una sección en 4/4 donde cinta y percusión dialogan en un sencillo juego rítmico de negras y corcheas. En este caso, la cinta funciona como un instrumento de percusión. Mientras tanto, la viola, o bien participa del diálogo rítmico mediante esporádicos pizzicatos, o bien se posiciona como elemento contrastante al realizar diseños de notas largas, que pueden ser tenidas o en glisandos ascendentes o descendentes. Desde el punto de vista de la elección de alturas, la viola siempre pivota sobre la nota sol. Siempre que aparece un pizzicato es en nota sol. Y cuando se trata de un glisando el sonido de partida o llegada (o ambos) es igualmente un sol.

La segunda sección es claramente contrastante. Si la primera parece ordenada y sencilla, la segunda se percibe como compleja y caótica. Inicialmente suena sola la cinta en los que el compositor propone unos campos de probabilidad para

¹⁶⁸ Se trata de un generador de sonido diseñado por Lluís Callejo emparentado con la familia de los sintetizadores. Permitía producir en vivo series de notas de altura y ritmo aleatorias mediante la introducción manual de variaciones en las leyes de probabilidad. Concretamente permitía variar la altura media del conjunto de sonidos, el margen mínimo y máximo de alturas, el número de sonidos por unidad de tiempo, el grado de irregularidad de los tiempos que separan los instantes de producción de los sonidos, la longitud de los sonidos individualizados y, por último, la posibilidad de introducir diferentes porcentajes de silencios.

manipular el sonido de la una manera global. Como en obras anteriores construye desde el silencio un magma sonoro mediante el control de alturas y frecuencias. Posteriormente, el propio dibujo de estos espacios de probabilidad nos indica la naturaleza de lo que vamos a escuchar. A continuación se incorpora la percusión en una subsección que recuerda al comienzo por tratarse de sonidos percutidos, con la diferencia de que ahora el ritmo es totalmente libre. En la última subsección se les une la viola interpretando distintos tipos de ataque y timbre sobre la nota sol nuevamente. De este modo llegamos al final de la pieza (véase figura 62).

The image displays a musical score for the piece 'Espai sonor V' (1974) by Mestres Quadreny. It is organized into three systems of staves. The first system, starting at measure 42, includes staves for violin I, violin II, viola, and cello/contrabasso, with a time signature of 2' 32''. The second system, starting at measure 46, includes a wood-block part with a tempo marking of MM ♩ = 100 and a time signature of 6' 20'' and 7' 08''. The third system, starting at measure 48, features a viola part with various playing techniques: 'plar sospès amb arc (amplificat)', 'sul ponte', 'normal', 'vibr lento', and 'sul tasto', with a time signature of 11' 10'' and 11' 25''.

Figura 62: Mestres Quadreny: *Espai sonor V* (1974). En este fragmento se observa el final de la primera sección y la sección final íntegramente.

Ambas secciones son claramente percibidas como contrastantes. Desde el punto de vista formal la primera parte es mucho más corta que la segunda (2'32" y 8'53" respectivamente). Y mientras que la primera destaca perceptivamente por su enorme sencillez (tanto que resulta hasta ingenuo), la segunda se revela claramente como compleja e inaccesible. No tanto desde una perspectiva formal, donde se ve claramente una progresión de acumulación, como por la cantidad de sonidos distintos empleados y la flexibilidad del propio lenguaje armónico y rítmico.

I.3.3. Breves reflexiones en torno a la falta de profundización.

Llegados a este punto parece legítimo preguntarse cómo es posible que la producción electroacústica y mixta de Mestres Quadreny sea cuantitativamente tan escasa: apenas diez obras frente a las más de cien que componen su catálogo. Lo primero que llama la atención es que Mestres es uno de los fundadores de Phonos y su presidente por varias décadas. Aun teniendo en cuenta la escasez de medios en Phonos en los primeros años y su consecuente desfase en relación a los principales laboratorios de América y Europa, lo cierto es que Mestres se encuentra con los medios tecnológicos más avanzados de los que es capaz de disponer un músico en Barcelona. Especialmente en los críticos años setenta y ochenta, pues desde la década de los noventa el acceso a estos medios se democratiza radicalmente con la generalización del ordenador personal. ¿Cómo es posible, pues, que no haya tenido apenas interés en integrar estos medios en su quehacer creativo?

Además, si reflexionamos sobre los distintos aspectos que se han ido tratando a lo largo del presente trabajo de investigación, la pregunta toma proporciones aun mayores. Especialmente en relación a dos aspectos: por una parte la concepción objetual de los artefactos sonoros; y por otra, su posicionamiento como músico experimental. Como se abordó anteriormente, Mestres trata de superar la antigua concepción de composición como combinación de tonos que según unas reglas preestablecidas pretenden crear una narración sonora, como sucedía en su primera obra serial. Su gran hallazgo personal consistía en comenzar a entender la composición como el tratamiento de objetos sonoros. El punto de inflexión había sido el impacto que le crea la concepción del sonido musical de Pierre Shaeffer como “solfeo de los objetos sonoros”. La posibilidad de manipular el sonido como tal. Sería lógico pensar que las diversas maneras de trabajar con el sonido (ya sea como música concreta, electroacústica o aplicando estos recursos a la interpretación en vivo de instrumentos tradicionales) se convierte en el vehículo idóneo para desarrollar esta nueva manera de concebir la creación sonora. Sin embargo no es así. Mestres Quadreny aplica su nueva concepción objetual

mayoritariamente a su música instrumental,¹⁶⁹ quedando sus obras electroacústicas relegadas a esporádicos experimentos. En este sentido, se podría pensar que lo aplica desde un punto de vista más conceptual que práctico. De aquí el paralelismo que se establecía entre Mestres y cómo Ligeti aprovecha su breve experiencia en el campo de la electroacústica para trabajar posteriormente el aspecto tímbrico de la orquesta tradicional.

El otro aspecto señalado es aun más espinoso. Retomemos aquella cita de la conferencia ofrecida en 1985 por Mestres transcrita en líneas precedentes:

Yo creo que a pesar de todo, lo importante no es que existan todos estos aparatos que hoy existen productores o capaces de producir sonido, desde los sintetizadores a los ordenadores. Lo importante es por qué existen. Y existen gracias a que nuestra sociedad (prácticamente toda la sociedad occidental) ha llegado a un grado de conocimientos científicos y técnicos que permiten crear hoy día aparatos que hace cincuenta años no hubiéramos sido capaces de ni imaginar. Todo esto forma una corriente de pensamiento común a toda esta civilización, y yo creo que el compositor en tanto que compositor, si quiere sintonizar con su época tiene que sintonizar con esta corriente de pensamiento.¹⁷⁰

Es decir, lo que trata de decir el músico es que no le interesa el propio uso de los aparatos tecnológicos en sí sino conectar con esa corriente de pensamiento. En cierto sentido, Mestres basa su acercamiento a la sociedad de su tiempo a través de aspectos teóricos que tienen su repercusión en el lenguaje empleado, pero no en los medios. Es decir, su reflexiones se producen en un terreno especulativo y

¹⁶⁹ Como se ha argumentado en apartados anteriores, la concepción objetual se expande en la obra de Mestres a través de distintas vías de desarrollo. Concretamente se señalaron tres campos:

1. La inmersión en el terreno de las artes plásticas, que comienza con la *Tramesa a Tàpies* y desemboca en los límites del grafismo.
2. En el uso del collage mediante el empleo de citas de músicas tonales insertadas en espacios sonoros atonales.
3. El concepto de "campo" empleado en la primera producción donde investiga con el azar matemático asistido por ordenador.

¹⁷⁰ "José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica", *op. cit.*

después se proyectan en su manera de abordar la composición. Así por ejemplo, su formación científica le lleva a reflexionar sobre el paralelismo entre ciencia y música con distintas repercusiones: principalmente la concepción no semántica del sonido, el empleo del azar matemático y la aplicación de la teoría de la información. Lo paradójico es que finalmente su propósito por conectar de una manera profunda con la sociedad de su tiempo se refleja en el formato de la orquesta clásica. Es decir, sobre medios antiguos. ¿A qué se debe esto?

El propio Mestres nos revela algunas posibles causas.¹⁷¹ Por una parte, en el caso específico de la música concreta, el compositor señala que le resultaba muy complicado planificar y controlar la obra partiendo de fuentes sonoras grabadas. Sus dos piezas de música concreta, *Peça per a serra mecànica* y *El teler de Teresa Codina*, parten de una homogeneidad de sonidos, a pesar de que después exista una gran variedad dentro de ellos. De este modo le es posible controlar el resultado global de la obra. Esta opinión vertida por el compositor sugiere algo que ya se había comentado en líneas anteriores: el modo de trabajar a partir de fuentes sonoras choca frontalmente con su habitual proceder a partir de una fuerte planificación previa. Como ya se constató, en sus primeras obras la organización es casi obsesiva y, aunque esta posición se va flexibilizando con el tiempo, siguen siendo maneras antagónicas de afrontar la composición. Al menos en el caso de Mestres Quadreny. Desde el principio se siente más en sintonía con procedimientos apriorísticos (sin duda la razón por la adopta el serialismo) que con un proceder de tipo empírico.

Él mismo señala otras posibles causas. Por una parte señala que la música electroacústica le parece fría. En todas su piezas siempre existió una cierta calidez porque detrás de esos sonidos estaba siempre la mano del ser humano. Por otra, señala lo poco interesante que le parecen los sonidos generados por ordenador: “nunca he llegado a acertar a sintetizar un sonido interesante. Me parecen todos iguales”.¹⁷² A parte de estas opiniones, que tal vez no parecen excesivamente

¹⁷¹ Véase anexo I: Entrevista a Mestres Quadreny n.º 2. Barcelona, 3 de febrero de 2009.

¹⁷² *Ibid.*

interesantes, hay una de mayor peso: “Otra razón es que creo que hay un problema de comunicación con la música electroacústica. Me parece enojoso estar sentado delante de un altavoz escuchando... sobre todo en plan de concierto. Escuchar en casa es distinto, pero colocar a cien personas delante de un altavoz me parece algo peregrino, una situación un tanto...ridícula. Sencillamente no me gusta”.¹⁷³

De estas palabras se concluye algo muy interesante. Si nos detenemos en la llamada música electroacústica, (es decir, aquélla que se nos presenta como un “subcampo” de la música contemporánea)¹⁷⁴ ésta suele funcionar dentro del rito de concierto clásico. El público acude a una sala de conciertos y –efectivamente- se le coloca ante unos altavoces para enfrentarlos a una narración sonora. Desde este punto de vista, el rito de concierto clásico, ya pobre de por sí en cuanto a los significados no sonoros que maneja, queda desnudo de referentes que ayuden al espectador a articular aquello que escucha. No es casualidad que durante muchos años el binomio formado por Mestres y Joan Brossa nos hayan hecho reflexionar sobre los aspectos teatrales que encierra el rito de concierto, jugando con ellos para, al tiempo que los ponen en evidencia, hacer más intensa y viva la propia experiencia sonora.¹⁷⁵ Es comprensible que el compositor intuya que la manera en cómo una obra electroacústica es mostrada al oyente dentro de este rito es ciertamente pobre. Si reflexionamos sobre las obras trabajadas a partir de fuentes sonoras todas ellas tienen una función incidental. *Peça per a serra mecànica* y *El teler de Teresa Codina* forman parte de sendas exposiciones visuales haciendo de telón sonoro, mientras que *Quina*, que surge de una exposición visual, sirve de música para un ballet. Estas obras pueden ser consideradas casi como antecedentes de las futuras instalaciones sonoras y si el compositor no decide seguir profundizando en esta manera de abordar una música electrónica es

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ No viene mal hacer constar lo altamente cuestionables que son ambos términos desde un punto de vista epistemológico.

¹⁷⁵ Algo similar a lo que encontramos en la obra y pensamiento de John Cage, así como en iniciativas como Fluxus y Zaj. Este tema será ampliamente abordado en el capítulo II.2 de este trabajo de investigación.

posiblemente porque no está dispuesto a prescindir del rito de concierto a largo plazo.

Esto en cuanto a la producción puramente electroacústica, pero ¿qué sucede con la *live electronic*? Ninguna de las razones expuestas se opone al empleo de recursos electrónicos para reforzar o generar una obra en vivo. Ya se señaló que precisamente el Laboratorio Phonos ha destinado sus mayores esfuerzos a la interacción de electrónica e instrumentos en vivo. En *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* encontramos una de las primeras obras de electrónica en vivo de tipo procesual. Y posteriormente salvo casos aislados donde medios tecnológicos intervienen en vivo, como en *Suite bufà* o *Espai Sonor V*, el compositor abandona completamente la posibilidad de desarrollar estos medios. Como indica Anna Bofill,

más que con materiales procedentes de la realidad concreta o de la síntesis electroacústica, el pensamiento musical de Mestres Quadreny se ve satisfecho con los lenguajes que desarrolla la informática musical, el software que en la década de los noventa se ofrece a la labor de composición. El ordenador personal es la herramienta que hoy le permite procesar matemáticamente el azar de una forma ágil y cómoda.¹⁷⁶

Finalmente, como respuesta simbólica a esta falta de profundización en el terreno de la electroacústica, Mestres Quadreny nos sorprende en 2010 con la creación de una instalación sonora interactiva titulada *Trànsit boreal* (2010). Teniendo en cuenta lo poco que ha transitado Mestres por este tipo de manifestaciones, resulta enormemente revelador que después de más de cincuenta años de carrera musical haya abordado una propuesta tan en sintonía con el actual arte sonoro. Concebida para sonorizar la exposición *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento* comisariada por Manuel Guerrero y Oriol Pérez, y celebrada en Arts Santa Mònica entre 2010 y 2011, la obra está construida con dos tipos de fuente, una de sonidos midi y otra

¹⁷⁶ BOFILL LEVI, Anna: "El arte y la ciencia se reencuentran". *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica. Angle, pp. 44-51, p. 50.

proveniente de un banco de sonidos sintetizados. Mediante el programa Max, el compositor establece dieciséis módulos midi que generan secuencias aleatorias a partir de unas características introducidas previamente, así como otros tres módulos para sonido sintetizado. Puesto que el programa cuenta con dieciséis canales midi, las secuencias pueden llegar a sonar todas a la vez, mientras que para el sonido sintetizado sólo hay un canal, por lo que siempre sonará exclusivamente uno de los tres. En la sala hay unos sensores de movimiento que activan o desactivan los distintos módulos, de forma que el tránsito de los visitantes por la exposición genera el resultado sonoro sin ellos saberlo.

A partir de esta experiencia, a lo largo de 2011 Mestres Quadreny ha realizado diversas obras de música electroacústica, posiblemente a raíz de la adquisición de diversos recursos informáticos empleados para *Trànsit boreal*. Es el caso de *Llanterna màgica* (2011), conjunto de veinte breves piezas electroacústicas, *L'Aronada de Jane Manning* (2011) y *Homenatge a Gustav Mahler* (2011).

I.4. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE LA INFORMACIÓN DE ABRAHAM MOLES

I.4.1. Teoría de la información de Abraham Moles.

Como relata el mismo Mestres Quadreny en sus memorias,¹⁷⁷ el primer encuentro con Abraham Moles se produce en París en 1961 debido en gran parte al interés que había despertado en él la lectura de su reciente publicación *Les musiques expérimentales*.¹⁷⁸ Este libro, que originalmente es un informe realizado por Moles para la Fundación Rockefeller como fruto de una estancia prolongada en el Departamento de Acústica de la Universidad de Columbia de Nueva York, ya presenta las líneas generales de la teoría informacional de la percepción de fenómenos sonoros. Lo novedoso y fascinante del trabajo de Moles es que estudia las propiedades del sonido desde su enfoque perceptivo, es decir, desde el efecto que provoca en el oyente. Si huir de una perspectiva positivista y estructuralista, pues en realidad no deja ser un análisis del sonido, centra su interés en el receptor humano (concretamente en sus propiedades y capacidades perceptivas) y obtiene resultados de una manera eficaz. Así, por ejemplo, estos hallazgos han sido fácilmente absorbidos por diversos campos de conocimiento, como la ciencia de la comunicación y al mismo tiempo han tenido aplicaciones en el terreno comercial, como por ejemplo en el desarrollo de la industria de la alta fidelidad. Como señala José Luis Piñuel Raigada, la teoría de la información tuvo difusión en numeros países, pues proponía un marco teórico a un problema fundamental: el de los mecanismos de la percepción por parte del cerebro, considerando éste como un sistema de manipulación de datos. En este sentido, Piñuel afirma que “representa de hecho lo que ya actualmente se conoce como *una teoría estructuralista de la percepción*”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics, op.cit.* Véase capítulo vigésimo segundo, pp. 135-139.

¹⁷⁸ MOLES, Abraham: *Les musiques expérimentales*. París, 1960. Editions du Cercle d'Art Contemporain.

¹⁷⁹ PIÑUEL RAIGADA, José Luis: “Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información”. Madrid. En: *CIC* nº 4 (1999), pp. 157-185. Servicio de Publicaciones UCM, p. 158

La teoría de la información, que se nutre de la estadística y del cálculo de probabilidades, nace de la constatación de que en la emisión de un mensaje parte de éste desaparece en el proceso comunicativo. La cantidad de información que se pierde en dicho proceso depende del nivel de entropía, es decir, del grado de orden y desorden en la configuración del mensaje, o lo que es lo mismo, la cantidad de información por unidad de tiempo medido. En su aplicación a la música, la teoría de la información nos permite conocer la cantidad de información contenida en un mensaje sonoro construido por la sucesión de signos. La información mide la cantidad de “originalidad” del mensaje sonoro. Dicha cantidad es proporcional al caudal de símbolos que constituyen el mensaje (su complejidad), y a la “probabilidad de ocurrencia” de dichos símbolos por parte del receptor (es decir, a su capacidad de identificación). Según la teoría, en el proceso de comprensión de un evento sonoro debe existir un equilibrio en lo “banal” y lo “original”. Cuando un mensaje posee muy poca información (como por ejemplo, una obra construida con un solo sonido) es banal porque termina por dejar de interesar al oyente. Por el contrario, si una pieza musical contiene un exceso de originalidad dará lugar a un mensaje ininteligible, ya que el oyente será incapaz de relacionar los elementos en forma de estructura comprensible. En este caso, su nivel de desorden es muy elevado. Por tanto, para conseguir un equilibrio entre el interés y su nivel de comprensión, el músico debe encontrar un equilibrio entre lo banal y lo original. El propio Moles señala: “L'oeuvre musicale doit apparaître à l'audition comme un équilibre entre banal et original, entre ordre et désordre. La marge de liberté entre ordre intelligible et désordre original régit la structure du message”.¹⁸⁰ De este modo, como apunta nuevamente José Luis Piñuel Raigada, “todo mensaje representa un cierto tipo de juego dialéctico entre la banalidad máxima de un sistema totalmente inteligible y la originalidad máxima [...]”.¹⁸¹ Moles aclara: “La dialectique banal/original, redondance/information, intelligible/inattendu, régit la structure de tous les messages, et la mesure statistique de son accomplissement en

¹⁸⁰ MOLES, Abraham. *Les musiques expérimentales*, *op. cit.*, p. 91. (Traducción propia: « La obra musical debe parecer a la audiencia como un equilibrio entre banal y original, entre orden y desorden. El margen de libertad entre orden inteligible y desorden original rige la estructura del mensaje »).

¹⁸¹ PIÑUEL RAIGADA, José Luis: “Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información”, *op. cit.*, p. 161.

fournit l'appréhension quantitative, ainsi que celle de sa possibilité d'action sur l'auditeur".¹⁸²

Por otra parte, parece obvio pensar que la armonía entre ambos depende del oyente. Es decir, de su capacidad de identificación y de la cantidad de símbolos contenidos en su memoria. O dicho de otro modo: de sus "presaberes".¹⁸³ Moles indica: "Aussi la marge d'appréhension au sein de laquelle s'effectue, pour chaque individu, la réception du message, dépend directement du contexte socio-culturel, dont la connaissance, la définition et la mise en place constituent une "tâche indiquée" de la nouvelle théorie".¹⁸⁴ Este distanciamiento entre creador y oyente tiene respuesta además en la distinción que hace Moles entre mensaje semántico y mensaje estético. Como aclara Mestres,¹⁸⁵ el primero constituye el conjunto de símbolos reconocibles que quedan transcritos en la partitura. Atañe al compositor en tanto que elaborador de estructuras que después llegan al oyente como forma cerrada. En este sentido, el mensaje semántico es fácilmente medible en cuanto a su grado de complejidad mediante la estadística. Por otra parte, el mensaje estético es el campo de libertad constituido por la relación entre los símbolos teóricos y la señal real. O expresado de otra forma, el mensaje semántico es el modelo ideal mientras que el estético es la forma resultante para cada oyente. De este modo, el primero remite a la estructura y el segundo a la forma. El primero pertenece al ámbito del creador y el segundo al del receptor. Como señala Piñuel,

la percepción estética reposa sobre la aprehensión de un mensaje superpuesto al mensaje semántico que le sirve de base, haciendo uso del

¹⁸² MOLES, Abraham. *Les musiques expérimentales, op. cit.*, p. 95. (Traducción propia: "La dialéctica banal/original, redundancia/información, inteligible/inesperado, rige la estructura de todos los mensajes, y la medida estadística de su realización proporciona la aprehensión cuantitativa, así como la de su posibilidad de acción sobre el auditor").

¹⁸³ Aquello que en psicología cognitiva se conoce como *esquemas cognitivos, marcos (frases) o guiones (scripts)*; en semiótica *tipos cognitivos*; y en hermenéutica *prejuicios u horizontes de expectativas*.

¹⁸⁴ MOLES, Abraham. *Les musiques expérimentales, op. cit.*, p. 110. (Traducción propia: "Por eso el margen de aprehensión en el cual se efectúa, para cada individuo, la recepción del mensaje, depende directamente del contexto sociocultural, cuyo conocimiento, definición y puesta en práctica constituyen una "tarea indicada" de la nueva teoría").

¹⁸⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 114-115.

margen de libertad que existe siempre alrededor de cada uno de los signos o elementos del repertorio o del código que sirven para construir el mensaje semántico. Mensaje semántico y mensaje estético combinan sus acciones en proporciones diferentes a los diferentes niveles de la jerarquía de signos y supersignos, hasta ser integrados por el cerebro del receptor según reglas determinadas de acuerdo a su capacidad máxima de aprehender la información.¹⁸⁶

A lo largo del presente estudio se insiste repetidamente en señalar una de las principales vicisitudes con las que se enfrentó la emergente generación de vanguardia desde principios de la década de los sesenta del pasado siglo: el fracaso de los lenguajes atonales heredados del dodecafonismo y el serialismo para generar vínculos de comunicación con el oyente. El estructuralismo extremo que suponía el serialismo integral centraba todo el interés de la obra en su proceso de gestación y descuidaba -o desestimaba directamente- todo aquello que tuviera que ver con los procesos de percepción. Como también se ha señalado, fueron varias las voces que se apresuraron a denunciar este problema, tanto desde las corrientes americanas como europeas. Especialmente destacable fueron las manifestaciones de Cage y Xenakis, para disgusto de Boulez. Mestres Quadreny encuentra a través de la concepción objetual aportada por Schaeffer su propia vía de desarrollo basada en una revaloración de la obra como globalidad. En este sentido, la teoría expuesta por Moles supondrá un gran hallazgo para él, pues en ella encontrará una valiosísima fuente de información a los problemas de la percepción de la obra musical. Así, desde comienzos de la década de los sesenta, hondamente influido por los postulados teóricos de Moles, Mestres realiza una profunda reflexión sobre el problema de la comprensión de la nueva música. Es consciente de que una de las primeras dificultades con las que se encuentra es la diferencia y cantidad de símbolos y formas que manejan compositor y oyente. Como ya señalaba agudamente Cage en 1957:

¹⁸⁶ PIÑUEL RAIGADA, José Luis: "Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información", *op. cit.*, pp. 160-161.

existe una diferencia esencial entre componer una pieza musical y escucharla. Un compositor conoce su obra como un leñador conoce un sendero por el que ha pasado una y otra vez, mientras que un oyente se enfrenta a la misma obra como alguien que está en el bosque y se encuentra una planta que no ha visto nunca.¹⁸⁷

Como comprobaremos en el siguiente apartado, Mestres se planteará seriamente la aplicación de la teoría de la información de Moles al acto compositivo a través de una intencionada búsqueda del contraste y equilibrio entre lo complejo y lo sencillo.

I.4.2. La teoría de la información en la obra de Mestres Quadreny.

Para analizar la aplicación de los postulados de Moles en la obra de Mestres es necesario volver la mirada nuevamente a aquella obra que se establecía como punto de inflexión: *Tramesa a Tàpies* (1961). Como ya se vio, se trata de la creación a partir de la cual Mestres comienza a establecer un lenguaje creativo propio al margen de la corriente serial. En ella se asomaba una nueva manera de concebir la creación sonora, pues abandonaba una elaboración lineal para establecer la planificación de diez piezas homogéneas con unas características sonoras claramente diferenciables. Desde un punto de vista externo, es fácil percibir la idea que gobierna en cada una de ellas, pero sin embargo los elementos constituyentes pueden alcanzar un enorme grado de complejidad.

Si recordamos la pieza séptima, la textura que propone Mestres es claramente apreciable a través de la repetición de una pauta. Sin embargo, desde el punto de vista rítmico y armónico, lo que ejecutan violín y viola maneja un enorme nivel de entropía. En este caso, los materiales sonoros desde un punto de vista microestructural son complejos pero, en cambio, la macroestructura (es decir, la idea global) es muy sencilla (figura 63).

¹⁸⁷ CAGE, John: *Silencio*, op. cit., p. 7.

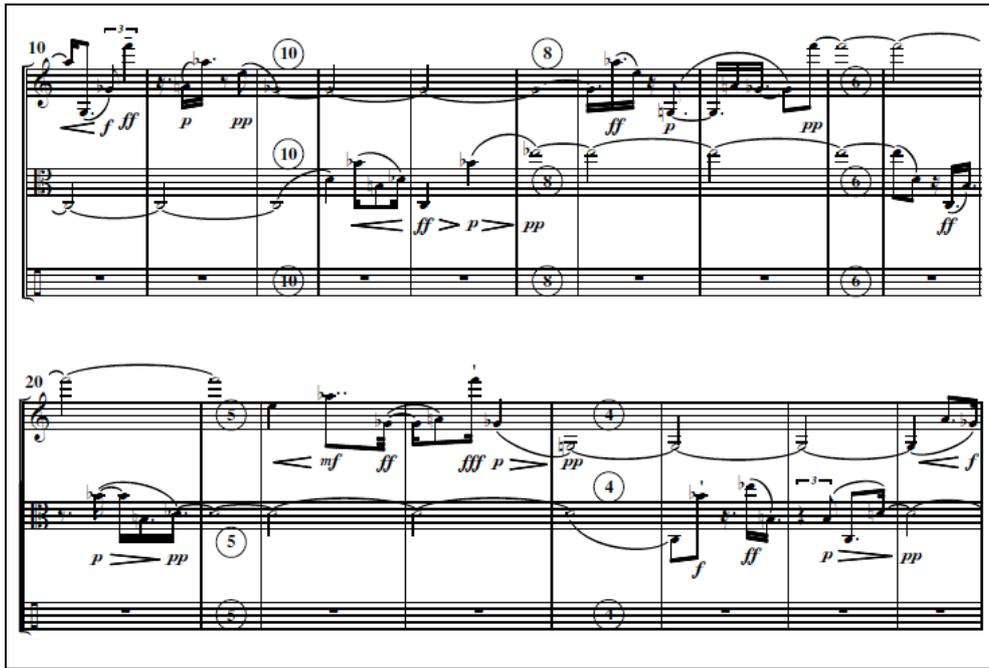


Figura 63: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Séptimo movimiento.

Un caso un tanto distinto se plantea en el segundo tiempo, donde el compositor inserta hacia la mitad de la pieza unos breves compases de enorme complejidad que contrasta radicalmente con la simplicidad que gobierna el resto (figura 64). Veamos cómo el compositor gestiona cuantitativamente estos dos materiales. La pieza comienza con veintidós compases de un lenguaje rítmico, armónico y tímbrico muy sencillo. A continuación nos encontramos dos compases donde se condensa una enorme cantidad de información en cuanto a ritmo, alturas, dinámicas y variaciones tímbricas. Y finalmente el discurso vuelve a ser muy sencillo durante otros veintidós compases. Es decir, cuarenta y cuatro compases de simplicidad frente a dos de complejidad extrema. A pesar de la aparente sencillez del planteamiento, vemos claramente reflejada la idea de Moles en cuanto al equilibrio que debe establecerse entre lo banal y original, pues ofrece al oyente la sensación de orden a través de una globalidad perfectamente comprensible al tiempo que la complejidad recae sobre ciertos momentos que atañen a la microestructura. La manera en que Mestres gestiona la cantidad de información aquí es sencilla, pues consiste en yuxtaponer materiales contrastantes en cuanto a su nivel de complejidad perceptiva.

Figura 64: Mestres Quadreny: *Tramesa a Tàpies* (1961). Segundo movimiento.

Más clara se muestra esta relación dialéctica entre sencillez y complejidad en el también estudiado *Quartet de catroc* (1962). A lo largo de las tres texturas que conforman la macroestructura, el compositor deposita la complejidad en los materiales que configuran la microestructura. En cierto sentido, este nuevo planteamiento permite la supervivencia -o reaprovechamiento- de lenguajes de escucha compleja, como sucedía con el *borrowing*. La razón es sencilla, pues al permitir al oyente “cerrar la forma” de una manera global, se establece una sensación de orden a pesar de emplear lenguajes de apariencia caótica. Esta afirmación debe tomarse con cautela, ya que aunque el compositor está valorando el aspecto perceptivo, en realidad opera desde una posición idealizada. Es decir, desde el nivel *poiético*. Por eso, podemos cuestionarnos si realmente se trata de un trabajo empírico -donde de verdad el compositor se sitúa en el papel del oyente- o si tan sólo consiste en un mecanismo de composición donde los resultados no cobran un valor vital. Sin duda es una cuestión de suma importancia, razón por la cual la retomaremos en líneas posteriores de este estudio.

El planteamiento hasta aquí es sencillo, ya que el compositor trabaja con espacios sonoros breves y con plantillas instrumentales reducidas. Sin embargo, veamos cómo afronta la aplicación de la teoría de la información para obras de mayor formato. En *Roba i osos* (1961), ballet realizado junto a Brossa, Mestres aborda su

primera obra orquestal. Son aproximadamente trece minutos de música divididos en cuatro secciones que, interpretadas sin solución de continuidad, coinciden con los distintos cambios de escena. Desde un punto de vista global la obra consiste en una nota tenida (reb3) que, pasando de instrumento en instrumento, es percibida durante toda la pieza. A partir de esta nota eje el compositor juega con distintos niveles de densidad. Tanto desde el punto de vista tímbrico y rítmico hay una progresiva disminución de la información. En la primera parte intervienen todas las secciones orquestales (cuerda, percusión, metales y maderas), en la segunda elimina la percusión, la tercera está encomendada a los instrumentos de viento y, finalmente, la cuarta es sólo para cuerdas. En cuanto al segundo aspecto, la primera sección contiene gran variedad de estructuras rítmicas de cierta complejidad, en la segunda se reduce a células de dos sonidos, mientras que en las dos últimas encontramos únicamente notas tenidas (es decir, simplicidad máxima).



Figura 65: Mestres Quadreny: *Roba i ossos* (1961) Detalle de tres momentos distintos en la sección de viento madera correspondiente a las tres primeras secciones de la obra.

Por estas razones, Lluís Gàsser se apresura a afirmar que Mestres propone un esquema formal comprensible para el oyente, pues para esta obra se basa en una macroestructura clara mientras que la microestructura es rica y compleja.¹⁸⁸ Sin

¹⁸⁸ GÀSSER, Lluís: "Mestres Quadreny, Josep María". *Diccionario de la Música... op. cit.*, p. 492.

embargo, esta afirmación se fundamenta a partir del análisis de la partitura y no desde una perspectiva empírica, vivencial o *estésica*. Es decir, se realiza desde un enfoque idealizado de supuesta escucha, pues en realidad esa supuesta macroestructura no se aprecia con tanta claridad. Lo que sí se percibe a lo largo de estos trece minutos es una enorme homogeneidad sonora. Es como si sobre una línea continua (ese reb3) escucháramos distintos acontecimientos. Es cierto que desde el punto de vista macroestructural se perceptible una disminución de eventos (en cuanto a ritmo, timbre, dinámica, etc.), pero no por ello se percibe un claro esquema formal, pues no existe contraste entre las cuatro secciones. Más bien se trataría de un discurso estable o estático donde gradualmente se producen transformaciones globales. Esta obra funcionaría (salvadas las distancias, claro está) como la música minimalista *drone*, donde se presenta una masa de sonido estable cuyos cambios globales se producen de manera gradual y casi imperceptible para el oyente mediante un proceso de dilatación de la escucha.

Algo similar encontramos en el primer tiempo de *Música per a Anna* (1967), donde una nota tenida (si4) pasa de instrumento en instrumento haciendo de hilo conductor. Este sonido hace comprensible la idea global del movimiento y establece con el oyente una sensación de orden o coherencia, mientras que todo lo demás es de carácter caótico. Así, el compositor pretende crear un equilibrio perceptivo entre estos dos planos sonoros: el estable y el caótico. Al mismo tiempo, Mestres ofrece la posibilidad de percibir una clara progresión, como sucedía en la obra anterior. Inicialmente, en torno a este si4 aparecen pocos y breves sonidos que funcionan como pequeños adornos. Gradualmente los acontecimientos sonoros aumentan en cuanto a complejidad sonora y recurrencia. Es decir, hay un progresivo aumento de la información sonora alrededor del inamovible si4 (véase figura 66). Una vez que se llega al nivel máximo de complejidad, se produce una escala cromática de la nota tenida desde si4 a si3, igualmente pasando esta línea de instrumento en instrumento. De este modo, a lo largo de la pieza, el músico juega con distintos niveles de complejidad para ofrecer una idea general clara.



Figura 66: Mestres Quadreny: *Música per a Anna* (1967). Primer movimiento. Detalle de dos momentos distintos para mostrar la acumulación gradual de información sonora en torno a la nota tenida si⁴.

Esta idea de progresión o transformación lineal es desarrollada por Mestres en dos obras de similar naturaleza: *Dúo per a Manolo* (1964) y *Quadre* (1969). La primera está escrita para clarinete y piano, mientras que la segunda es para una plantilla instrumental más amplia (flauta, oboe, clarinete, piano, percusión y cuarteto de cuerdas). Ambas plantean un gradual aumento de entropía, pues comienzan con sonido aislados y progresivamente se produce un aumento de la densidad. Al mismo tiempo es un camino recto que va desde lo desordenado a lo ordenado. Los primeros sonidos no tienen medida y se ejecutan según la disposición gráfica de las notas en el espacio de la lámina. Es decir, en función de lo que sugiere a los intérpretes. A medida que los sonidos aparecen más juntos comienzan a ordenarse de una manera métrica. El compositor escribe entonces un compás de 3/4 y la ejecución es estrictamente medida. Sin embargo, la rítmica es tan compleja que la sensación sonora escapa a cualquier regularidad métrica. En ambos casos, cuando se alcanza la densidad sonora máxima y la rítmica llega a su nivel más alto de complejidad la obra finaliza bruscamente. De este modo, a lo largo de los

aproximadamente ocho minutos que dura cada una de las piezas, el oyente percibe sencillamente un crecimiento exponencial de información sonora (figura 67).

The image displays two sections of a musical score for 'Quadre' by Mestres Quadreny. The top section, labeled with measures 5 and 6, shows the initial sparse texture with minimal instrumentation, including Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Piano (Pr), Percussion (Perc), and strings (I, II, Vla, Cello). The bottom section, starting at measure 57, illustrates a dense and complex orchestration with all instruments playing intricate, overlapping patterns, demonstrating the exponential growth of sound information.

Figura 67: Mestres Quadreny: *Quadre* (1969). Detalle del contraste entre los primeros compases y los últimos de la obra.

Sin embargo, al escuchar ambas piezas, la progresión es más fácilmente apreciable en *Quadre*. Las razones pueden ser varias. Por una parte, en *Dúo per a Manolo* tanto clarinete como piano emplean los mismos doce sonidos de la escala cromática en posiciones fijas. Es decir, ejecutan las mismas alturas de manera que

la progresión se realiza en el campo rítmico. Como señala Gàsser, esto tiene la finalidad secundaria de facilitar la interpretación de los intérpretes, pues siempre tocan las mismas notas.¹⁸⁹ No obstante, este planteamiento de alturas conlleva importantes consecuencias en cuanto al efecto que se pretende lograr, pues limita enormemente el desarrollo lineal. Esto no sucede en *Quadre*, donde Mestres dispone con mayor libertad del total sonoro a través de los nueve instrumentos que conforman el ensemble, ya no sólo de la escala cromática sino de los microintervalos que se obtienen con el uso de glisandos en las cuerdas. A esto debemos sumar que tanto la posibilidad de acumular distintos timbres como la de disponer con un mayor margen de volumen hacen más afectiva la progresión lineal.

La composición que tal vez mejor resuma esta etapa de búsqueda y reflexión en relación a cómo aplicar la teoría de la información de Moles es *Digodal* (1964). Cada uno de los tres movimientos que componen esta obra para orquesta de cuerda se basan en la creación de una textura compleja que es percibida no como un discurso lineal (como podría ser en el caso de sus piezas seriales) sino como una globalidad. Esto, obviamente, entronca con la concepción objetual. En este caso, Mestres yuxtapone elementos contrastantes para hacer ver esas estructuras. Así por ejemplo, para el primer tiempo, *Vivo*, un cuarteto formado por violines conforman una textura de notas rápidas ejecutadas entre *arco* y *legno* (A+L), de forma que la madera dé el primer golpe seco sobre la cuerda mientras las cerdas frenan ligeramente, como en un staccato. En cuanto a ritmo, alturas y dinámicas, se trata de un material sonoro muy complejo. De este modo, el resultado es una superficie uniforme sobre la que aparecen notas tenidas tímbricamente contrastantes, pues se tocan con arco. Dichas notas aparecen solas o como clusters, pero en todo caso, siempre son fácilmente perceptibles dentro del magma sonoro que establece la textura principal.

Esta idea macroestructural es aún más clara en el segundo movimiento, *Moderato*. El total de la orquesta de cuerda, excepto el violín I, crea mediante constantes

¹⁸⁹ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, p. 46.

glisandos una textura microtonal uniforme.¹⁹⁰ Es aparentemente estática pero está en movimiento constante. De hecho, aunque es difícil de apreciar mediante la escucha, la textura comienza en una tesitura grave y gradualmente evoluciona hacia un registro más agudo. Es como si fuese una masa o mancha con una movilidad interna, aunque casi inapreciable.¹⁹¹ Así, la pieza consiste en una textura compleja y uniforme sobre la que violín I realiza espaciadamente distintas maneras de ejecutar un la4 ó la5 en cuanto a dinámica, duración, timbre, etc. La idea global es, por tanto, muy sencilla, mientras que los elementos que la constituyen son complejos (figura 68). El intento por establecer un equilibrio entre los dos niveles expuestos por Moles (banalidad y originalidad) parece más que apreciable en esta pieza.

The image shows a page of musical notation for a string quartet. At the top right, the number '13' is printed. The score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a single melodic line. The second, third, and fourth staves are bass clefs, representing the other three instruments. The notation is dense with triplets and slurs. Above the first staff, there are performance instructions: 'sine sord.' and 'col legno'. Dynamic markings 'f', 'pp', and 'ff' are placed below the first staff. The number 'III' appears at the beginning of the first staff and above the second and third staves. The number '3' is used to denote triplets in several places.

Figura 68: Mestres Quadreny: *Digodal* (1964). Segundo movimiento.

¹⁹⁰ Ya vimos este tipo de texturas en obras como *Tramesa a Tàpies*, *Música per a Anna* y *Quadre*, entre otras.

¹⁹¹ En este sentido, podría establecerse nuevamente un paralelismo con la *drone music*, siempre con cierta cautela, por supuesto.

La textura del tercer y último movimiento, *Vivo*, está compuesta por ataques de intervalos de séptima, de manera similar a como vimos en obras como *Quartet de catroc* y *Música per a Anna*. Cada intérprete toca siempre el mismo intervalo, de manera que es la disposición rítmica la que crea el tejido sonoro. Es, por tanto, un sencillo juego de polirritmias. Y del mismo modo como sucedía en el tiempo anterior, posee una enorme movilidad interna, pues el compositor juega constantemente con distintos niveles de densidad al acercar o alejar sonidos. En este caso el elemento contrastante es el contrabajo, ya que desarrolla un discurso de carácter más lineal y libre. Emplea para ello distintos recursos: notas tenidas, glisandos, armónicos, pizzicatos, staccatos, etc. (figura 69).

Figura 69: Mestres Quadreny: *Digodal* (1964). Tercer movimiento.

El siguiente paso cualitativo en cuanto a la aplicación de la teoría de la información se producirá con la introducción del azar como mecanismo de automatización. Ya desde las primeras partituras donde trabaja con la creación y combinación de campos se deja ver una necesidad por contralar la obra globalmente. En obras como *Ibèmia* (1969) y *Doble concert* (1970) pudimos constatar una línea de profundización en cuanto a la concepción objetual. Sin embargo, supone además una vía idónea para poder controlar la información sonora de cada uno de los

objetos. Es, por tanto, un importante avance en cuanto a la posibilidad de gestionar la cantidad y características de los distintos materiales que componen cada obra. De este modo, Mestres podrá manipular de una manera sencilla y efectiva distintos niveles de entropía de cada una de las secciones, así como del conjunto de la obra. En el siguiente capítulo, dedicado al empleo del azar, podremos profundizar sobre cómo Mestres Quadreny aplica la teoría de la información de Abraham Moles a través de nuevas vías de creación sonora.

I.4.3. Breves reflexiones en torno a la aplicación de la teoría de la información.

A pesar de que este tema tendrá una vía de continuidad en el siguiente capítulo, parece oportuno detenernos unos instantes en algunas de las cuestiones que se han ido tratando en líneas precedentes. Uno de los aspectos que llaman la atención sobre cómo aplica Mestres parte de los postulados de Moles, es el hecho de que funciona esencialmente desde un punto de vista reflexivo. Es decir, no se propone que sea una metodología rigurosa o científica porque, ni mucho menos, se trata de obtener resultados unívocos. Más bien, es una manera de dosificar la cantidad y complejidad de los materiales musicales que componen una obra con el fin de evitar la saturación sonora que se suele producir en las músicas no tonales. La elección de esta manera de proceder tiene vital importancia para el compositor, sobre todo en el momento en que no renuncia a emplear lenguajes complejos. En este sentido, su opción no es un proceso de dulcificación (como podría ser volver a lenguajes tonales o modales, por ejemplo) sino buscar nuevos mecanismos a través de los cuales poder hacer más accesible para el oyente la música experimental.

Sin embargo, hay que ser cuidadoso al acoger estas palabras, porque el compositor actúa desde un nivel distinto al del público. Recurriendo a la teoría de la tripartición de J. J. Nattiez, su labor se realiza desde el nivel *poiético*. Recordemos que precisamente una de las razones por las que Mestres se plantea acudir a la teoría de la información es cuando comienza a tener consciencia del desfase de información que existe entre el creador y el receptor. Es, pues, una manera vaga de imaginarse cómo la obra será percibida pero sin importar en exceso los resultados reales. Esto se debe a que el compositor actúa deliberadamente desde una

perspectiva idealizada, no empírica. Es decir, no se trata de una propuesta de tipo sociológico, semiótico o cognitivo. Estas cuestiones no preocupan al compositor, sino más bien encontrar nuevas maneras de organizar el sonido de manera que la comunicación entre idea y resultado sea más directa, más eficaz. Este aspecto es altamente significativo, más teniendo en cuenta que dentro del ámbito de la música de vanguardia no siempre ha sido prioritario el desarrollo de estrategias comunicativas. Y esto no deja de ser coherente con sus propias ideas, pues es necesario que la música sugiera, es decir, que tenga el grado de ambigüedad suficiente como para que cada oyente pueda extraer sus propias conclusiones. Como se acaba de señalar, es fundamental para Mestres huir de la comunicación de mensajes unívocos.

I.5. EL AZAR COMO POSIBILIDAD COMPOSITIVA

I.5.1. Introducción al azar en la música del siglo XX: De Cage a Xenakis.

Profundamente influido por la ideología del budismo zen, desde mediados del siglo XX John Cage abre las puertas al azar como medio para diluir la dualidad sujeto-objeto. La finalidad es que el *yo* deje de emanar objetos sonoros basados en el gusto, la emoción y la memoria. Supone, por tanto, la negación de toda subjetividad en todo el acontecer sonoro: dejar que el sonido sea. En su intento por desposeer al compositor de su deseo de controlar y organizar el sonido recurre al *I Ching*, el *Libro de las Mutaciones* chino. La aplicación de sus sesenta y seis hexagramas se convierte así en una valiosa herramienta para la automatización en la toma de decisiones durante el proceso compositivo. “El azar es un salto, es decir, un rechazo a un mundo de conexiones realizadas siguiendo una causalidad. El azar es un salto desde el yo que provoca al abandono de toda intención de toda decisión. De este modo, se hace del azar un territorio habitado por la aceptación”.¹⁹² La aceptación se convierte de este modo en una necesidad que garantiza la disolución de la dualidad preestablecida entre sujeto y objeto. Como indica Michael Nyman, “los procedimientos por azar tienen tanto valor ético para Cage que los ve no simplemente como generadores (o desorganizadores) de sonidos, sino como fuerzas casi-naturales cuyos resultados se aceptan totalmente y sin cuestionarlos, sin hacer ningún ajuste”.¹⁹³

Sin embargo, Cage se encontró tempranamente con la paradoja de que la aplicación del azar en el proceso de gestión se materializaba en una obra totalmente cerrada, lo que mantenía la dualidad sujeto-objeto. Es decir, el azar intervenía en el desarrollo compositivo para dar lugar a un objeto claramente diferenciable del sujeto productor: un artefacto temporal cerrado y expresado con notación tradicional. Por esta razón, en su afán por no crear objetos, comenzará a trabajar con la indeterminación. Como él mismo explica, “en el empleo de operaciones de azar se conocen los materiales con los que se trabaja, mientras que

¹⁹² PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia, 2001. Colección de Letras Humanas. Aula Ateneo de Humanidades. Universidad Politécnica de Valencia, p. 60.

¹⁹³ NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante...*, *op. cit.*, p. 39.

la indeterminación supone la apertura a lo desconocido”.¹⁹⁴ Señala Carmen Pardo: “Lo indeterminado se corresponde con la negación del objeto, de una unidad que puede ser aprehendida frente a un sujeto”.¹⁹⁵ La obra deberá ser entendida entonces necesariamente como proceso y no como objeto. Y para ello, el músico estadounidense se verá obligado a transformar los modos convencionales de escritura musical. Gradualmente irá incorporando en sus partituras más y más grafías insólitas en obras como *50 ½”* (1953) y *22’11.499”* (1955) donde emplea nuevos códigos de escritura visual. Este proceso de ampliación gráfica culminará con el *Concierto para piano y orquesta* (1957/58), cuya partitura compendia nada menos que ochenta y cuatro tipos de escritura.

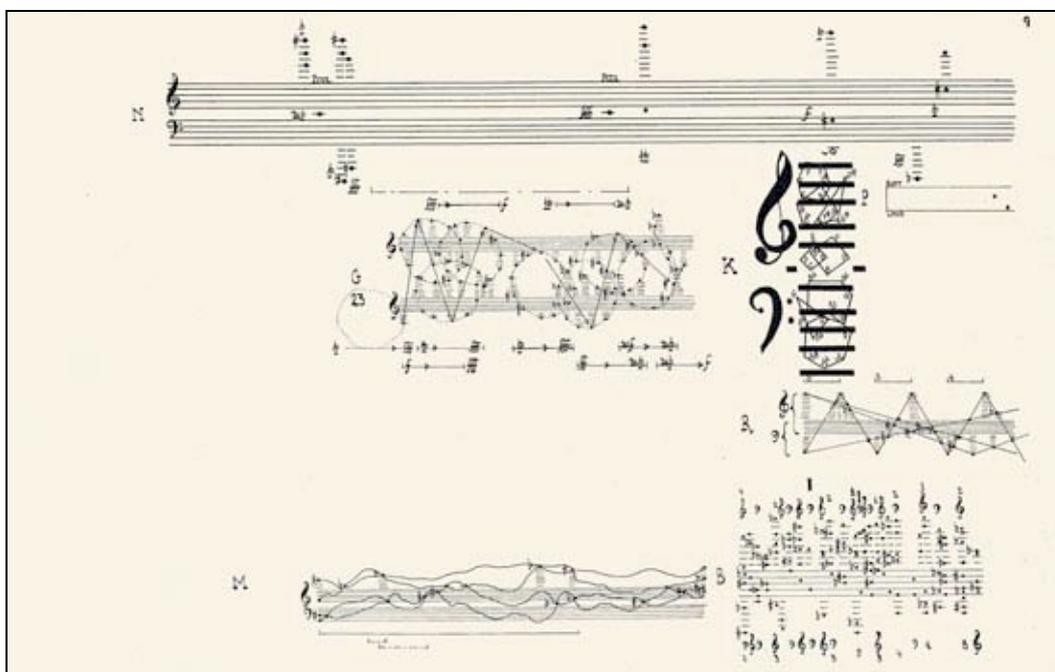


Figura 70: John Cage: *Concierto para piano y orquesta* (1957/58)

Esta concepción del azar aplicado al momento de la interpretación tuvo un enorme impacto entre algunos compositores estadounidenses cercanos a John Cage. Especialmente en Morton Feldman (1926-1987) y Earle Brown. El primero, impresionado por el uso del color por parte de los expresionistas abstractos, trabajó con la indeterminación con el propósito de crear el mismo efecto de

¹⁹⁴ Entrevista publicada por Dumn R. (ed.). Documents Peter, New York, 1962.

¹⁹⁵ PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua...*, op. cit., pp. 64-65.

espontaneidad obtenido por aquéllos, aplicado ahora al tratamiento sonoro. Brown, debido principalmente al contacto con Jackson Pollock, desarrolló un tipo de notación muy abierta que desemboca en las llamadas *músicas gráficas*. Posteriormente, como ya vimos en un apartado anterior de este trabajo, se inspiró en la escultura móvil de Alexander Calder para alcanzar un tipo de composición flexible desde el punto de vista estructural.¹⁹⁶ La clase de indeterminación de Fedman y Brown, donde el azar es notablemente más epidérmico desde una óptica conceptual que en Cage, fue en cambio el que mayor repercusión tuvo y el que con mayor profusión se practicó en la vanguardia musical europea desde finales de la década de los cincuenta.

En 1956 Karlheinz Stockhausen compone *Klavierstück XI* donde incorpora un azar próximo al de las estructuras móviles de Brown. Y casi a continuación Pierre Boulez, en *Structures II* (1956/61) para dos pianos, introduce algunos elementos flexibles dentro de un plan fuertemente estructurado. Inicialmente, la manera más extendida de aproximación al azar por parte de los músicos europeos será la de las formas móviles, ya que es la que mejor se adapta al pensamiento serial. Posteriormente, debido en gran parte al desarrollo del movimiento grafista, se practicó un tipo de flexibilidad relativa enmarcada en un discurso de carácter lineal. Para esta modalidad podría emplearse el término “indeterminación” o “indefinición”. En general, se puede deducir que, a pesar del impacto inicial que las ideas de Cage tuvieron en la Escuela de Darmstadt, los compositores europeos terminaron por utilizar el azar para alcanzar ciertos efectos perfectamente calculados dentro de un plan estructural previamente trazado.

Parece obvio, pues, que no hubo una verdadera comprensión del azar de Cage en el seno de la vanguardia europea. La concepción del músico estadounidense hubiera exigido la aceptación total del azar, y por tanto un cuestionamiento profundo del papel del compositor como creador de artefactos sonoros. Por ello, la solución de gran parte de los músicos europeos fue su domesticación. Es decir, su empleo como aditivo, adorno o elemento *kitsch*, y no como autorreflexión. Sólo unos pocos asumieron la total ruptura: el abismo y la incertidumbre como necesidad creativa.

¹⁹⁶ Véase apartado I.2.3.1.

Esto sólo pudo suceder fuera -o en los márgenes- del tardosinfonismo. Es decir, en espacios distintos a los de la música académica contemporánea, como son los casos de Fluxus y Zaj.



Figura 71: Izquierda: cartel Fluxus. Derecha: Cartas Zaj.

Sin embargo, existe una tercera vía representada por Iannis Xenakis que asume el azar de John Cage empleado a nivel constructivo como punto de partida, aunque enunciado desde un enfoque matemático. A lo largo de los últimos cincuenta años, Mestres Quadreny ha insistido en repetidas ocasiones, a través de distintos escritos y conferencias, en establecer una clara separación entre el azar concebido matemáticamente y la indeterminación que adopta erróneamente el nombre de *música aleatoria*. Indica:

Se produce frecuentemente una confusión entre lo que podríamos llamar “indefinición” y lo que realmente es azar. Para que un fenómeno pueda ser calificado como de azar debe cumplir forzosa y necesariamente las leyes de probabilidad, con rigor matemático [...] Un fenómeno indefinido es aquel que no está suficientemente terminado y que admite muchas posibilidades de terminación. En este caso se encuentra una gran parte de lo que se ha

llamado “música aleatoria”. Es decir, una partitura que no está completa y en la que el intérprete debe poner de su parte una gran dosis de improvisación no es aleatoria, es una obra no suficientemente definida. Para que sea aleatoria -repito- ha de cumplir las leyes de probabilidad con rigor matemático.¹⁹⁷

Aquí podría encontrarse la razón por la que Xenakis recurre al término griego *estocástica* para definir su música, pues de esta forma se desmarca conceptualmente de su sinónimo latino, *alea*. El azar expresado matemáticamente mediante la teoría de la probabilidad ofrecía al compositor griego-francés la posibilidad de crear un universo nuevo donde controlar grandes masas de sonido regidas por cambios de densidad, grado de orden-desorden, velocidad de cambio, etc. Es decir, el poder de manipular la globalidad de la obra sin atender al movimiento individual de cada una de las “partículas” que la componen. Así por ejemplo, para su obra *Pithoprakta* (1955/56), emplea la ley de Maxwell-Boltzmann (también conocida como teoría cinética de los gases), según la cual, aunque no podamos determinar el movimiento individual de cada una de las moléculas de un gas encerrado en un recinto, sí nos permite describir los movimientos dentro del conjunto a una temperatura y presión dadas.

Xenakis utilizará inicialmente modelos matemáticos relacionados con las leyes de probabilidad, como la distribución normal de Gauss, las cadenas de Markov, o la mencionada ley de Maxwell-Boltzmann. Sin embargo, a diferencia de Cage, no comulgará con la idea del azar como única disciplina, por lo que pronto dirigirá sus intereses hacia la investigación de otros modelos matemáticos, como la teoría de juegos, teoría de grupos o la teoría de conjuntos y álgebra de Boole.¹⁹⁸

¹⁹⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: “La nueva música catalana en los últimos 30 años: Guinjoan, Josep Soler y Mestres Quadreny”. *14 compositores españoles de hoy*. Coordinador: Emilio Casares. Oviedo, 1982. Ethos Música, pp. 375-389 y 413-439, p. 420.

¹⁹⁸ Véase: LIZ, Ángel: “La alianza artes/ciencias a través de la obra de Iannis Xenakis”. Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 98-114.

Iannis Xenakis
ΠΙΘΟΠΡΑΚΤΑ (1955-56)
 ΠΙΘΟΠΡΑΚΤΑ

gliss. arco norm. 160 arco brefs** gliss. 23

W. Bl. 1-12

V.I 1-12

V.II 1-12

A. 1-8

Vc. 1-8

C.B. 1-6

* Comme en page 22 See page 22
 ** Comme en page 17 See page 17

© Copyright 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
 B.H.H. 19583

Figura 72: Iannis Xenakis: *Pithoprakta* (1955/56).

Este replanteamiento del azar a nivel compositivo formulado matemáticamente tampoco es coherente con el pensamiento de John Cage. Frente a la aceptación absoluta del acontecer del estadounidense, la estocástica se nos presenta como una

reducción del azar. No se trata de una apertura a lo desconocido sino de una herramienta compositiva que permite concebir objetos sonoros. Si en la indeterminación de Cage desaparece la regulación de sentido y coherencia discursiva, el azar reducido a modelo matemático garantiza al compositor seguir emanando su subjetividad y, por tanto, continuar creando criterios estilísticos. Asimismo, la figura del sujeto-productor no peligra al quedar claramente separada del objeto artístico. Por el contrario, desde el punto de vista matemático, el azar de Cage es intuitivo pero correcto cuando se aplica al proceso compositivo y equivocado si se emplea en el proceso interpretativo. Nos encontramos con la paradoja de que si para John Cage la indeterminación supone un paso hacia el azar absoluto, desde el enfoque matemático ésta no es más que la suma de infinitas variantes que hacen indefinido pero previsible el resultado mediante las leyes de probabilidad. Lo que tenemos aquí es un choque frontal entre la concepción del azar como aquello que es fortuito, desordenado e irracional -que conduce a su interpretación mística-, y el reduccionismo matemático que lo aplica para aquellos conjuntos que dependen de una serie de condiciones extremadamente complejas para poder ser estudiadas por separado. Así pues, desde esta última perspectiva, lo imprevisible no es más que la insuficiencia de información y conocimiento.

Mestres Quadreny insistía en 2006 sobre la distinción entre azar e indeterminación: “La indeterminación fue llamada aleatoria pesar de no intervenir el azar, ya que las decisiones que no ha tomado el compositor las toma el intérprete, y son por tanto subjetivas y no obedecen a ninguna ley de probabilidad”.¹⁹⁹ Ramón Barce, en su artículo “Estadística y cualidad”, emplea el término “accidentes” para referirse al azar no probabilístico. El “accidente” es aquello que no puede darse en el pasado porque no forma parte de lo previsible; ya que si fuese así, pasaría a convertirse en probabilidad. Según Barce, tanto la estadística como el cálculo de probabilidades reducen la realidad en un proceso que él denomina “descualificación”: la cosa se convierte en cifra. Desde este punto de vista, la formulación matemática del azar no es del todo posible. Él mismo señala: “Es como si el molesto fantasma de lo concreto y cualitativo acechara a

¹⁹⁹ MESTRES QUADRENY, J.M.: “El lenguaje y el azar”. Conferencia realizada el 20 de julio de 2006 en Ronda, Universidad de Verano de Málaga.

cada paso rondando las zonas de inseguridad controlada en las que el azar ha sido desposeído de sus características individuales elemento por elemento [...] La imagen cualitativa se ha perdido, pero con ello se ha borrado del mundo real el caso concreto”.²⁰⁰

Otro aspecto muy interesante del empleo del azar con rigor matemático es que, al permitir la creación de objetos perfectamente cosificados, hace posible el retorno al concepto de la autonomía de la obra de arte. Curiosamente, incluso las formas móviles y la aleatoriedad controlada se oponen al viejo postulado romántico al no poder establecer una versión única de la obra, pues ésta sólo se cierra finalmente en la mente de cada oyente durante el proceso de escucha gracias a la aportación del intérprete. Como veremos más adelante, esta situación se acentúa en algunas de las más actuales vertientes de la aplicación de modelos matemáticos en música, donde existe una clara magnificación del propio proceso compositivo, al tiempo que una patente indiferencia hacia los mecanismos de percepción.

A pesar de que Iannis Xenakis no tuvo alumnos ni generó una escuela directa que siguiera sus principios, su influencia en el pensamiento musical contemporáneo es incalculable. En España encontramos entre las primeras generaciones de vanguardia una cierta continuidad en la obra de Mestres Quadreny, quien adopta desde finales de la década de los sesenta mecanismos de azar matemático con una concepción estocástica. Sin embargo, quizá el músico más afín a Xenakis sea Francisco Guerrero (1951-1997), especialmente en su afán de constante búsqueda de nuevos modelos matemáticos que operan en el mundo físico aplicados al terreno de la composición musical. Además, Guerrero ha tenido una cierta vía de continuidad a través de algunos alumnos que han seguido profundizado en su concepción musical. De todos ellos, los más representativos son Alberto Posadas (1967) y Carlos Satué (1958).

²⁰⁰ BARCE, Ramón: “Estadística y cualidad”. Madrid. En: *Sonda*, 7 (1974), pp. 9-19.

I.5.2. Concepción del azar en Mestres Quadreny.

I.5.2.1. De la indeterminación y las formas móviles al azar matemático.

Si Mestres Quadreny ha insistido en aclarar repetidamente las posibles confusiones en torno a las diferentes concepciones del azar es porque es -sin duda- uno de los más importantes impulsores de las distintas tendencias vinculadas a la aleatoriedad dentro de nuestra geografía. Por este motivo, ha ocupado gran parte de su trabajo musical y teórico a lo largo de más de cincuenta años. En páginas anteriores ya se han adelantado distintos aspectos relacionados con estas líneas de discusión. Sin embargo, parece necesario insistir en los argumentos de diferenciación expuestos por el propio compositor hace apenas unas líneas, para poder catalogar su trabajo con mayor eficacia.

Así pues, por una parte encontraríamos desde principios de la década de los sesenta una primera aproximación al azar a través del trabajo con formas móviles. Su línea de desarrollo serán las *partituras generativas*, mediante las cuales se logrará un tipo de flexibilidad estructural cercana a la de Earle Brown. Paralela y posteriormente trabajará además con grafías abiertas para obtener un tipo de indeterminación integrada en un discurso más lineal y menos abierto desde el punto de vista formal. Como se verá en el capítulo dedicado a la producción visual de Mestres Quadreny, ambos tipos de indeterminación tendrán un enorme alcance en el desarrollo de su obra gráfica hasta finales de la década de los setenta. Y por último, la tercera y definitiva línea de actuación es el azar matemático aplicado al proceso compositivo. No hace falta recordar que éste supone el verdadero azar para el propio compositor, pues es rigurosamente matemático y, por tanto, no obedece a decisiones subjetivas. Así pues, aunque las partituras generativas y las grafías abiertas generalmente se incluyen en los libros de texto en el apartado de música aleatoria, desde la perspectiva de Mestres no es azar sino indefinición o músicas flexibles.

Como ya se adelantó en páginas anteriores, después de su breve etapa serial adopta inicialmente un tipo de indeterminación próxima a la que el serialismo europeo es capaz de acomodar dentro de su línea de pensamiento. De este modo, a partir de las formas móviles de Earle Brown, algunos compositores europeos

comienzan a investigar con formas abiertas. En esta línea argumental encontramos las tempranas *Invencions Mòbils* (1961) de Mestres Quadreny inspiradas en las esculturas de caña de Moisés Villèlia. En ellas los materiales musicales están completamente definidos mientras que el intérprete tiene un margen de elección en cuanto a la ordenación de éstos. A partir de esta composición, que como vimos presentaba ciertos problemas en cuanto a la percepción de su estructura, Mestres desarrolla las partituras generativas. Éstas presentan la obra de manera germinal de tal modo que permiten generar el total de la misma al tiempo que no se pierde el control de su globalidad. Aquí encontramos creaciones como *Quartet de catroc* (1962), *Tres cànon en homenatge a Galileu* (1965), *Frigolí-Frigolà* (1969), *Aronada* (1971), *Self-service* (1973) y *Tocatina* (1975).

Por otra parte, distinguimos las composiciones donde el músico emplea grafías con distintos grados de flexibilidad. Dentro de este grupo pueden mencionarse obras como *Dúo per a Manolo* (1964), *Quadre* (1969), *Variacions essencials* (1970) y *Trio (Homenatge a Schumann)* (1974) y *Homenatge a Robert Gerhard* (1976). Tanto las partituras generativas como estas grafías abiertas forman una parte muy significativa de su corpus de producción visual. También es necesario aclarar que en ocasiones el compositor hace uso de distintos tipos de aleatoriedad. Es el caso de *L'Estro Aleatorio* (1973/78), donde encontramos partituras generativas, grafías abiertas y azar matemático, y que como bien indica su título es un compendio de distintas aproximaciones al azar.

Como relata el propio Mestres Quadreny, el punto de inflexión llega a mediados de la década de los sesenta a partir de la impresión que le causan algunos de los recursos creativos a Joan Miró. Él mismo recuerda: "Miró posava davant els nostres ulls una estructura que indentificàvem com a produïa a l'atzar, però que era escrupolosament construïda".²⁰¹ En 1967 conoce a Eduardo Bonet, matemático que le hace comprender la mencionada diferencia entre indeterminación y azar desde una perspectiva matemática.²⁰² Le introduce en la concepción moderna de la

²⁰¹ Véase: MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics, op.cit.*, p. 114.

²⁰² Véase: BONET, Eduard: *Espais de probabilitat finits*. Barcelona. Lavinia, 1969.

teoría de la probabilidad y la estadística inductiva. A partir de aquí, el músico irá abandonando los distintos tipos de indeterminación para centrar sus intereses casi en exclusiva en el azar matemático. La estadística inductiva, rama de las matemáticas que se encarga de estudiar las regularidades estadísticas por medio de leyes de probabilidad, cuenta entre sus procedimientos con el método de Montecarlo. Se trata de un instrumento muy útil que permite la simulación artificial de fenómenos aleatorios a partir de unas reglas prefijadas. De esta forma, desde unas condiciones preestablecidas podemos definir campos y leyes de probabilidad, simular el fenómeno aleatorio y ejercer un control estadístico sobre la previsión de resultados. Finalmente, obtenemos secuencias aleatorias regidas por las leyes de probabilidad que hemos prefijado, y que el compositor puede aplicar a los diferentes parámetros de la creación musical.

I.5.2.2. Aplicación musical de la estadística inductiva.

La estadística es la ciencia que pretende estudiar condiciones regulares en fenómenos de tipo aleatorio a través de la recogida, análisis e interpretación de datos. Sus aplicaciones hoy en día son múltiples, por lo que es una ciencia de tipo transversal que se emplea en distintas disciplinas, como la física, las ciencias sociales, estudios políticos, estudios de mercado, etc. Dentro de ella se desarrolla la estadística inductiva, también conocida como estadística inferencial o inferencia estadística. Esta rama está orientada a interpretar mediante leyes de probabilidad las regularidades estadísticas y la extracción de leyes de previsión de resultados. Es decir, comprende los métodos y procedimientos para deducir propiedades de un todo a partir de una muestra. Plantea, por tanto, el camino inverso al de la estadística, ya que no estudia un fenómeno pasado para sacar conclusiones (como podría ser, por ejemplo, conocer la cantidad de compositoras en activo en 1967), sino que desarrolla procedimientos para simular situaciones que aún no han ocurrido. Un ejemplo sencillo sería el de los sondeos que se realizan habitualmente antes de unos comicios electorales. A partir de la recogida de información de una pequeña parte del electorado se sacan conclusiones globales mediante leyes de probabilidad, con un índice de acierto muy elevado.

Una de las técnicas de la estadística inferencial es el método de Montecarlo. Se trata de un procedimiento numérico que permite resolver problemas físicos y matemáticos de distinta índole mediante la simulación de variables aleatorias. La base del método es la generación de números aleatorios para simular espacios de probabilidad (véase figura 73). El nombre se estableció por analogía con el casino de Montecarlo, y más concretamente con su mítica ruleta, que es en realidad un perfecto generador de números aleatorios.

Tabla de números aleatorios											
1501	6002	0752	4714	9153	8254	0480	7722	5053	4655	3609	2398
3124	8249	9396	3715	0909	7881	0160	6300	8680	3983	9558	8738
2926	2957	7659	1012	6284	2566	0823	8857	1396	2997	4609	8342
2248	0423	4783	7442	0391	4434	3045	4029	0409	5006	3517	0948
3548	8054	3065	4071	9184	5506	0335	8302	3274	4944	8311	5884
5291	4349	6366	4299	0484	6418	5478	4521	5292	4794	1300	7206
1720	1421	0291	0852	1831	9063	1790	8704	6344	0526	6839	9930
5367	7059	5483	4636	1731	2806	5242	5857	5019	0452	4300	0830
4711	8209	3712	5296	4015	0675	1747	6637	1251	1004	2710	4780
1050	9519	0372	4025	9849	1085	4547	1954	0154	0215	0949	9981
3995	6611	1512	3047	3231	6377	1318	9255	8869	5130	7723	2693
2344	4024	9130	0789	7942	2789	4227	8913	5779	1357	7918	6019
5291	5410	2621	0914	2818	0951	1706	4184	5639	2967	2441	5880
2479	9322	1213	1000	5446	5276	4263	0024	3928	4608	0756	7422
3007	1417	8391	3054	9325	4309	4602	6954	5592	2816	3823	7791
1177	6811	7768	1167	3128	4646	3192	2765	4601	1457	9596	9728
3933	8823	6052	1813	5911	6403	5860	7519	8340	4012	9334	1329
0072	9629	7477	4121	9935	3241	1968	3380	6277	1287	4017	1421
2670	3068	3309	3960	5523	3385	2481	1225	6164	1058	0947	5122
8705	9087	0597	8529	1611	8232	5779	9807	4927	5700	0921	6629
4549	5510	4137	8542	9329	0966	8438	8059	9669	8437	5913	0599
3720	1519	9300	5001	3242	7447	4128	2217	0251	1702	5033	5142
0525	3455	7127	3039	9810	2774	1607	1753	6379	1833	1033	1587
2955	3013	1526	1388	4542	9021	0717	9012	1009	5919	4805	2401
6829	9026	1729	5792	8484	6706	3948	0604	4457	1540	4404	9427
1785	8010	4146	2405	5625	1910	4087	9339	9840	2442	6120	1283
5525	7330	4227	4903	3157	0753	2235	4354	8391	5484	1884	0791
2785	9845	2547	2521	1310	2676	8486	0946	9685	3760	5037	9412
1170	8805	0198	2394	4925	0844	8545	3358	4175	5675	4553	1747
1142	8610	1446	1343	9852	6014	3937	5503	9638	5488	8524	7156
4578	1704	1410	8452	3557	4192	3535	4255	8396	3551	6435	5055
5555	2255	1420	1776	8555	4997	0473	4322	9645	9037	1311	0357
0523	8510	5055	1197	7715	0196	0170	1103	2398	9829	7449	3590
3090	9615	2727	0729	4106	5012	9150	1396	5577	1849	1201	4323
2370	8342	2735	0150	7033	3331	1422	7657	0246	3871	7915	8523
4051	1331	4468	3097	4514	5611	0313	1815	2117	7808	5622	6342
3719	5712	3856	0557	9733	1122	3279	4635	1854	3972	9221	0355
4801	2459	5747	1235	6412	4381	1546	2484	7368	4152	1851	0174

Figura 73: Tabla de números aleatorios para emplear en el método de Montecarlo.

El origen del método de Montecarlo se remonta a 1949. Durante el trabajo de desarrollo de la bomba atómica en el Laboratorio Nacional de Los Álamos en Estados Unidos, los científicos se encontraron con la imposibilidad de determinar el recorrido de los neutrones en los diferentes medios. Los matemáticos John von Neumann y Stanislaw Ulam plantearon entonces una ingeniosa solución que consistía básicamente en que una ruleta resolviera el problema propuesto. Vicente Jiménez Díez de Artazcoz aclara:

En tal problema la técnica de Montecarlo consiste en permitir que una partícula juegue una partida de azar, siendo las reglas del juego tales que las efectivas características causales y determinística del proceso físico son exactamente imitadas, paso a paso, por el juego.

Considerando un número muy grande de partículas, es posible responder a preguntas referentes a la distribución de las partículas al final de un cierto período de tiempo.²⁰³

Posteriormente el método de Montecarlo ha extendido su campo de aplicación al muestreo artificial, de manera que actualmente hace referencia a todo procedimiento que implica el uso del muestreo probabilístico para la obtención de soluciones aproximadas en los problemas matemáticos o físicos. Así por ejemplo, se puede aplicar al cálculo de una integral definida, al campo de la lingüística, al ámbito de la estrategia militar, para problemas de tipo comercial, etc. La gran ventaja del método es la posibilidad de simular fenómenos aleatorios a partir de la introducción de unas reglas prefijadas mediante leyes de probabilidad. Se trata, por tanto, de un proceso inverso al de un análisis estadístico. En este sentido, sus aplicaciones al terreno artístico -y concretamente musical- son enormemente sugerentes.

Conviene aclarar que el método de Montecarlo no es una técnica de composición, sino una herramienta que interviene en la toma de decisiones. Desde una perspectiva global, también el sistema tonal es un instrumento con sus propios dispositivos de automatización. Por esta razón, con su desintegración a principios del siglo XX emerge la necesidad de alcanzar otros sistemas que ayuden a mecanizar procesos. Surge así el dodecafonismo primero y posteriormente el serialismo integral. El primer azar de Cage está cargado de valor ético porque pretende que las decisiones sean tomadas por fuerzas ciegas que escapan a nuestro control. De este modo, el ser humano queda destronado de su papel como organizador del sonido. El empleo de modelos matemáticos en la obra de Xenakis implica igualmente la búsqueda de nuevas vías de automatización. Finalmente, el método de Montecarlo supone para Mestres Quadreny un instrumento perfecto para desarrollar un tipo de creación sonora donde controlar la globalidad de la obra al tiempo que los detalles son generados automáticamente mediante procesos aleatorios.

²⁰³ JIMÉNEZ DÍEZ DE ARTAZCOZ, Vicente: "El método de Montecarlo y sus aplicaciones". En: *Revista Estadística Española*, nº 19 (abril-junio de 1963). INE (Instituto Nacional de Estadística), pp. 12-30, p. 13.

I.5.2.2.1. Ritmo

La aplicación del método de Montecarlo es llevado a cabo por Mestres Quadreny a través de los distintos parámetros del sonido. En cuanto al tiempo, sólo tiene en cuenta el ataque del sonido, pues es éste el que se identifica mentalmente como estructura temporal. Como explica él mismo, es una convención de orden práctico, porque establecer por simulación el comienzo y final de cada sonido es posible pero complica enormemente la tarea.²⁰⁴ Otra convención apriorística es determinar la equivalencia de negra igual a un segundo para poder trabajar con el tiempo en centésimas de segundo y poder facilitar la transcripción a notación convencional. Así por ejemplo, si el compositor quiere obtener una sucesión en la cual la separación temporal entre los ataques se sitúa entre una centésima de segundo y dos segundos, trabajará con una tabla de números aleatorios entre 001 a 099 y 100 a 200. Si además quiere que haya valores temporales más variados la mayor dificultad surge al transcribir los valores en centésimas de segundo a figuras de notación musical. Así por ejemplo, para obtener grupos que dividen la negra (tresillos, cinquillos, seisillos, etc.) se utilizan valores que se aproximan a la centésima de segundo que buscamos. Para ello, establece la equivalencia de negra igual a un segundo, de manera que el número 1 equivale a 0,01 segundos. Así se obtiene la siguiente tabla:

Distribució temporal en temps absoluts

1 = 0'01 sec ♩ = MM 60

♩ = 400

♪ = 200

♫ = 100

1/2 ♩ = 50

1/3 ♩ = 33

1/4 ♩ = 25

1/5 ♩ = 20

1/6 ♩ = 16

1/7 ♩ = 14

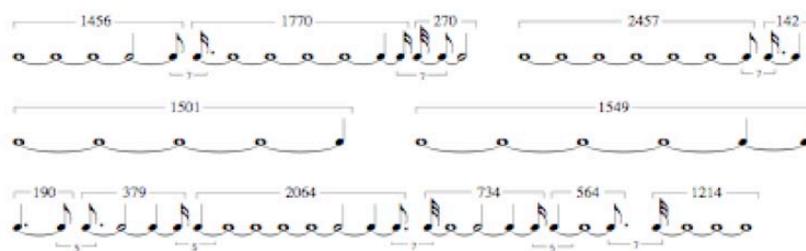
1/8 = 12

²⁰⁴ MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*. Barcelona, 2010. Arola Editors. En el sexto y último capítulo del libro, titulado "L'Aportació personal" (pp. 109-160), el compositor explica minuciosamente la aplicación del método de Montecarlo en su obra. Lo que se expondrá en las siguiente líneas es sencillamente un resumen de dichas explicaciones. Para ampliar información sobre este tema se aconseja su consulta y estudio.

Veamos el siguiente ejemplo expuesto por el compositor. Si a partir de una tabla de números aleatorios buscamos una serie de cuatro dígitos comprendidos entre 0080 y 2500 y obtenemos una sucesión de cifras, ésta proporciona la siguiente secuencia temporal:

Números aleatoris 4 dígitos: [0080 – 2500]

Sèrie obtinguda: 1456, 1770, 270, 2457, 142, 1501, 1549, 190, 379, 2064, 734, 564, 1214



Otra manera más sencilla de organizar la dimensión rítmica de una obra es hacer una primera sucesión que nos da la ordenación consecutiva del grupos. Supongamos que partimos de la siguiente equivalencia de valores numéricos y musicales:

0=blanca; 1=negra; 2=dos corcheas; 3=tresillo; 4=cuatro semicorcheas; 5=cinquillo

A partir de esto, el compositor trabajaría con una tabla de números aleatorios comprendidos entre 0 y 5 para obtener la correspondiente ordenación. Por ejemplo, si la sucesión resultante fuese 2, 3, 2, 5, 0, 1, 1, 4, una posibilidad de transformación en notación musical sería:



El siguiente paso sería establecer dónde hay sonido y dónde silencio. Si por ejemplo, la convención establecida por el compositor es que el 0 es un silencio, el 1 ocupa un espacio, el 2 dos espacios, el 3 tres espacios, etc., si emplea nuevamente

una tabla de cifras entre 0 y 5, y el resultado es 0, 2, 1, 1, 2, 2, 5, 2, 2, 1, la estructura consecuente sería la siguiente:



Del mismo modo, el compositor puede determinar la densidad o cantidad de sonidos por unidad de tiempo estableciendo previamente porcentajes entre sonido y silencio. Si por ejemplo queremos una densidad media, adjudicamos al sonido los números del 0 al 4 y al silencio del 5 al 9. Si en cambio, pretendemos un porcentaje de sonido del 80%, entonces habría que asignarle los dígitos entre 0 y 7. Como puede apreciarse, es un mecanismo muy sencillo.

Veamos otro ejemplo de cómo obtener una secuencia rítmica a partir de tablas de números aleatorios. Se trata de introducir un porcentaje de silencio a un esquema rítmico como el siguiente:



Si, por ejemplo, queremos un 60% de sonido, adjudicamos de 0 a 5 para sonido y de 6 a 9 para silencio. Si obtenemos una sucesión de sesenta y cuatro números aleatorios, un consecuencia posible sería:

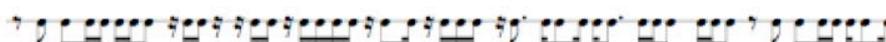
Sèrie de 64 números aleatoris:

8, 8, 2, 8, 4, 6, 0, 0, 0, 1, 3, 9, 0, 2, 1, 8, 9, 1, 2, 9, 9, 2, 7, 1, 7, 3, 1, 2, 7, 6,
5, 7, 0, 3, 3, 2, 5, 4, 6, 1, 3, 3, 6, 9, 3, 4, 4, 8, 0, 3, 3, 8, 8, 9, 1, 8, 2, 9, 2, 2,
2, 2, 9, 4



Recompte: 60,9%

Escriptura possible:



I.5.2.2.2. Alturas

La distribución de alturas mediante el empleo de tablas de números aleatorios es igualmente sencilla. Si analizáramos una pieza tonal, observaríamos que existe una distribución estadística de las alturas donde sonidos como la tónica y la dominante tienen un mayor índice de recurrencia. Utilizando estos datos, podemos de manera inversa simular una secuencia que imitara una sonoridad tonal. Una manera muy sencilla de hacerlo sería otorgar una probabilidad doble a la tónica y dominante respecto al resto de sonidos de la escala diatónica. Así, para una melodía en do mayor:

Tons	Probabilitats	Números assignats
do	2/9 (0'22)	01 a 22
re	1/9 (0'11)	23 a 33
mi	1/9	34 a 44
fa	1/9	45 a 55
sol	2/9 (0'22)	56 a 77
la	1/9	78 a 88
si	1/9	89 a 99

En este ejemplo, vemos cómo el do y sol tienen asignados veintidós números, mientras que sonidos secundarios sólo once. De esa manera, a partir de una secuencia de números aleatorios se obtiene una sucesión de sonidos donde el do y el sol aparecen un mayor número de veces:

62, 37, 48, 89, 83, 89, 82, 14, 86, 68, 16, 19, 33, 18, 17, 05, 31, 88, 45, 06, 12,
01, 94, 73, 12, 90, 62, 25, 67, 87, 70, 90, 23, 39, 13

sol, mi, fa, si, la, si, la, do, si, sol, do, do, re, do, do, do, re, la, fa, do, do, do, si,
sol, do, si, sol, re, sol, si, sol, si, re, mi, do.



A partir de aquí, podemos introducir un mayor grado de complejidad si además tenemos en cuenta el grado de aparición de alteraciones. En este caso, habría que asignar un grado de probabilidad muy bajo. Por ejemplo, si destinamos un 10 % para los sonidos alterados más usuales dentro de la tonalidad de do mayor, la tabla de distribuciones sería:

Tons	Números assignats
do	00 a 19
re	20 a 29
mi	30 a 39
fa	40 a 49
sol	50 a 69
la	70 a 79
si	80 a 89
fa#	90 a 92
sib	93 a 95
do#	96 a 97
mib	98 a 99

Si empleamos la misma tabla de números aleatorios, el resultado es:

sol, mi, fa, si, si, si, si, do, si, sol, do, do mi, mib, do, do, do, mi, si, fa, do, do,
do, sib, la, do, fa#, sol, re, sol, si, la, fa#, re, mi, do, sol, si, fa, do.



Otra manera de obtener una melodía diatónica con modulaciones puede ser a partir de la escala cromática asignado diferentes grados de probabilidad a cada una de las doce notas:

Tons	Proporcions	Probabilitat	Números assignats
do	8	0'184	000 a 183
do#	1	0'023	184 a 206
re	4	0'092	207 a 298
re#	1	0'023	299 a 321
mi	4	0'092	322 a 413
fa	4	0'092	414 a 505
fa#	2	0'046	506 a 551
sol	8	0'184	552 a 735
sol#	1	0'023	736 a 758
la	4	0'092	759 a 850
la#	2	0'046	851 a 896
si	4	0'092	897 a 988

Llegados a este caso, al aumentar la complejidad del planteamiento previo, es necesario emplear números de tres dígitos:

268, 123, 024, 949, 477, 358, 192, 084, 169, 449, 296, 682, 657, 411, 207, 228,
589, 655, 686, 972, 175, 792, 365, 628.



Si observamos la melodía resultante, puede apreciarse una mayor presencia de las notas do y sol, mientras que las alteraciones aparecen en muy pocas ocasiones. La recurrencia de ciertos sonidos sobre otros puede dar como resultado una simulación de una melodía en do mayor. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este sistema funciona desde un prisma cuantitativo. Al analizar cualquier melodía tonal podemos obtener resultados estadísticos próximos a los que acabamos de ver, pero la tonalidad no sólo funciona a través del predominio de ciertas notas, sino en cómo aparecen. Es decir, en cuanto a su dimensión cualitativa. Así por ejemplo, cuando se presenta la sensible, la probabilidad de que resuelva en la tónica es muy alta. Es un aspecto cualitativo que escapa de este planteamiento numérico. A través de un primer paso podemos conocer las características cuantificables de una realidad a través de la estadística. Como explica magistralmente Ramón Barce en su artículo “Estadística y cualidad”, el objeto es reducido a cifras y fórmulas matemáticas en un proceso de abstracción (que, recordemos, el autor denomina “descualificación”). Lo que pretende la estadística inductiva a través de sus técnicas -como es el método de Montecarlo- es invertir el proceso, para proyectar esa información en el futuro. Sin embargo, hay una importante pérdida de información cualitativa. Como señala Barce, “el material se va, por decirlo así, adelgazando y olvidando por completo su procedencia, es decir, su cualidad individual. Veremos luego cómo esta cualidad individualmente reaparece tragicómicamente en el momento en que los resultados de la estadística revierten, ya elaborados, nuevamente sobre la realidad concreta”.²⁰⁵

Los ejemplos que hemos visto hasta ahora hacen referencia a una hipotética simulación de sonoridades tonales, pero obviamente sus aplicaciones van mucho más allá. Si, por ejemplo, quisiéramos imitar la sonoridad de una música dodecafónica, donde la probabilidad de aparición de los sonidos es uniforme, tendríamos que asignar la misma probabilidad a cada tono. En este caso, sería $1/12$, es decir, 0,083. La tabla resultante sería:

²⁰⁵ BARCE, Ramón: “Estadística y cualidad”. Madrid. En: *Sonda*, 7 (1974), pp. 9-19.

do	000 a 082
do#	083 a 165
re	166 a 248
re#	249 a 331
mi	332 a 414
fa	415 a 497
fa#	498 a 580
sol	581 a 663
sol#	664 a 746
la	747 a 829
la#	830 a 912
si	913 a 996

Nuevamente, a partir de una secuencia de números aleatorios, un resultado posible sería:

re#, do#, do, si, fa, mi, re, do#, re, fa, re#, sol#, sol, mi, re, re, sol, sol#, sol#, si, re, la, mi, sol.



Según la ley de los grandes números de Bernoulli, cuantas más notas empleemos, más se acerca cada sonido a la probabilidad media -es decir, 1/12- como indica el siguiente gráfico:

	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	
4x12	1	1	1'25	1	1'25	1'25	0'5	1'25	1'25	0'75	0'5	1	mitjana
40x12	1'17	1'07	1'15	0'92	0'95	0'92	1	1'02	0'92	1'15	1'05	0'9	mitjana
100x12	1'09	1'14	0'99	0'86	0'97	0'96	0'99	1'00	0'96	1'12	0'93	1'09	mitjana
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	llei

Por otra parte, para distribuir las alturas en distintas octavas podemos asignar un número a cada una ellas:



Y a continuación, mediante una tabla de números aleatorios entre 1 y 8, los sonidos se sitúan en la octava que les ha tocado por sorteo. Por ejemplo:

Número aleatori: un dígit [3 a 6]

Sèrie obtinguda: 4, 6, 3, 3, 5, 5, 3, 3, 5, 4, 6, 3, 3, 6, 3, 4, 4, 3, 3, 4, 4, 5, 5, 5, 4, 5, 3, 5, 5, 5, 3, 3, 6, 4, 3, 4, 6, 5, 5, 4, 4, 4, 3, 5, 3, 5, 3, 3



Una manera més sencilla, si cabe, es assignar un número específic a cada nota en su octava, como indica la siguiente tabla:

si	12	24	36	48	60	72	84	96
sib	11	23	37	47	59	71	83	95
la	10	22	35	46	56	70	82	94
lab	9	21	34	45	57	69	81	93
sol	8	20	32	44	56	68	80	92
solb	7	19	31	43	55	67	79	91
fa	6	18	30	42	54	66	78	90
mi	5	17	29	41	53	65	77	89
mib	4	16	28	40	52	64	76	88
re	3	15	27	39	51	63	75	87
reb	2	14	26	38	50	62	74	86
do	1	13	25	37	49	61	73	85

Cada una de las columnas corresponde a una de las ocho octavas señaladas anteriormente.

I.5.2.2.3. Síntesis

Finalmente, el último paso es coordinar los distintos parámetros del sonido: ritmo, alturas y dinámicas. Supongamos que partimos, por ejemplo, de aquella estructura rítmica que habíamos obtenido mediante simulación:



El siguiente paso es fijarle una correspondiente secuencia de tonos. Supongamos que delimitamos nuestra elección a las alturas comprendidas en entre sol3 y do6, que numéricamente corresponden a las cifras correlativas entre 44 y 73. Si ahora empleamos una sucesión de números aleatorios entre 44 y 73, como por ejemplo,

62, 51, 67, 65, 45, 59, 64, 56 y 71, las notas resultantes serían: reb5, re4, solb5, mi5, lab3, sib4, mib5, sol4 y sib5. Todo ello transcrito a notación musical quedaría del siguiente modo:



Por último, la aplicación de dinámicas puede hacerse sencillamente estableciendo una tabla de equivalencias: 0 = *pp*, 1 = *p*, 2 = *mf*, 3 = *f* y 4 = *ff*

Si la relación de números resultantes por medio del método de Montecarlo es 3, 1, 0, 3, 2, 4, 1, 1, 0, la estructura musical resultante sería:

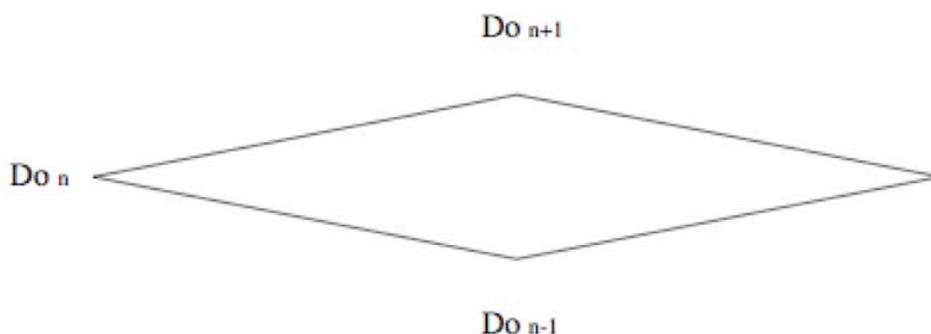


Esto que acabamos de ver es un ejemplo sencillo de cómo aplicar el método de Montecarlo y sus tablas de números aleatorios para la automatización de toma de decisiones durante el trabajo compositivo. Pero, obviamente, sus posibilidades van más allá de las que se han explicado hasta ahora, pues se presta a infinidad de posibilidades dentro del proceso creativo. Es importante aclarar que estos ejemplos no constituyen un método de composición, sino que sencillamente muestran parcialmente las posibles vías de desarrollo para el creador. Como señala el propio Mestres, “en un terreno tan vasto y tan estimulante para la imaginación, resultaría estéril el limitarse a unos pocos métodos codificados”.²⁰⁶ Si reflexionamos un instante sobre los ejemplos que acabamos de ver, podemos darnos cuenta de que se trata de una elaboración absolutamente lineal. Es decir, es un modo de obtener secuencias musicales “nota a nota”, de manera análoga a como funciona el serialismo integral. Precisamente el método de Montecarlo servirá a

²⁰⁶ MESTRES QUADRENY, J. M.: “La nueva música catalana en los últimos 30 años...”, *op. cit.*, p. 423.

Mestres para poder concebir las obras de un modo global, como ya se ha señalado en repetidas ocasiones a lo largo del siguiente trabajo.

Así pues, a través de la estadística inductiva el compositor también puede configurar distintos campos, que a su vez conforman la configuración de la obra. Una manera de establecer cada campo es mediante la previsualización de figuras geométricas con unas características propias. De este modo, es posible determinar movimientos globales de masas de sonido. Un ejemplo muy sencillo sería el del rombo. Imaginemos que queremos partir del sonido central del instrumentos con el que estamos trabajando para a continuación abrir los límites de su propio registro. Se producía un crecimiento exponencial de la variedad de sonidos hasta alcanzar dichos extremos para, a continuación, recorrer el camino inverso.



Al comienzo del rombo la probabilidad de que la nota sea *Do n* es del 100%. A medida que avanza hacia la derecha la probabilidad se reparte entre las distintas notas que caben dentro del contorno de la figura. Cuando llegamos a los límites *Do n+1* y *Do n-1* la probabilidad se reparte homogéneamente entre todos los sonidos de la tesitura del instrumento. A continuación se traza el camino inverso. Un posible resultado musical sería:



Este ejemplo es igualmente sencillo, pero como veremos a continuación las posibilidades son casi infinitas, pues permite trabajar con distintas figuras cuyas características internas pueden ser muy complejas.

I.5.2.3. Desarrollo del azar matemático en la obra de Mestres Quadreny.

I.5.2.3.1. Desde *Suite bufa* a *L'Estro Aleatorio* (1966-1978).

Mestres Quadreny comenzó a emplear el azar a nivel constructivo desde mediados de la década de los sesenta. Concretamente, en la obra *Suite bufa* (1966) -realizada conjuntamente con Joan Brossa- utiliza la probabilidad de una manera intuitiva al sacar números de un sombrero para determinar ciertos materiales de la obra. La similitud con el primer azar de Cage es clara, pues al igual que éste, Mestres hace su primera aproximación a través de un juego. Y como ya hemos visto, el azar matemático tiene su origen en los juegos de azar, aunque esto pueda parecer paradójico (el desarrollo del método de Montecarlo a partir de una ruleta de casino es un buen ejemplo de ello). Por otra parte, también el universo brossiano parece encontrarse en el origen del empleo del azar matemático, pues el propio gesto de extraer cosas de un sombrero forma parte del lenguaje poético del dramaturgo catalán. Sin embargo, desde el punto de vista de Mestres Quadreny, son las pinturas de Miró las que motivan este interés por imitar el azar. Él mismo relata:

Un bon dia, contemplant una litografia seva, em va cridar l'atenció una grup de taquetes que tenien tota l'aparença d'haver estat llançades amb una brotxa. [...] Observant-les més de prop vaig comprovar que les havia pintat una per una. És a dir, havia recreat una aparença d'atzar d'una manera artificiosa a l'origen de la qual probablement hi havia una intervenció del mateix atzar, artifici que vaig trobar molt suggestiu i que traslladat a la música consistiria a imitar un fenomen d'atzar, per procediments d'atzar, i modificar-ne l'aparença tot mantenint l'estructura.²⁰⁷

El contacto con el matemático Eduard Bonet le ayudará a sistematizar este nuevo azar. En el apartado dedicado al concepto de “campo” ya se adelantó algo sobre estas primeras experiencias en el terreno del azar matemático.²⁰⁸ En obras como *Música per a Anna* (1967) y *Quadre* (1969) el proceso de gestión es enormemente

²⁰⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 85.

²⁰⁸ Véase el apartado I.2.3.2. del presente estudio.

laborioso, pues el compositor tiene que extraer manualmente las tablas de números aleatorios para que sigan estrictamente leyes de probabilidad. La tarea deja de ser viable cuando el músico se plantea la posibilidad de realizar una obra de mayores dimensiones. Como recuerda el propio Mestres en sus memorias, tuvo que emplear a sus cuatro hijos como una cadena de traducción que pasaban las cifras de uno a otro con sus respectivas conversiones.²⁰⁹ Finalmente, tuvo que renunciar a la composición de una obra de estas características hasta la llegada del ordenador. Como también vimos, junto a Lluís Callejo y Martí Vergés va a llevar a cabo el diseño de un programa de ordenador que permitirá componer música siguiendo leyes de probabilidad estadística. Consistía en un conjunto de láminas perforadas que eran procesadas por un ordenador IBM 360. Gracias a este mecanismo, Mestres podrá desarrollar en estos años distintas obras donde el azar es estrictamente probabilístico. Es el caso de partituras como *Ibèmia* (1969) y *Doble concert* (1970). En una conferencia ofrecida por el compositor en la Fundación Juan March de Madrid, él mismo recuerda estos inicios: “Una obra para orquesta que hice [*Ibèmia*], la computadora tardó veinte segundos en componerla, y la compuso tres veces, comparó cada una de las tres versiones y determinó cuál de ellas cumplía mejor las leyes prefijadas. La seleccionó y la escribió. Para escribir esto estuvo veinte minutos, pero en veinte segundos hizo toda composición. Yo, para hacer este trabajo me estoy al menos un año [pausa] Claro, que me pasé un año haciendo el programa [risas].²¹⁰ Estas palabras, más allá de provocar una sonrisa, son relato vivo del origen de la composición musical asistida por ordenador en España. Ya vimos cómo a partir de su experiencia parisina junto a Pierre Barbaud -el gran precursor del empleo de medios informáticos para la automatización de procesos compositivos- Mestres se plantea desarrollar en Barcelona algo de similares características. Es, por tanto, una de las iniciativas

²⁰⁹ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 161.

²¹⁰ “José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica”. Conferencia realizada por Mestres Quadreny en la Fundación Juan March (Madrid) el 21 de octubre de 1985. Actualmente se puede consultar y descargar en: <http://www.march.es/Conferencias/anteriores/voz.asp?id=1627> (última consulta 23 de mayo de 2011).

pioneras en nuestro territorio de algo hoy tan al alcance de todos, como es el uso de programas informáticos para componer música.

Inicialmente su proceder será similar al de un urbanista, pues el primer paso es establecer -a través de un gráfico- las distintas figuras geométricas o campos cuyas características propias se definen independientemente mediante su propio gráfico. En *Ibèmia* establece un único campo, de manera que el total de la obra lo define una única figura. Sin embargo, la cosa se complica en la siguiente obra, *Doble concert*. El material de los solistas (ondas Martenot y percusión) está formado por secuencias aleatorias a partir de tablas de números aleatorios, mientras que para la parte orquestal recurre al empleo de numerosas figuras geométricas, cada una de ellas con unas características propias (véase figura 74). La configuración global -que es altamente compleja- está determinada por una serie de gráficos que funcionan como un eje de abscisas donde el eje vertical determina las alturas y el horizontal el tiempo. De este modo, a través de ellos, los distintos campos se relacionan de diversas maneras (superposiciones, sucesiones, yuxtaposiciones, etc.) para articular el total de la obra.

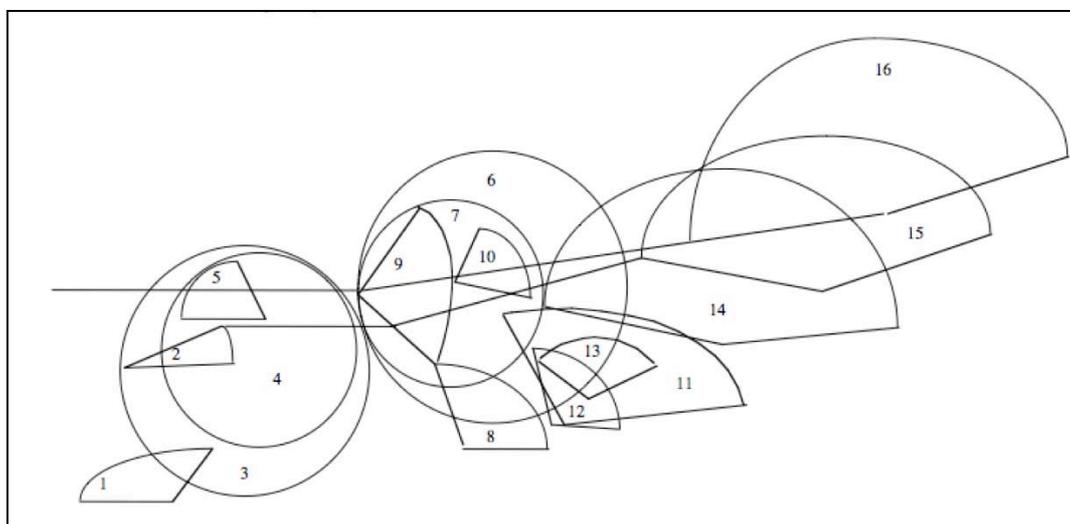


Figura 74: Organigrama de un fragmento de *Doble concert* (1970).

Veamos con más detalle cómo están configurados estos campos. Como puede verse en el siguiente ejemplo -que corresponde al campo número uno del organigrama anterior- la propia figura geométrica determina los límites de las posibles alturas. En este caso, el contenido musical debe estar entre mi_3 y mi_4 . La tabla situada

debajo prefija otros factores, como los instrumentos que intervienen, las dimensiones temporales (por medio de un máximo y mínimo denominador) y el factor de densidad (es decir, la cantidad de sonido por unidad de tiempo). Igualmente establece la velocidad de cambio de nota a través del factor de salto, el número de compases que abarca el campo, el máximo y mínimo de notas por compás, el total de fracciones (que corresponde con las líneas verticales dibujadas dentro de la figura) y su número de compases dentro de cada una. Por último, mediante la “curva centro y extremo” el compositor determina en qué tesitura quiere que se mueva cada instrumento (desde el centro de su registro hasta los extremos).²¹¹ Una vez que el músico prefija las características de cada campo a través de estos factores, el ordenador genera automáticamente los resultados. Así, es posible crear la sonoridad global que deseamos pero sin tener que escribir cada uno de los detalles, ya que el ordenador se encarga de esta tarea.

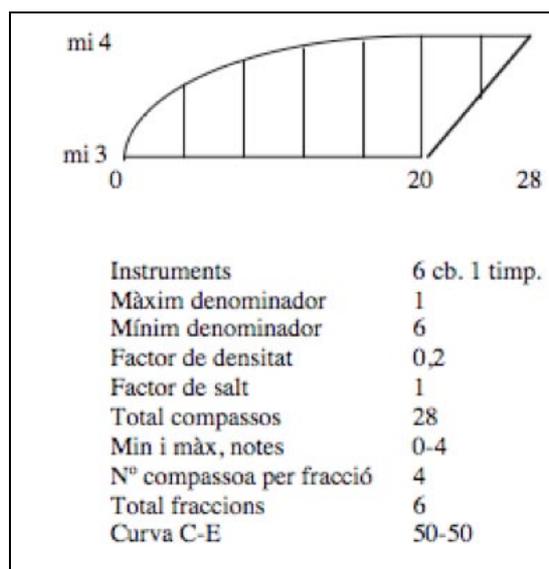


Figura 75: Organigrama de uno de los campos de *Doble concert* (1970).

Desgraciadamente, la precariedad de medios se acentúa tras la finalización de esta obra, pues la Universidad Politécnica decide cambiar el modelo de ordenador quedando fuera de servicio los programas elaborados hasta ese momento. Antes de desmontarse el ordenador, Mestres se hará con tablas de distribuciones

²¹¹ Para ampliar información sobre estos aspectos véase: GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., pp. 96-100.

temporales y distintos grados de densidad, así como con tablas de números aleatorios. Con estos materiales, aunque sin la ayuda de los procesos de automatización del ordenador, el compositor podrá seguir profundizando en el empleo del azar matemático durante los siguientes años, aunque obviamente con mayores dificultades. Un ejemplo de ello es la cantata *Na Hale el ir Shalem* (1975) para gran orquesta y coro.²¹² La configuración de los campos es igualmente precisa, aunque debido a estas dificultades técnicas, la planificación del total de la obra no es tan minuciosa como en *Ibèmia y Doble concert*. El siguiente gráfico (figura 76) muestra un fragmento de *Na Hale el ir Shalem* donde el compositor establece de manera precisa el movimiento de los glisandos de la sección de cuerda así como su superposición con el resto de conjuntos instrumentales. En este caso, a través de los números aleatorios se establece la relación entre alturas y tempos, pero poco más, pues ya no dispone del ordenador para automatizar muchas otras características, como las que ya vimos.

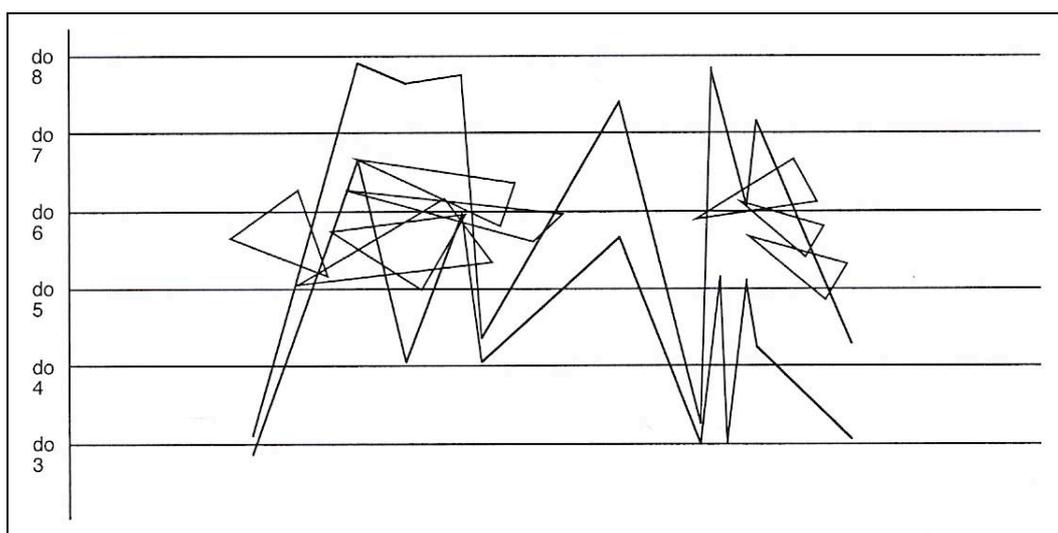


Figura 76: Gráfico de un fragmento de *Na Hale el ir Shalem* (1975).

Este aspecto también se refleja en la sencillez de los materiales empleados. Nuevamente, la plasticidad de los diseños sonoros nos remite a una concepción visual u objetual. Si nos fijamos en las distintas secciones de la partitura vemos que

²¹² La obra fue encargo del Festival Testimonium de Jerusalén. Su estreno corrió a cargo de la Jerusalem Symphony Orchestra bajo la dirección del chileno Juan Pablo Izquierda el 16 de febrero de 1976 en dicha ciudad.

el planteamiento de cada de ellas es muy sencillo. La obra, de unos quince minutos de duración, se divide en siete secciones. La primera de ellas (c. 1-51) presenta la repetición de un mismo objeto sonoro que consiste en la generación de una textura de glisandos en las cuerdas tras un violento golpe del total de la orquesta. En las dos primeras exposiciones de la pauta esta textura deriva hacia tesituras graves y muere en un estático acorde en violonchelos y contrabajos (véase figura 77).

Figura 77: Mestres Quadreny: *Na Hale el ir Shalem* (1975).

En la siguiente repetición, en cambio, el recorrido de los glisandos es ascendente para, de este modo, enlazar con la siguiente sección (c. 52-142). Este nuevo bloque consiste en una nube de sonido estática formada por las voces femeninas del coro dobladas por clarinetes y sobre una densa textura de glisandos interpretada por las cuerdas. Esta sección, que no parece tener una direccionalidad clara, finalmente inicia desde el compás 105 un lento recorrido descendente hasta casi desaparecer

en violonchelos y contrabajos. A continuación el glisando recorre el camino inverso en línea recta hasta los sonidos más agudos de los violines para dar paso a la tercera sección.

Este tipo de tratamiento del sonido nos remite claramente a obras anteriores, como *Digodal* (1964), *Música per a Anna* (1968) y *Trio* (1968)²¹³. Por otra parte, las evocaciones al universo sonoro de Xenakis y a la música estocástica son obvias,²¹⁴ pues la complejidad de los materiales internos son generados mediante procesos de azar mientras que la direccionalidad de las masas sonoras están fácilmente predeterminadas.



Figura 78: Programa del estreno de *Na Hale el ir Shalem*.

La tercera parte de *Na Hale el ir Shalem* está encomendada a percusión y viento madera y metal (c. 143-176). Aunque es igualmente estática, se percibe una lenta progresión en cuanto a intensidad, rítmica y densidad. Inicialmente esta sección es enormemente violenta. La densidad sonora es máxima y está todo interpretado en *fff*. Gradualmente, estos aspectos se suavizan hasta llegar al extremo contrario: calma y silencio. La siguiente sección es claramente contrastante, pues consiste

²¹³ Recuérdese, por ejemplo, cómo en el segundo movimiento de *Trío* un sonido glisado recorre de manera progresiva distintas tesituras de los instrumentos de cuerda dibujando así una línea en constante movimiento.

²¹⁴ Cabe señalar como anécdota, que el estreno de la obra en Jerusalén compartió programa con la presentación pública de *N'shima* (1975) de Iannis Xenakis.

únicamente en un acorde de dieciséis semitonos interpretado por sopranos y contraltos con breves y dispersas intervenciones de dos arpas (c. 177-237). La rítmica es igualmente sencilla, ya que cada línea interpreta siempre dos blancas y dos silencios de negra (véase figura 79). Nuevamente el compositor evita una idea discursiva del sonido, de manera que transmite una sensación de inmovilidad que sin duda nos retrotrae lejanamente a la escritura micropolifónica del húngaro Györgi Ligeti en creaciones como *Requiem* (1963-65) y *Lux aeterna* (1966), o incluso a las músicas sin direccionalidad de Morton Feldman.

Figura 79: Mestres Quadreny: *Na Hale el ir Shalem* (1975). Detalle de la cuarta sección.

La sección quinta insiste en la misma idea, pues se trata de una textura conformada por la yuxtaposición de dos materiales que dan como resultado una masa estable (c. 238-258). Concretamente se trata de un basto sonoro de carácter rítmico destinado a los vientos madera confrontado a una textura de glisandos interpretada por la sección de viento metal (figura 80). Es, por tanto, una idea sonora similar a la de la segunda sección, aunque ahora con otras familias

instrumentales. Nótese igualmente que Mestres Quadreny emplea las secciones de la orquesta como bloques de timbre. La razón reside probablemente en la propia planificación de la obra mediante gráficos. De esta forma, el músico utiliza distintos campos cuyas características tímbricas son homogéneas.

Figura 80: Mestres Quadreny: *Na Hale el ir Shalem* (1975). Detalle de la quinta sección.

La sexta sección, que se corresponde con el gráfico mostrado anteriormente (figura 76), es sin duda la más compleja de todas (c. 259-387). Por primera vez en toda la obra intervienen al mismo tiempo todos los componentes de la orquesta juntos con el coro. Las cuerdas producen masas de sonidos que, en forma de glisandos, se mueven globalmente por distintos registros siguiendo la planificación de los gráficos. El dibujo es sencillo, pues sobre este magma sonoro intervienen las dos secciones de viento y el coro, ambos a modo de bloques. Si observamos los siguientes compases es fácilmente apreciable desde la partitura el movimiento global de la masa de sonido producido por la sección de cuerda. Concretamente, estos compases se corresponden con el comienzo del gráfico, el cual predetermina el recorrido ascendente de los glisandos y su relación con el resto de grupos instrumentales (compárense figuras 76 y 81).

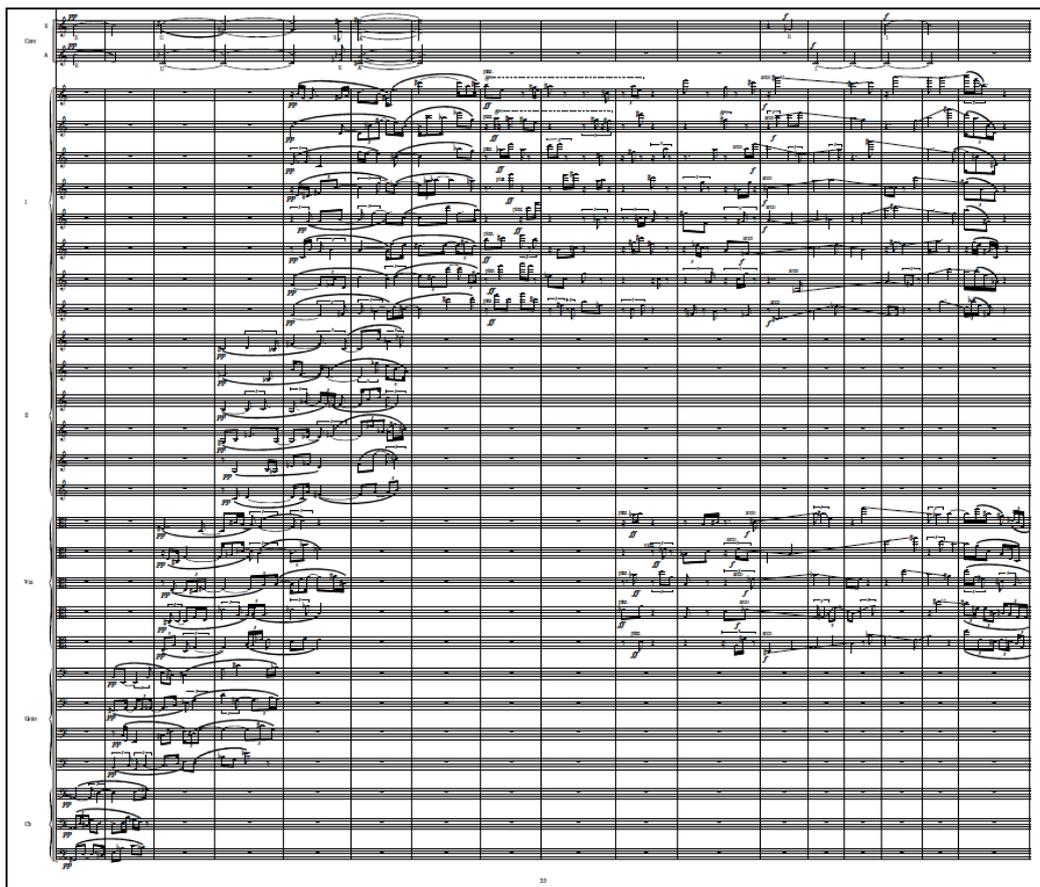


Figura 81: Mestres Quadreny: *Na Hale el ir Shalem* (1975). Detalle de la sexta sección.

La séptima y última sección contrasta por su enorme simplicidad con la parte anterior. Específicamente se trata de una estática nube de sonido en pianísimo llevada a cabo por el coro, percusión, arpas y metales que, a modo de coda, cierra la obra. En general, podemos apreciar que, debido a la imposibilidad de emplear ordenador para generar estructuras más complejas (como en el caso de *Doble concert*), *Na Hale el ir Shalem* expone siete secciones cuya configuración es sencilla. El empleo de números aleatorios sirve únicamente para establecer ámbitos por los que mover masas de sonidos producidos generalmente por glisandos. Tendrán que pasar una buena cantidad de años hasta que el compositor pueda contar nuevamente con un ordenador y, de ese, modo poder profundizar en las posibilidades del azar matemático aplicado al proceso de configuración de sus creaciones.

Como hemos visto hasta ahora, esta nueva concepción del azar de carácter matemático es aplicada por Mestres Quadreny a modo de urbanista. La

configuración de cada obra se planifica mediante gráficos que permiten la distribución e interacción de los distintos campos. Y éstos, a su vez, son determinados previamente mediante la introducción de datos. Para ello, vimos la vital importancia del ordenador como herramienta a la hora de procesar la gran cantidad de información que es necesaria para establecer estos espacios de probabilidad. Sin embargo, paralelamente a este proceder, Mestres llevará a cabo otro tipo de creaciones donde el empleo de números aleatorios es mucho más sencillo. Concretamente consiste en utilizar los dígitos directamente de modo que sustituyen a la notación convencional. Si en las composiciones vistas hasta ahora, como *Ibèmia*, *Doble concert* y *Na Hale el ir Shalem*, existe un complejo proceso mediante el cual se trata una enorme cantidad de datos que finalmente se transcriben a notación musical, en este nuevo tipo de creaciones la partitura es suplantada por números. Este tipo de obras son, a su vez, partituras generativas, por lo que además están relacionadas con la indeterminación y el grafismo.²¹⁵

La primera creación de estas características es *Frigolí-frigolà* (1969). Se trata de un cuadro formado por distintas filas y columnas en cuyo interior hay un número entre el 1 y el 9. Estas cifras están extraídas obviamente de una tabla de números aleatorios. Esta sencilla partitura se acompaña de una serie de instrucciones para la generación de un espacio sonoro indeterminado. En *Aronada* (1972), partitura que ya vimos en el apartado dedicado a la música electroacústica, combina números y notación convencional en una partitura que adopta forma circular. La obra está construida para instrumentación *ad libitum* y su duración es indeterminada. Los dígitos indican la duración de cada sonido expresada en segundos, así como la dinámica. Otra composición que reúne estas propiedades es *Self-service* (1973). La partitura, que es un fragmento del plano de Barcelona con instrucciones numéricas insertas, está pensada para ser interpretada por el público (figura 82).

²¹⁵ Por este motivo serán abordadas en profundidad en el capítulo II.2. dedicado a la obra gráfica de Mestres Quadreny.

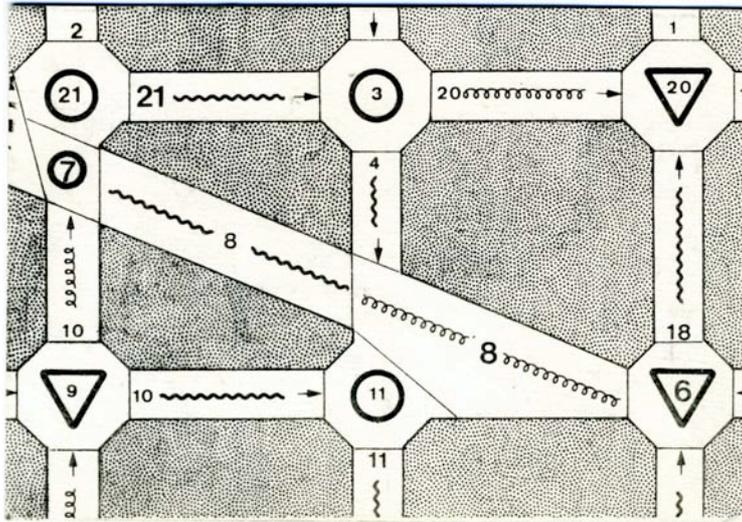


Figura 82: Mestres Quadreny: *Self-service* (1973). Detalle.

Por último, cabe mencionar la pieza para botellas de anís titulada *Tocatina* (1975). Se trata de seis láminas que combinan distintos signos pseudomusicales con la aplicación de números aleatorios. Una serie de sencillas instrucciones previas permiten interpretar la obra sin muchas dificultades, de tal manera que, como en el caso de *Self-service*, pueda ser tocada por músicos no profesionales. De hecho, la composición está pensada para ser interpretada en un ámbito familiar en torno a una mesa.

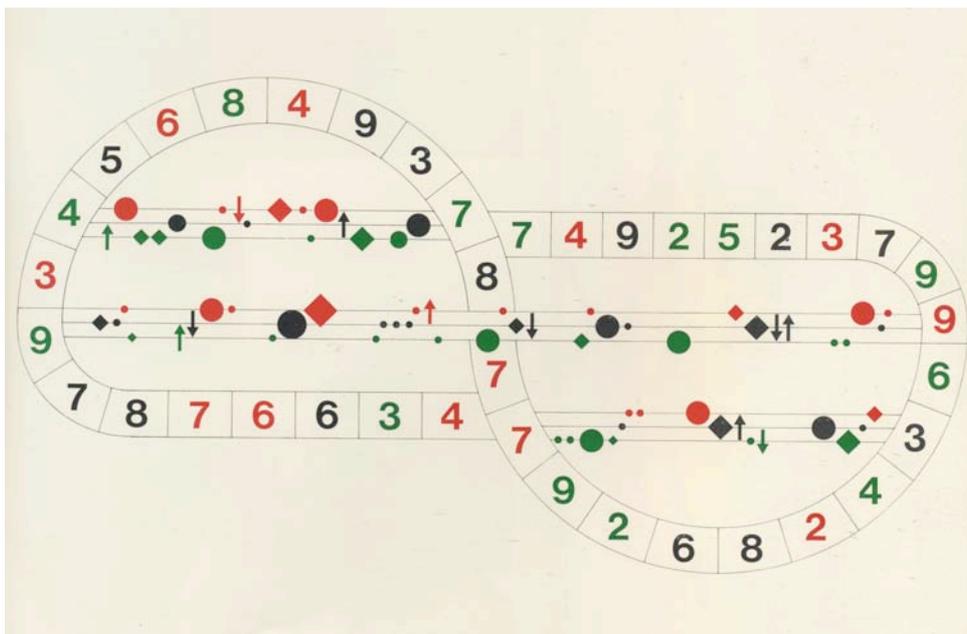


Figura 83: Mestres Quadreny, *Tocatina* (1975).

Estas obras donde el compositor emplea números aleatorios directamente están englobadas en aquello que Mestres denomina *partituras generativas*, pues permiten crear espacios sonoros de duración indeterminada a partir de un material gráfico muy reducido. Merece la pena resaltar que en este tipo de partituras generativas emplean dos tipos de alea: indeterminación y azar matemático. Es decir, por una parte, la obra, por su configuración, no está cerrada sino que tiene un enorme grado de indefinición. El intérprete tiene mucha libertad para llevarlas a cabo y el resultado es indeterminado en gran parte. Y por otra, utiliza números aleatorios que han sido obtenidos mediante el método de Montecarlo.

Todo este periodo de experimentación con el azar matemático que se iniciaba hacia finales de la década de los sesenta culmina en la ambiciosa colección de seis conciertos para solistas y orquesta presentada bajo el título de *L'Estro Aleatorio* (1973/78).²¹⁶ Es el resumen de distintos conciertos compuestos a lo largo de la década de los setenta:

I. *Concierto para violín y orquesta* (1973)

II. *Concierto para guitarra y orquesta* (1975)

III. *Concierto para máquina de escribir y orquesta* (1975)

IV. *Concierto para piano y orquesta* (1976)

V. *Concierto para percusión y orquesta* (1977)

VI. *Concierto para grupo instrumental y orquesta* (1978). La formación solista está constituida por flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, trompeta, trompa en fa, trombón, dos percusionistas, dos violines, viola y violonchelo.

Esta obra cumbre en la producción de Mestres Quadreny ha sido analizada en profundidad desde distintas publicaciones, por lo que aquí sólo nos centraremos

²¹⁶ El título de la obra, por su carácter de recapitulación, es un guiño al *L'Estro Armónico* de Antonio Vivaldi, compilación de los doce conciertos para solista y orquesta donde el músico veneciano recorre y explota los principios del sistema tonal. En *L'Estro Aleatorio* Mestres Quadreny presenta y recopila distintos modos de aproximarse al azar en música.

en los aspectos que nos interesan.²¹⁷ La obra cuenta con dos partituras generativas circulares comunes a los seis conciertos destinadas a la orquesta. La primera se compone de compases en notación convencional, mientras que la segunda está conformada mediante casillas en cuyo interior se insertan números aleatorios para determinar las duraciones en segundos (figura 84). Si en *Aronada* se combinaban los dos materiales (grafía musical y números aleatorios), ahora el compositor prefiere compartimentarlos en dos partituras generativas diferenciadas con el fin de obtener materiales sonoros de distinta naturaleza. El director de orquesta, a su vez, cuenta con una partitura que, a modo de esquema, determina dónde interviene cada sección de la orquesta, así como cuál de los esquemas (A o B) deben interpretar los músicos. Existe además una tercera partitura generativa en el sexto concierto para el grupo instrumental solista cuyo funcionamiento y configuración es similar al de la obra *Quartet de catroc* (1962).

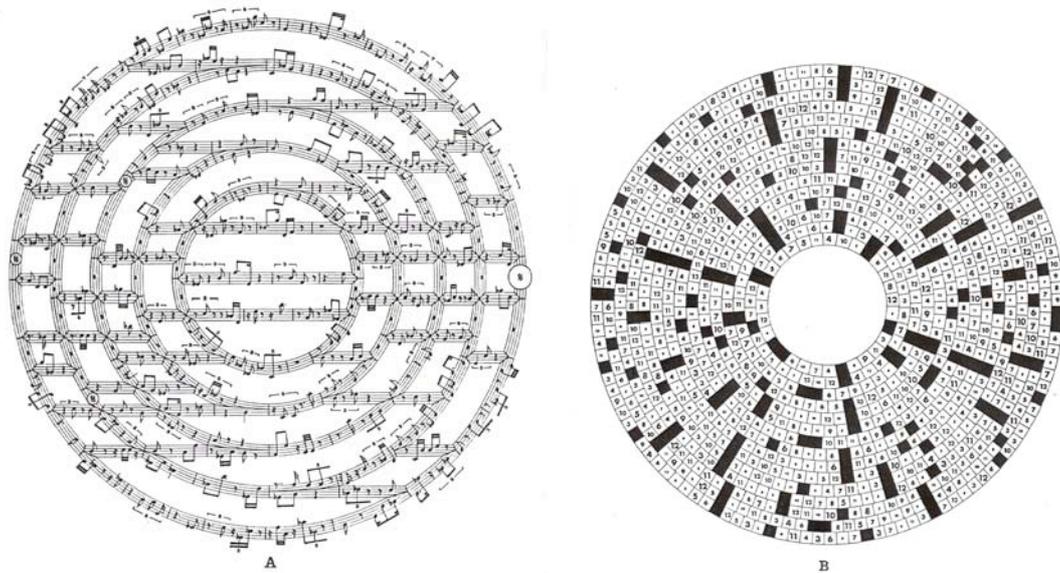


Figura 84: Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio* (1973/78). Esquemas A y B.

²¹⁷ Para profundizar en el análisis de *L'Estro Aleatorio* véase: GASSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, pp. 192-271; MESTRES QUADRENY, J.M.: *Pensar i fer música...*, op. cit., pp. 166-170; PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny*, op. cit., pp. 123-155.

Además del empleo de partituras generativas y de números aleatorios, la obra resume también los procedimientos de obras como *Ibèmia* y *Doble concert*, tanto por el empleo de gráficos como por el uso del método de Montecarlo para concretar alturas, ritmos, etc. Si el material sonoro de la orquesta lo establecen las partituras generativas y su relación en el guión del director, las partes de los solistas, en cambio, están completamente definidas. Y éstas han sido llevadas a cabo mediante procesos relacionados con el cálculo de probabilidades. En el primer concierto el compositor fija distintas secciones para la parte para violín solista cuya duración es aleatoria así como la densidad de cada una de ellas. Por su parte, la distribución referente a los tempos está trabajada en centésimas de segundos para determinar los puntos de ataque. Así por ejemplo, después de extraer una serie de números aleatorios entre 80 y 2500, se transcribe a duraciones expresadas en notación musical, como muestra el siguiente ejemplo:

Fragment temporal	Frecuencia	Octava	Duración en centésimas de segon
245	Mi	5	1115
246	Re	5	1465
247	Re	5	60
248	La	2	1765
249	Sol#	5	945
250	Sol#	5	45

Para llevar a cabo este proceso, el compositor establece la equivalencia de negra igual a 60, de modo que una negra es un segundo. Para facilitar la tarea la negra se corresponde con el número 100. Si observamos este ejemplo, el número del fragmento temporal 245 es 1115. Si la negra es 100, la redonda es 400, la blanca es 200, etc. Así pues, el número 1115 es dividido del siguiente modo: dos redondas (400+400), una blanca con puntillo (300) y una semicorchea de septillo (15). La suma de 400+400+300+15 es 1115. Estas duraciones determinan los puntos de ataque y a su vez la duración de las distintas secciones. El siguiente paso consiste en obtener el ritmo y las alturas de cada sección en función de la densidad determinada previamente.²¹⁸

²¹⁸ En realidad se trata de un proceso mucho más complejo y laborioso de lo explicado brevemente en estas líneas, por lo que nuevamente nos remitimos a publicaciones mencionadas en la nota anterior.

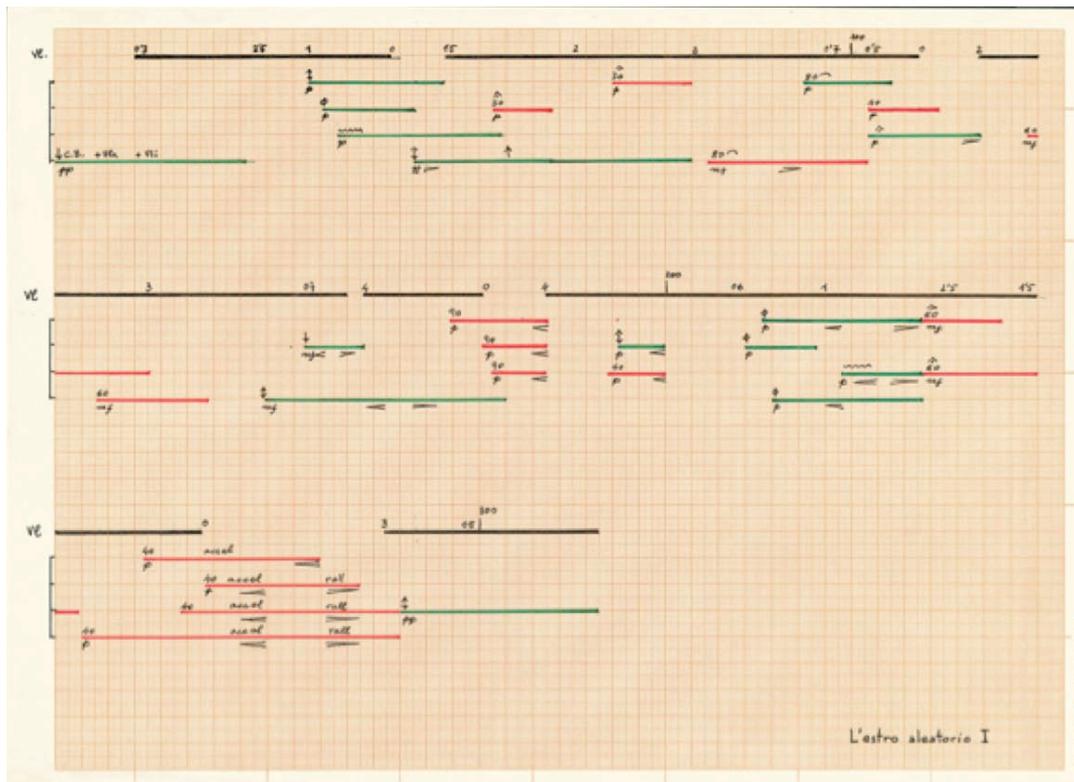


Figura 85: Plan general del *Concierto para violín y orquesta* (1973).

El segundo concierto se divide en tres partes. En cada una de ellas el solista emplea una guitarra distinta: en la primera las seis cuerdas son bordones (cuerdas revestidas de mental), en la segunda las cuerdas son de nylon y en la tercera utiliza una guitarra eléctrica con afinación normal. Ésta última sirve para generar un canon automático como el que vimos en *Tres Cànones en Homenatge a Galileu* (1965).



Debido a este trabajo con afinaciones distintas, el compositor optó por emplear un sistema de tablatura para escribir la parte de guitarra. De este modo, lo que queda reflejado en los hexagramas son las distintas posiciones de los dedos en relación a

las cuerdas, y no las notas reales. Inicialmente predetermina dieciséis posiciones mediante el siguiente cuadro:

		posiciones																
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Número de traste	1	1	3	3	3	3	3	0	2	2	2	2	2	2	0	2	2	
	2	1	2	1	2	2	2	2	0	0	1	2	0	2	1	2	2	
	3	0	0	0	0	0	1	0	2	1	0	0	0	1	2	1	0	
	4	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
	5	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	2	1	1	0	1	
	6	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1
	7	1-8	5-9	3-10	3-10	3-10	1-10	1-9	2-5	4-9	1-6	4-10	1-5	4-18	1-7	1-17	1-17	

Cada columna expresa una posición, las filas representan las cuerdas (la primera fila es la cuerda más aguda, la segunda fila es la segunda cuerda, etc.) y los números expresan el traste que se debe pisar (el 0 es cuerda al aire, el 1 primer traste, el 2 el segundo traste, etc.). Las primeras doce posiciones se forman con el primer dedo haciendo cejilla y los otros tres pisando trastes, mientras que las cuatro siguientes se realizan sin cejilla, es decir, con los cuatro dedos pisando cuerdas. Las posiciones son, a su vez, móviles, pues se pueden tocar en distintos trastes. De ese modo, los dígitos de la última fila indican los trastes a los que se puede transportar cada posición. Así pues, para configurar la parte de guitarra, el compositor necesita siempre dos números aleatorios: uno entre 1 y 16 para determinar la posición y otro -cuyos márgenes lo indica la última fila- para decidir en qué traste se toca dicha posición. Si por ejemplo, el primer número aleatorio que nos sale es 1, eso significa que tomamos la posición primera. A continuación miramos la última fila y vemos que señala que esta posición sólo puede tocarse en los trastes del 1 al 8. Por ello, ahora extraemos un número aleatorio entre 1 y 8. Si, por ejemplo sale 2, la posición resultante será: dedo índice haciendo cejilla en el traste segundo y otros dos dedos pisando las cuerdas primera y segunda, ambos en el traste tercero.

En las dos primeras partes de este segundo concierto el sistema de escritura de la tablatura es sensiblemente diferente del convencional, ya que no se indica la posición de cada dedo, sino que al comienzo de cada compás se señala una posición fija obtenida como acabamos de ver. Los ritmos y dinámicas no están determinados mediante azar matemático, sino que la disposición de gráfica de las

notas en los hexagramas, así como el tamaño de éstas, sugieren al intérprete su posible interpretación (véase figura 86). Por tanto, las alturas están definidas a partir de procesos de azar matemático, mientras que los ritmos y dinámicas responden a lo que llamábamos música indeterminada. A esto sumamos que la orquesta continúa empleando los gráficos circulares como material sonoro. En este sentido, el compendio de estos conciertos plantea una constante reflexión entre lo que el compositor reconoce como “verdadero azar” (azar matemático), en oposición a la “equivocadamente llamada música aleatoria” (indeterminación mediante graffias abiertas y las formas móviles). Podríamos considerarlos sencillamente como dos mecanismos distintos a la hora de abordar la composición de la obra, pero al mismo tiempo se establece -tal vez de manera intuitiva- una relación dialéctica entre ambas maneras de concebir el azar.

Concert n° 2, per a guitarra i orquestra

Guitarra I 40° *ppp*

Fuses *ppp*

Metalls *ppp*

Percussions *ppp*

Cerdas *ppp*

5 $C^\circ VII$ $C^\circ IX$ $C^\circ VI$

12 $C^\circ V$ $C^\circ X$ $C^\circ X$

19 $C^\circ VIII$ $C^\circ III$

** = harmònic octava.
*** = Picar amb un dit de la mà esquerra en el trau indicat pel número inscrit en el cercle i sobre la corda corresponent.

Figura 86: Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio: Concierto n° 2 para guitarra y orquesta* (1975).

En la tercera y última parte, el compositor escribe para la guitarra una página al margen del guión del director. La notación de esta particella, que se escribe igualmente sobre hexagrama, determina rigurosamente el ritmo. Las posiciones son escritas mediante números romanos que indican la posición de la cejilla. Su funcionamiento es muy similar al de que vimos en *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965). El guitarrista repite el fragmento de esta página mientras un sistema de tres magnetofones y un mezclador genera el canon. Como explica el mismo compositor: “el primer magnetofón registra, en la primera pista, la señal procedente del micrófono, y la segunda pista las señales procedentes del segundo y el tercer magnetofón. El segundo y tercer magnetofón reproducen por amplificación y altavoz, y ahora envían la señal al primer magnetofón”.²¹⁹ Como señala Anna Bofill, hoy día el recurso de los tres magnetofones puede ser sustituido por procedimientos informáticos, como el programa Sound Processor creado por Pieter Sunrmond.²²⁰

Para el *Concierto nº 3 para mecanógrafo y orquesta*, Mestres emplea un teclado de ordenador conectado mediante un sistema de micrófonos de contacto a la caja de resonancia de cuatro violines, cuatro violas, cuatro violonchelos y cuatro contrabajos. Estos veinte instrumentos hacen únicamente glisandos recorriendo las cuerdas de un extremo a otro. Cada vez que se pulsan determinadas teclas, los micros dejan pasar el sonido y lo amplifican durante un instante. De este modo, las letras actúan como un conmutador. Las conexiones son las siguientes: las letras E, U, P, W dejan pasar el sonido de los cuatro primeros violines; a los cuatro segundos violines les corresponden las letras A, O, D, V; a las violas I, L, G, F; y por último, las letras N, S, C, H activan los sonidos provenientes de los violonchelos. La partitura es de tipo esquemático y contiene tres textos que el mecanógrafo debe escribir a su velocidad habitual. En este caso nos encontramos con una masa de sonidos glisados interpretados *ad libitum* sobre la que interviene un agente extraño, es decir, un no músico. De este modo, la concepción de este concierto nos sitúa más

²¹⁹ Cita extraída de las páginas introductorias de la edición de la partitura *L'Estro Aleatorio*. Terrasa, 2000. Edicions la mà de guido, p. 17.

²²⁰ Véase: PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, p. 138.

cerca de la indeterminación que del azar matemático, pues el compositor establece una serie de mecanismos que posibilitan un resultado final, pero que en última instancia es la interacción de distintas decisiones de tipo subjetivo. Sin embargo, el azar matemático también tiene su espacio de intervención, ya que las palabras que componen los textos fueran extraídas aleatoriamente de cinco diccionarios, cada uno de un idioma distinto. Asimismo, su orden de aparición en los tres textos definitivos fue determinado mediante el uso de una tabla de números aleatorios.

Concert n° 3, per a mecanògraf i orquestra

Mecanògraf

mf

possibly, jutjador, mellifíque et poupin, assurance, un marrameu..... encaminador i accionista, houssiner, el moré..... gratuitously, llampornejar, mobilisation, haupthaar, lackierung, bienestar, un peuet, los colmillos..... horadados, the review..... descol-locat, recommencement, pacatez, circumnavigateur, rediseur, possessionel, queux, sesperdicios..... aqüeducte, necessity, peace, hidrodinámica, daubeur..... malintencionado, tremulation, hidropà, inditerminisme..... carte, weinschlauch, inquiry, enconxat, hibernation, omnibus..... unhealthful, épicentre, perimeter, mortar, undiscovered, cloquejar, quiromàntic, schmähend, sarnà..... bewilder, plombier, rovelló, carème charmante..... postguerra, pétard, shunt, eigenartig, volage, évanouissement, almeja, mentiroso, comptoir..... anfindungssumme..... flamejant, traum, replier..... amenitzar, allegoric, intensivo, justificant, windkopf, name, parisien, lässigkeit.

Fustes

Metalls

Percussions

Cordes

A♩ = 120

ff *pp*

Figura 87: Mestres Quadreny: *Concierto n° 3 para mecanógrafo y orquesta* (1975)

En el cuarto concierto, escrito para piano y orquesta²²¹, el movimiento global del instrumento solista está determinado por un sistema de gráficos que establece su registro (véase figura 88). Su funcionamiento es idéntico al que ya se trató en obras como *Doble Concert* o *Na Hale el ir Shalem*. El eje vertical corresponde a las alturas mientras que el horizontal hace referencia a la compartimentación del tiempo en compases. Como explica Anna Bofill,²²² para construir cada gráfico el compositor divide el ámbito total del piano (desde do2 a do8) en tres registros: bajo, medio y alto. A cada unidad temporal, que corresponde a un compás, le asigna un registro mediante una lotería. De este modo, se van construyendo diferentes diagramas, de los que después el músico elimina los que no le convienen para la obra. Por otra parte, las alturas y ritmos se obtienen mediante los mismos mecanismos que se explicaron para el primer concierto.

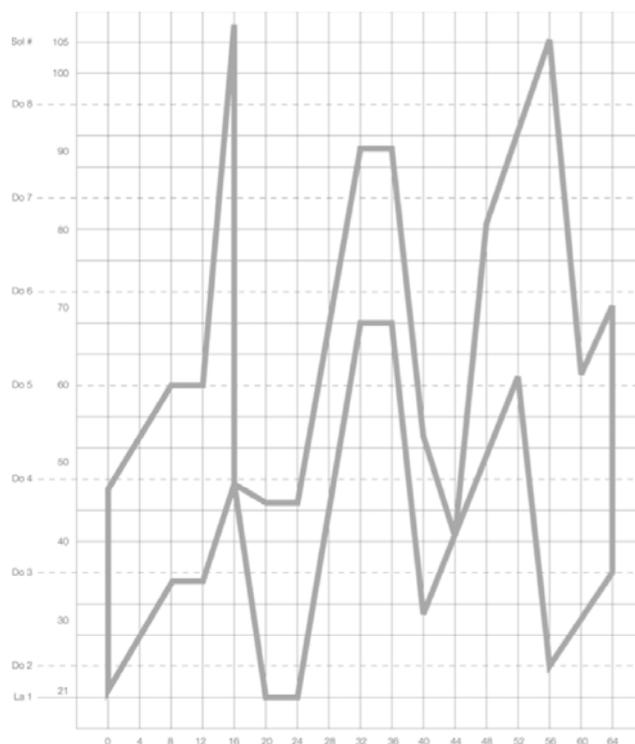


Figura 88: Gráfico perteneciente a un fragmento del *Concierto nº 4 para piano y orquesta* (1976)

²²¹ Posteriormente el compositor realizó una segunda versión del concierto donde prescinde de las partituras generativas y reescribe la parte de orquesta para que quede totalmente fijada. Su título es *Concertino* (1977) y fue estrenada el 26 de abril de 1977 por Carles Santos y el Ensemble 2E 2M dirigidos por A. Dubois.

²²² PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, p. 146.

El *Concierto nº 5 para percusión y orquesta* igualmente presenta elementos constructivos llevados a cabo mediante el método de simulación de Montecarlo, así como elementos flexibles que permiten un cierto margen de decisión al intérprete.²²³ En relación a este último aspecto, el solista dispone de veinticuatro instrumentos que sitúa libremente en una línea recta a lo largo del borde del escenario. También puede elegir por cuál de los extremos comenzará la obra, pues siempre toca un grupo de instrumentos contiguos. De este modo, empieza con los primeros cinco de un extremo y cuando aparece una doble línea en la partitura se desplaza una posición. La pauta se repite sucesivamente hasta que finalmente llega al otro extremo. Para ello, el compositor recurre a un sistema gráfico que consiste en un pentagrama donde la línea central es el instrumento situado en el centro, las dos superiores los de la derecha, y las inferiores los de la izquierda. Cuando el percusionista se mueve de posición, la línea central pasa a representar el instrumento que ahora ocupa esa posición, y así sucesivamente.

Partiendo de esta disposición el compositor plantea la idea global de que la aparición sonora de los distintos instrumentos de percusión sea uniforme. Para ello, se plantea que la cantidad de ataques por unidad de tiempo sea siempre máxima en el instrumento central, media en los que están a cada lado y mínima en los de los extremos. De este modo, se asegura que el instrumento central siempre predomine. Y como todos serán en algún momento la línea central (a excepción de los dos primeros instrumentos de cada extremo), se asegura que tengan un espacio donde sobresalir. Para regular la densidad utiliza números aleatorios que deciden cuántos instrumentos intervienen por compás. Cuando sea un solo instrumento pertenecerá siempre a la línea 3. Si intervienen dos serán las líneas 3 y 2. Si son tres los instrumentos corresponderá a las líneas 3, 2 y 4. En el caso de que sean cuatro, son las líneas 3, 2, 4 y 1. Finalmente, si participan todos los instrumentos, obviamente representa a todas líneas. Este planteamiento en sí certifica un claro predominio de la línea tercera (que, como ya se ha señalado, representa al

²²³ Como en el caso del *Concierto nº 4 para piano y orquesta*, existe una versión independiente de este concierto. Su título es *Concert Equinoccial* (1983) y es una reelaboración para percusionista solista y cuatro solistas. Fue estrenada en marzo de 1985 en Barcelona por Xavier Joaquín y Les Percussions de Barcelona.

instrumento colocado en el centro), así como menos cantidad de sonido en los extremos. A continuación, el compositor establece una mayor probabilidad de que aparezcan tres instrumentos por compás, una menor de que lo hagan dos o cuatro, y mucho menor de que sean los cinco o uno. Para ello maneja una tabla de números aleatorios entre 0 y 9:

-Número 0: un instrumento por compás (probabilidad de 0,1).

-Números 1 y 2: dos instrumentos por compás (probabilidad de 0,2).

-Números 3, 4, 5 y 6: tres instrumentos por compás (probabilidad de 0,4).

-Números 7 y 8: cuatro instrumentos por compás (probabilidad de 0,2).

-Número 9: cinco instrumentos por compás (probabilidad de 0,1).

Cuantos más números aleatorios extraigamos, más se corresponderán los resultados con las intenciones globales del compositor. Por otra parte, todo el ritmo de la parte solista de este concierto consiste en un único patrón de semicorchea. Para agilizarlo y romper el pulso regular, Mestres emplea números aleatorios para insertar silencios y dobles ataques, respectivamente, de un modo similar a como se explicó en el apartado I.5.2.2.1. del presente estudio. Otro factor que rompe la regularidad métrica es el cambio de tempo en cada doble línea, coincidiendo así con el cambio de instrumentos. Estos cambios también se realizan aleatoriamente.

En la pieza que cierra el ciclo *L'Estro Aleatorio*, el *Concierto nº 6 para conjunto instrumental y orquesta* (1978), cada uno de los instrumentistas del nutrido grupo solista (formado por violín I, violín II, viola, violonchelo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trombón y percussionistas) tienen una única página que es una partitura generativa similar a la que vimos en *Quartet de catroc* (figura 89). El resto de la orquesta, como en el resto de conciertos, dispone de las dos partituras generativas circulares A y B. Aquí se retoma, por tanto, la idea de generar un espacio de grandes dimensiones a partir de un material mínimo que es capaz de concentrarse gráficamente en un única página. Sin embargo, desde el punto de vista del azar matemático, este último concierto no aporta nada nuevo.

Violi II

The figure shows a musical score for Violin II. At the top is a single staff of music. Below it is a circular diagram divided into 12 segments, each containing a circled number (1-12), a dynamic marking, and a tempo marking. The segments are arranged as follows:

Segment	Dynamic	Tempo (BPM)
1	mf	120
2	f	60
3	pp	60
4	mf	138
5	mf	80
6	p	100
7	ff	92
8	p	60
9	f	40
10	p	72
11	mf	80
12	mf	60

Below the circular diagram are two staves of music. At the bottom center of the page is the number -57-.

Figura 89: Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio*: *Concierto nº 6 para conjunto instrumental y orquesta* (1978). Particella de violín II.

L'Estro Aleatorio es, pues, un compendio de los distintos mecanismos relacionados con procesos de automatización, tanto los que atañen al trabajo compositivo mediante azar matemático, como los relacionados con la interpretación de la obra a través de la indeterminación.²²⁴ Como hemos visto, gran parte de los esfuerzos

²²⁴ La magnitud de *L'Estro Aleatorio* ha imposibilitado hasta el momento que haya podido ser estrenada íntegramente en versión de concierto. Sin embargo, el sello Ars Harmonica llevó a cabo en 2006 una grabación del total de la obra con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña bajo la dirección de Josep Vicent.

del compositor se han centrado a lo largo de dos décadas en el desarrollo de estas estrategias. A partir de los ochenta abandonará el empleo de partituras generativas y grafías abiertas, y se centrará únicamente en el desarrollo del azar matemático como herramienta compositiva, aunque con tintes distintos, como se verá en el siguiente apartado.

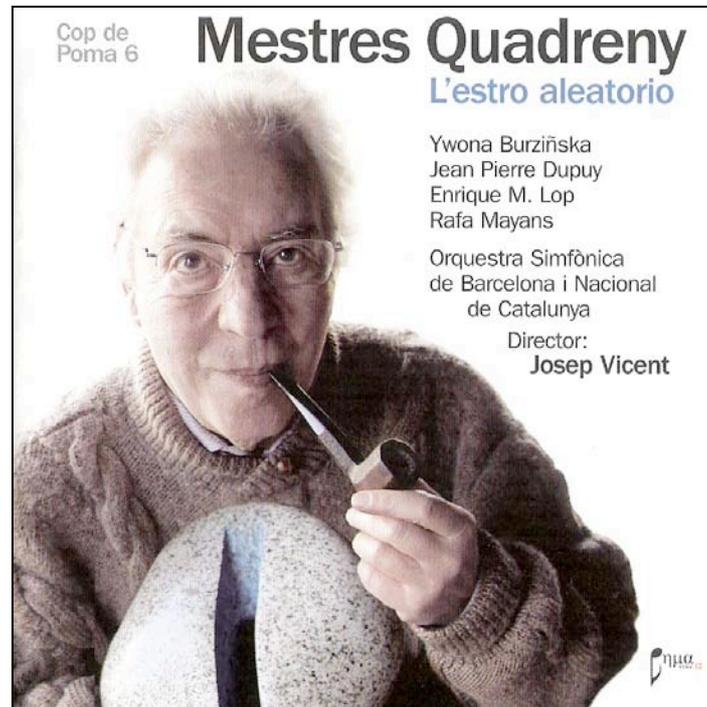


Figura 90: Portada de disco *L'Estro Aleatorio*.

I.5.2.3.2. Desde 1980: el aspecto lúdico del azar.

Como ya se ha anticipado en distintos espacios del presente trabajo, a partir de la década de los ochenta Mestres inicia un cambio de rumbo en cuanto a la concepción de azar aplicado a la creación musical. El mismo músico explica:

Després de la composició d'obres com *L'Estro Aleatorio* i *Self-Service* vaig donar un pas endavant pel que fa el concepte de l'obra. Durant una colla d'anys havia utilitzat procediments d'atzar per reconstruir fenòmens d'atzar amb òptica musical; ara em serviria dels procediments d'atzar per construir

objectes imaginaris aliens als fenòmens d'atzar naturals. És a dir, vaig desvincular l'univers particular de l'obra musical de l'univers real.²²⁵

Hasta este momento, la aplicación del método de Montecarlo se había centrado en el sonido individualizado, de modo que las leyes de probabilidad se aplicaban principalmente a sus distintos parámetros (altura, duración, timbre, etc.). Es este sentido, se trataba -en última instancia- de la creación de campos a partir del control estadístico de las características mesurables del sonido-nota. La nueva perspectiva no significará una renuncia a los mecanismos utilizados hasta ahora, sino más bien una ampliación de recursos. Consiste, en definitiva, en abrir una puerta que permita desarrollar y explorar con mayor libertad las posibilidades creativas del azar. Recordemos, por ejemplo, la incorporación de materiales musicales del pasado que, a modo de objetos descontextualizados, le sirven al compositor para crear nuevas realidades sonoras en forma de collage. Es lo que el propio Mestres denomina "el aspecto lúdico de azar". En cierto sentido, se abandona en parte la línea de carácter científico que compartía sus características con la obra de Xenakis, y se acerca a una dimensión más flexible donde el azar se comporta como una fuerza ciega capaz de generar objetos, situaciones o espacios inesperados.

En la obra *Sonades sobre fons negre* (1982), el primer movimiento presentaba una alternancia de compases de Bach y otros generados aleatoriamente a partir de las frecuencias de los primeros. Es decir, el compositor hace un estudio estadístico de la música prestada y emplea las leyes de probabilidad resultantes para crear nuevos materiales sonoros, de modo que éstos son el fruto de la imitación de un objeto cultural. Si recordamos los distintos movimientos de esta obra, el compositor empleaba el método de simulación básicamente para crear sucesiones de alturas y ordenar los distintos materiales, los tomados y los nuevos. El aspecto lúdico queda plasmado con mayor claridad en la sexta y última pieza, *Clap lluent*, donde Mestres se basa en la colección de las obras completas para piano de Listz. Inicialmente determina al azar cuántos compases tendrán fragmentos del compositor húngaro. A continuación, para seleccionar los materiales emplea una

²²⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 175.

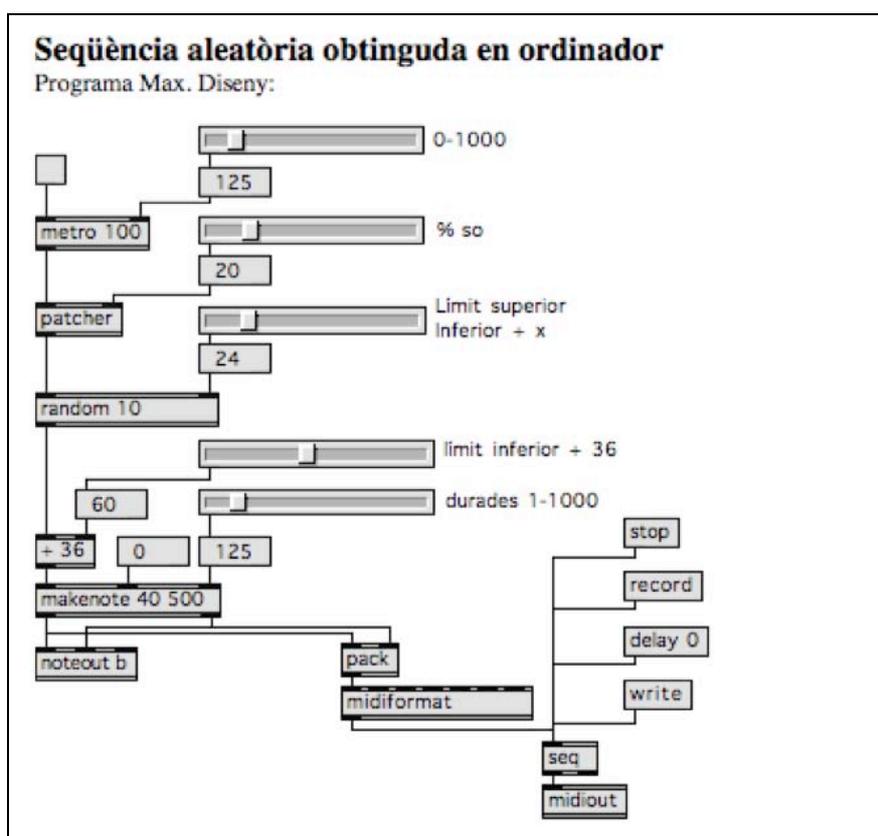
tabla de números aleatorios: el primer dígito indica el número de volumen, el segundo la página y el tercero el compás. Sin duda, este tipo de aleatoriedad se aproxima más a la de John Cage en cuanto fuerza ciega capaz de tomar decisiones ajenas a nuestra subjetividad, que a la formulación matemática propuesta por Iannis Xenakis. Otro buen ejemplo es la ya referida *Simfonia I en mi bemoll* (1983), donde el compositor juega con distintos materiales reconocibles, como el *Cant de la Sibila* en el tercer movimiento, o un ritmo *ostinato* de rock en el cuarto y último tiempo.

Un factor determinante que ha ayudado a fomentar esta dimensión lúdica del azar en la obra de Mestres es la llegada del ordenador personal. Como sabemos, el espectacular desarrollo de la industria de la informática a lo largo de los ochenta trajo como consecuencia la comercialización masiva del ordenador personal a partir de la siguiente década. La consecuencia más relevante es que la computadora dejaba de ser un aparato inaccesible y exclusivo de los laboratorios de música electroacústica democratizándose radicalmente su uso. De este modo, a partir de 1990 Mestres Quadreny, como en el caso de muchos otros compositores, comenzará a trabajar en casa con un ordenador personal. Recordemos que en los inicios de la utilización del azar matemático (concretamente entre 1969 y 1970), Mestres había contado con el ordenador IBM 360 del Ayuntamiento de Barcelona. Como ya vimos, el programa diseñado por Lluís Callejo y Martí Vergés permitía la gestión de una enorme cantidad de datos, de forma que el proceso de automatización se agilizaba enormemente. Recordemos también cómo, a raíz del desmantelamiento de dicho ordenador, el compositor tuvo que trabajar durante muchos años con tablas de números aleatorios aplicadas manualmente, dificultando enormemente la tarea. Es cierto que el Laboratorio Phonos contó con un ordenador durante la década de los ochenta, pero se usaba únicamente con fines didácticos (concretamente para aprender a programar), pues no tenía capacidad suficiente para servir de herramienta en la composición.²²⁶

²²⁶ “José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica”, *op. cit.*

Entre 1993 y 1995 dispondrá de un ordenador NeXT con el que se iniciarán en el terreno de la aplicación de la geometría fractal a la composición musical, como veremos más adelante. Desde 1995 trabajará en exclusiva con ordenadores Macintosh y el programa de desarrollo gráfico para música y multimedia Max. Este programa, enormemente popular en el ámbito de la música electroacústica y del arte sonoro, es un entorno visual de programación para la creación de aplicaciones musicales interactivas en tiempo real. Por esta razón, el potencial del Max para crear nuevas herramientas de creación sonora son infinitas. Sin embargo, lo que interesa a Mestres Quadreny es la posibilidad de crear unidades o módulos que generan secuencias aleatorias a partir de unas características introducidas por el usuario. De este modo, el compositor podrá seguir utilizando las bases del método de Montecarlo mediante el desarrollo de nuevas rutinas, y todo ello sin necesidad de saber programar.

Veamos un ejemplo a partir de la siguiente figura:



Esta imagen es un ejemplo de un módulo o rutina creado por el compositor. Como puede verse, se introducen una serie de factores regulables que permiten obtener

infinitas secuencias aleatorias a partir de las características que deseemos. Así por ejemplo:

-*Metro*: Esta función genera impulsos a tiempo regular y está medido en milésimas de segundo. Así, el regulador permite determinar el ritmo de impulso o figura mínima de referencia. Si establecemos previamente que una blanca equivale a un segundo (es decir, al número 1000), el dígito que se indica en el ejemplo (125) se corresponde una semicorchea.

-*Patcher*: Este elemento permite fijar el porcentaje de sonido mediante la barra reguladora. Lo que hace realmente es introducir más o menos silencios en función de la cantidad de sonido que queremos por unidad de tiempo. En este caso, por ejemplo, se decide que sea un 20% de sonido.

-*Random*: Sirve para generar números aleatorios. Mediante los reguladores se establecen los límites superior e inferior de los tonos obtenidos aleatoriamente. En primer lugar se decide el límite inferior expresado en la pestaña de debajo. En este caso, partiendo de que el do2 se corresponde con el número 36 (número de referencia), al colocar la cifra 60 en el regulador, el compositor está marcando como extremo inferior el tono do4 (resultado de sumar 24 semitonos al número 36). En el espacio superior la barra reguladora se sitúa en el número 24, lo que significa que desde el 60 se deben sumar 24 semitonos, dando como resultado dos octavas. Por tanto, la secuencia aleatoria se formará con las alturas comprendidas entre do4 y do6.

-*Makenote*: Esta función reúne todos los elementos y los convierte en notas al incorporarle las duraciones mediante el regulador. Asimismo, se pueden introducir dinámicas, aunque en este ejemplo no se da el caso.

Todos estos reguladores se pueden modificar y ajustar mientras escuchamos las secuencias en tiempo real a través de la función *Noteout*. Una vez que el músico logra las características del tipo de secuencia que busca, mediante las pestañas de la derecha de la imagen se graban en formato *midi*. Una vez obtenidos estos archivos se pueden transportar a un programa editor de partituras (Mestres

Quadreny emplea concretamente Finale) donde por último se transcriben automáticamente en notación convencional.

Éste es tan sólo un ejemplo de cómo generar una estructura aleatoria mediante el programa Max, pero obviamente las posibilidades son enormes. Frente aquella manera tan minuciosa de determinar el global de la obra mediante gráficos donde después se establecían las características de cada campo (por no hablar del empleo manual de tablas de números aleatorios) el apoyo informático se muestra ahora como una herramienta con infinitos recursos que permiten al compositor trabajar con las ideas casi en tiempo real. Esto es lo que ha llevado Mestres a comparar su actual método de trabajo con el de un jardinero, en clara oposición a aquella otra de urbanista que definía el tipo de proceder en las décadas sesenta y setenta.²²⁷ Es decir, ahora el músico puede generar muy fácilmente objetos sonoros con características claramente definibles mientras que todos los detalles son generados automáticamente. Del mismo modo que un diseñador de jardines para sus creaciones puede determinar, por ejemplo, la dimensión del terreno, la distribución de los árboles y la forma de los caminos sin tener con ello que elaborar cada hoja, rama o piedra (de eso ya se encarga la naturaleza), el compositor puede actuar de un modo similar en la elaboración de su piezas sonoras.



Figura 91: André le Nôtre: Jardines de Villandry (siglo XVII).

²²⁷ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op.cit.* p. 123.

I.5.2.4. Aplicación de otros modelos matemáticos: fractales.

I.5.2.4.1. Introducción a la geometría fractal y su aplicación musical.

Como no podía ser de otra forma, dentro de esta corriente de pensamiento que intenta aunar música y matemáticas, en las últimas décadas la geometría fractal ha llamado poderosamente la atención por su potencial como posible herramienta aplicable al proceso creativo. Como indican Satué y Frías, “la característica de autosemejanza que estos objetos ofrecen es altamente tentadora y alberga esperanzas de tal unidad absoluta”.²²⁸ Aunque la geometría fractal se conoce desde principios del siglo XX, con la llegada de los ordenadores se ha posibilitado su representación gráfica y su consecuente expansión y desarrollo en diferentes ámbitos de conocimiento. Sus aplicaciones se extienden a terrenos como las matemáticas, la química, la economía, el diseño gráfico, las artes plásticas y, por supuesto, la música.

En la década de los setenta Benoit Mandelbrot acuñó el término a partir del adjetivo latín *fractus*, que se corresponde con el verbo latino *frangere* (significa crear fragmentos irregulares). En su obra *The Fractal Geometry of Nature*²²⁹ propone la geometría fractal como un modelo alternativo a la geometría diferenciable y medio más óptimo para comprender la naturaleza. No significa que ésta sea fractal, pues del mismo modo que en el mundo real no existen líneas rectas o esferas tampoco existen fractales (que en realidad no dejan de ser un modelo geométrico). Sin embargo, la geometría se muestra como la herramienta más idónea para tratar de entender sistemas o estructuras caóticas. Las características básicas de un fractal son la autosimilitud (o autosemejanza), la autorreferencia y su dimensión fraccionaria. La autosimilitud, que significa que cada parte tiene la misma apariencia que el todo, puede ser exacta, aproximada o estadística. En cuanto a la autorreferencia, como indica Juan Antonio Pérez Ortiz,

²²⁸ SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: “Música y matemáticas”. País Vasco. En: *Centro Virtual de Divulgación de las matemáticas* (2008), p. 7.

²²⁹ Versión en castellano: MANDELBROT, Benoit: *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, 1997. Ed. Tusquets.

“determina que el propio objeto aparece en la definición de sí mismo, con lo que la forma de generar el fractal necesita algún tipo de algoritmo recurrente”.²³⁰

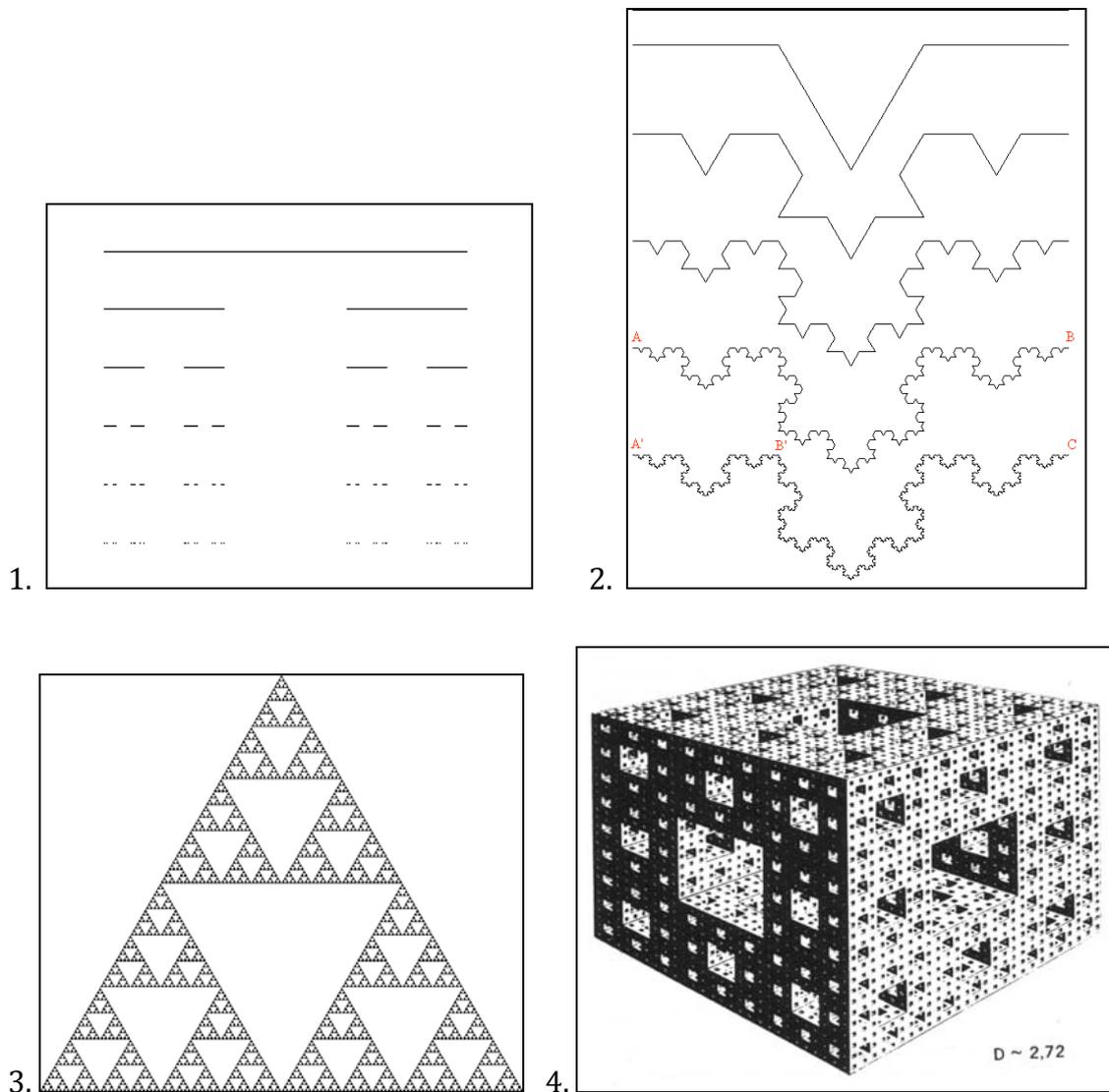


Figura 92: 1. Conjunto de Cantor, 2. Proceso de creación del copo de Koch, 3. Triángulo de Sierpinski, 4. Esponja de Menger.

La dimensión fraccionaria implica que los fractales tienen área finita pero perímetro infinito. Este aspecto queda perfectamente ejemplificado en una de las reflexiones que llevó a Mandelbrot a desarrollar la geometría fractal: ¿Qué longitud tiene la costa de Inglaterra? La medida oficial es 12.429 kilómetros. Sin embargo, para ello se han obviado las irregularidades a una cierta escala. Si se amplía el

²³⁰ PÉREZ ORTIZ, Juan Antonio: “Música fractal: el sonido del caos”. Alicante, 2000. Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos. Universidad de Alicante, p. 3.

zoom de esas irregularidades haciendo cada vez más pequeño el segmento de medición el resultado es -efectivamente- infinito. Ya desde principios de siglo XX encontramos fractales que evidencian este hecho (razón por la cual fueron denominados por el matemático Henri Poincaré como “galería de monstruos”). Es el caso, por ejemplo, del Conjunto de Cantor, el copo de Koch, el triángulo de Sierpinski o la esponja de Menger (figura 92).

Como se acaba de señalar, un fractal se define mediante un algoritmo recursivo y se genera a partir de la sucesión de constantes iteraciones (es decir, mediante la repetición de un grupo de operaciones). En este sentido podemos distinguir tres maneras de generar fractales. Por una parte tenemos los sistemas de funciones iteradas (I.F.S.), que se basan en el principio de autosemejanza. Estos fractales se construyen mediante figuras que guardan relación de semejanza con la figura completa. Todos los casos que acabamos de ver en la figura 90 están englobados en este tipo. Por otra parte encontramos los fractales que se logran mediante algoritmos de escape, que se definen por una relación de recurrencia en cada punto del espacio (los más conocidos son los conjuntos de Julia y el conjunto de Mandelbrot). Por último, los fractales aleatorios son aquellos que son generados por procesos estocásticos. Dentro de esta clase cabe mencionar especialmente el movimiento browniano. En 1827 el biólogo y botánico Robert Brown descubrió que el movimiento de las partículas microscópicas en un medio fluido es aleatorio. Realmente Brown no consiguió explicar el fenómeno y hubo que esperar hasta principios de siglo XX para que Louis Becherier estableciera un primer modelo y para que Albert Einstein alcanzara una descripción matemática a partir de una hipótesis atómica. Con su estudio, Einstein conseguía explicar el movimiento browniano e iniciaba el campo de la física estadística al proporcionar evidencias de la existencia de los átomos. Básicamente demostró que el movimiento de una partícula en un fluido se debe a la colisión múltiple de moléculas de agua sobre ésta. El movimiento resultante es aleatorio y puede, por tanto, ser analizado desde la óptica de la estadística. Como indican Satué y Frías, “el M. B. es continuo aunque sus cambios de dirección permanentes y bruscos lo hacen no diferenciable; sin

embargo posee una regularidad de tipo estadístico que le permite ser clasificado como un fractal de tipo aleatorio”.²³¹

En las últimas décadas, el espectacular desarrollo de la informática ha posibilitado que la geometría fractal pueda ser aplicada a la composición musical con relativa facilidad. La diversidad y accesibilidad de programas para ordenador destinados a crear con fractales ha animado a músicos de todo tipo a experimentar con estas herramientas: desde la música ligera, minimal o bandas sonoras; hasta la más academicista y experimental. En Internet es fácil encontrar páginas dedicadas a la *fractal music* en un plano no académico. Generalmente se trata de músicas vinculadas estéticamente al minimalismo repetitivo. A pesar de que parece claro que el empleo de fractales no es más que una herramienta de trabajo (que puede servir para componer tanto jotas como sinfonías), en medios de difusión de masas (especialmente en Internet) en ocasiones oímos hablar de la *fractal music* como si de un estilo de música se tratara. Es decir, se le adjudica una estética concreta. Así por ejemplo, escribe Pérez Ortiz: “La música fractal se mueve en la frontera entre la monotonía y la sorpresa, entre la aleatoriedad y la predicibilidad. Su complejidad probablemente impida que llegue al gran público”.²³² Aquí el autor está dotando a la música hecha con fractales de unas características propias. Sin duda está confundiendo tendencia con sistema.

En el lado más académico la experimentación con fractales está íntimamente relacionado con el tratamiento de modelos matemáticos heredado de la vía desarrollada por Xenakis. En este sentido, como veremos más adelante, el uso de fractales por parte de Mestres Quadreny sigue estando en sintonía con sus planteamientos estocásticos. De este modo, la geometría fractal sirve al mismo propósito que la estadística inductiva y el método de Montecarlo. De entre los herederos del trabajo iniciado por Xenakis tenemos un caso cercano en la obra del malogrado Francisco Guerrero. Con ayuda del ingeniero Miguel Ángel Guillén

²³¹ SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: “Diversas geometrías aplicadas a la música (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)”. Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 115-148, p. 137.

²³² PÉREZ ORTIZ, Juan Antonio: “Música fractal...”, *op. cit.*, p. 45.

trabajó con el movimiento browniano mediante programas informáticos personalizados. El proceso empleado por Guerrero es relativamente complejo. El programa genera diversos movimientos brownianos regulados por la constante de Hurts (este factor determina la dimensión y grado de irregularidad del fractal). La curva principal se denomina “semilla” y su función es regular el comportamiento de los “hilos” (que es lo que se transforma finalmente en música).²³³ Otro factor que regula estos “hilos” son otros dos movimientos brownianos por encima y debajo denominados “envolventes”, que pueden estar relacionados con la “semilla” o no. Una vez fijados ciertos parámetros (como registro, tipo de escala, tramo de curva a utilizar y esquema rítmico) Guerrero completaba el proceso mediante determinados filtros. Como indican Satué y Frías el propósito del músico andaluz era generar de manera orgánica un todo complejo a partir de una fórmula sencilla: “Quiero desarrollar la música de la misma forma en que se desarrolla un árbol”.²³⁴

Muchas de estas ideas quedan reflejadas en el trabajo del alumno más célebre de Francisco Guerrero, Alberto Posadas (1967). En obras como *Liturgia fractal* (2003/2007), ciclo de cinco cuartetos de cuerda, emplea modelos fractales con el fin de que el material sonoro evolucione de manera orgánica. Por su parte, Carlos Satué (1958), también alumno de Guerrero, ha profundizado en el terreno de las matemáticas aplicadas a la composición musical otorgando gran importancia a la geometría fractal. Aparte de emplear el movimiento browniano, Satué ha compuesto diversas obras con materiales musicales obtenidos a partir de imágenes de fractales, (como por ejemplo el conjunto de Mandelbrot). Y desde fechas más recientes trabaja con Sistemas L para generar materiales sonoros o para extraerlo a partir de imágenes creadas. Es además creador de la Plataforma

²³³ Esta nomenclatura (“semilla”, “envolventes”, “hilos”, etc.) fue acuñada por Guerrero y Guillén como modo más eficaz de comunicación, y adoptado totalmente por los seguidores del compositor (caso de Alberto Posadas y Carlos Satué). Para profundizar en el método de trabajo realizado por Francisco Guerrero véase: SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: “Diversas geometrías aplicadas a la música (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)”. Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 115-148

²³⁴ SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: “Música y matemáticas”, *op. cit.*, p. 8.

Cygnus X-1, un conjunto de programas escritos en Future Basic para componer - entre otras cosas- con fractales.²³⁵

The image shows a musical score for the piece "Ruta Mandelbrot I" by Carlos Satué. The score is written for guitar and electric guitar. It begins with a tempo marking of ♩=90 (max. vel. posible). The guitar part starts with a dynamic of *p* and includes various techniques such as vibrato and amp effects. The electric guitar part starts with a dynamic of *fff* and includes techniques like vibrato and amp effects. The score is divided into four systems, with the tempo changing to ♩=110 at the beginning of the fourth system. The piece is titled "Ruta Mandelbrot I" and is for guitar.

Figura 93: Carlos Satué: *Ruta Mandelbrot I* (1999), para guitarra.

Tanto en la música académica como no académica es fácil percatarse de un cierto idealismo -con ciertos tintes de ingenuidad en algunos casos- a la hora de defender el empleo de fractales. En el caso de la música popular encontramos con frecuencia la idea de “descubrir”, como si componer con fractales consistiera en encontrar músicas que ya existen.²³⁶ En realidad, el trasvase de información de datos a sonidos es subjetivo y depende del proceso e intereses del compositor, por lo que este argumento queda desmontado. En cambio, en el lado académico el idealismo consiste en creer que el aspecto autosemejante de los fractales es el camino para alcanzar la “coherencia total” (un ideal -por cierto- ya arraigado en el más puro serialismo integral). Como indicaban Satué y Frías,²³⁷ la idea de alcanzar la unidad

²³⁵ Más información acerca de Carlos Satué y la Plataforma Cygnus X-1 en: <http://www.carlossatue.com/> (última revisión 23 de mayo de 2011).

²³⁶ Véase por ejemplo: PÉREZ ORTIZ, Juan Antonio: “Música fractal...”, *op. cit.*

²³⁷ SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: “Música y matemáticas”, *op. cit.*, p. 7.

absoluta es ciertamente atractiva. Sin embargo, en música la autosemejanza tiene que ver con la memoria y cómo ésta funciona en el tiempo, aspecto que obvian muchos de estos compositores. En realidad, como ya tendremos tiempo de profundizar, algunos compositores fundamentan esta supuesta coherencia en el proceso compositivo, de modo que las autosemejanzas no funcionan necesariamente a nivel perceptivo, sino en un plano puramente idealista y atemporal.

I.5.2.4.2. Fractales en la obra de Mestres Quadreny (1993-1995).

El ordenador NeXT con el que Mestres Quadreny trabajó entre 1993 y 1994 disponía de una herramienta que permitía generar movimientos brownianos y transformarlos en líneas melódicas. El proceso era muy sencillo: el ordenador generaba curvas, el compositor elegía las que quería, a continuación se decidía el tipo de escala (generalmente cromática), la figura rítmica predominante y, por último, se introducía el porcentaje de silencio a través de una función. Como vemos, este planteamiento es mucho más sencillo que el empleado por Guerrero (quien trabajaba con programas personificados), pues el objetivo era crear líneas autosemejantes con las que trabajar después. Recordemos que Mestres tuvo que desarrollar su trabajo durante muchos años con la ayuda únicamente de tablas de números aleatorios aplicadas manualmente.

La primera obra donde emplea estos recursos es en *De trast en trast* (1993), pieza en seis movimientos para flauta y guitarra. En el primer movimiento, titulado *Illis i ras*, el compositor yuxtapone dos líneas creadas con dos curvas distintas. A continuación establece de manera manual distintos puntos de articulación o reposo introduciendo silencios y utilizando dinámicas comunes. Veamos un ejemplo: como puede apreciarse en la imagen (figura 94), el discurso de los dos instrumentos es totalmente lineal, pero el compositor fuerza un punto de articulación en el compás 29 con la introducción de dinámicas comunes (*f* y

decreciendo a *p*) y con el silencio de corchea en la guitarra en el compás siguiente aprovechando que la flauta ha hecho un valor largo. De este modo, mediante estas modificaciones el compositor crea artificialmente finales de una frase, al tiempo que se predispone al oyente para escuchar nuevos materiales.

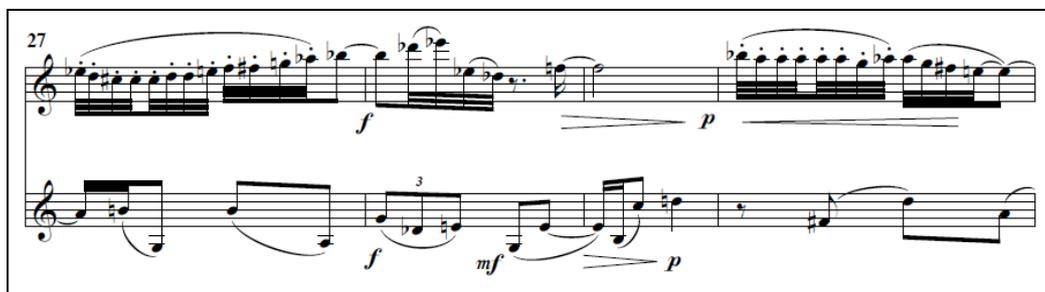


Figura 94: Mestres Quadreny: *De trast en trast* (1993). Primer movimiento.

En el segundo movimiento (*D'upa*) emplea dos curvas con características previas similares de modo que los materiales se unifican sensiblemente. Este aspecto se aprecia especialmente en el resultado rítmico y en los saltos bruscos de alturas. El compositor introduce además acordes, que se obtenían al introducir instrucciones contradictorias. Sin embargo, éstos debían revisarse posteriormente para que fuera factible su interpretación (quitando o poniendo notas, cambiando la octava, etc.).

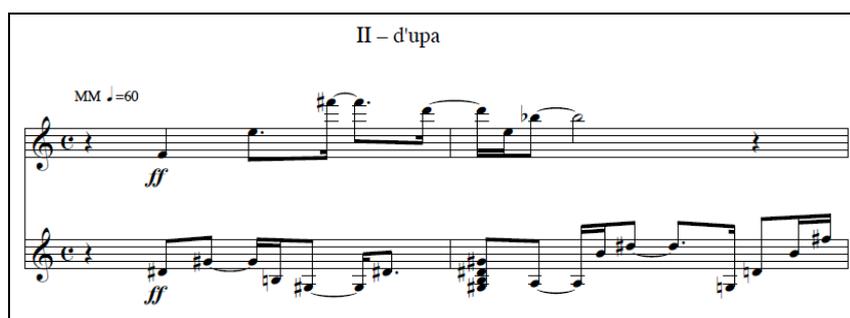


Figura 95: Mestres Quadreny: *De trast en trast* (1993). Segundo movimiento.

Los tiempos tercero, cuarto y quinto muestran claramente el aspecto autosemejante de las líneas melódicas (tanto en ritmo como en tipo de escala), especialmente en la flauta (figura 96). En el último movimiento el compositor emplea líneas similares a las del primer tiempo, pues son dos discursos aparentemente independientes. En este caso, Mestres introduce un agregado de manera manual en la guitarra que consiste en una escala cromática ascendente que

recorre tres octavas (desde fa2 a fa#5). Cada sonido de la escala es una blanca con puntillo siempre acentuada. De este modo, dentro de una trama enormemente compleja y de apariencia caótica aparece un elemento regular que polariza la atención del oyente.

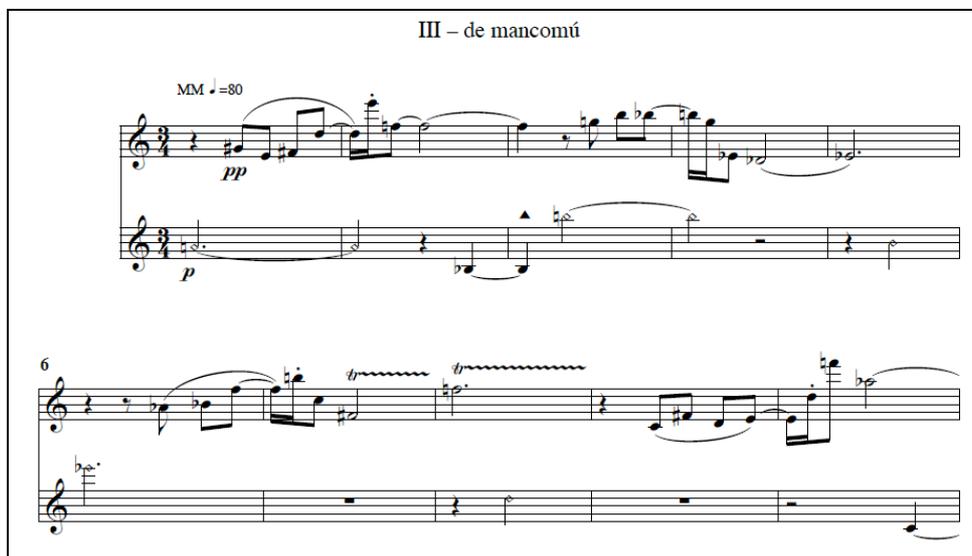


Figura 96: Mestres Quadreny: *De trast en trast* (1993). Tercer movimiento. En esta imagen puede apreciarse el aspecto autosemejante del diseño rítmico y melódico de la línea de flauta.

En la siguiente obra realizada con estos procedimientos, *Catorze duets per a instruments de vent* (1994), Mestres juega con materiales muy similares para centrar todo el interés de la obra en el aspecto tímbrico, pues cada uno de los dúos presenta una combinación instrumental distinta.²³⁸ Cada pieza presenta una especie de contrapunto donde cada voz parece no tener relación con la otra. El resultado de cada una es enormemente uniforme. El aspecto de autosimilitud de las curvas permite crear texturas donde el conjunto parece siempre igual mientras que los detalles son siempre distintos. Tan sólo la introducción de dinámicas permite establecer una cierta uniformidad en el discurso global y puntos de articulación comunes (figura 97).

²³⁸ Concretamente combina los siguientes instrumentos: flauta, clarinete en sib, corno *di bassetto*, oboe, trompa en fa, clarinete bajo en sib y fagot.

Figura 97: Mestres Quadreny: *Catorze duets per a instruments de vent* (1994)

Casi de manera ininterrumpida Mestres abordará la composición de *Satàlia* (1994), obra para quinteto de viento donde extrapola parte de su trabajo anterior a un conjunto instrumental mayor. Por ello, el resultado sonoro es similar al precedente. Se trata de tres texturas uniformes sin direccionalidad en las que se establece una suerte de contrapunto imitativo. En el primer tiempo se exponen diálogos contrapuntísticos a dos, tres, cuatro o cinco voces en todas sus posibles combinaciones instrumentales, siguiendo de este modo la práctica de los *Catorze duets*. Dichos diálogos son separados mediante puntos de reposo en forma de sonido prolongado que forman un acorde común (figura 98).

Figura 98: Mestres Quadreny: *Satàlia* (1994). Primer movimiento. Aquí vemos uno de esos puntos de reposo (c. 38-40) y el inicio de un nuevo contrapunto a dos voces interpretado por clarinete y fagot.

El aspecto contrapuntístico se acentúa incluso en el siguiente movimiento, donde el aspecto autosemejante de los materiales (consistente en un grupo rápido de notas seguido de un sonido prolongado) permite al compositor evocar el universo

imitativo de aquel Bach tan arraigado en su primer aprendizaje musical junto al maestro Taltabull. Como puede verse en el siguiente ejemplo (figura 99), la aparición canónica de los materiales similares se hace bastante evidente. El tercer movimiento, por último, presenta un textura uniforme de sonidos punteados y con claros puntos de articulación comunes en forma de acordes en *ff*.

Figura 99: Mestres Quadreny: *Satàlia* (1994). Segundo movimiento.

En la obra *Vol d'ocell davant el Sol* (1994), para clarinete en sib, Mestres expone en un solo movimiento un lenguaje complejo donde difícilmente se aprecian regularidades, a pesar de que todo el discurso está creado con un mismo movimiento browniano. La última obra compuesta con fractales es *Constel·lacions* (1995). Es también la primera en la que aplicará el programa Max (ya explicado en líneas anteriores). En este sentido, esta obra puede considerarse como de transición, pues coincide con un cambio de herramienta.

Como vemos, en general el empleo de fractales en Mestres es sencillo y absolutamente coherente con el trabajo realizado hasta este momento con azar matemático. Como ya se señaló, el propio movimiento browniano es un fractal de tipo aleatorio, y por tanto su tratamiento está íntimamente relacionado con la estadística. Por tanto, el recurso de la geometría fractal no supone un cambio brusco en su producción, pues ésta es utilizada dentro de una misma concepción estocástica.

Después de muchos años de estar resignado a desarrollar su obra únicamente con tablas de números aleatorios, a partir de la década de los noventa, Mestres tendrá la oportunidad de revitalizar el desarrollo de su música aleatoria gracias -no cabe duda- al auge de la informática. En este sentido, la producción que se ha tratado en este apartado es consecuencia directa de la herramienta que tiene a su disposición en este periodo. Entre 1993 y 1995 el ordenador NeXT le permitirá trabajar con fractales, y a partir de este mismo año, la adquisición de un ordenador Macintosh le dará la oportunidad de emplear el programa Max.

I.5.2.5. Últimos planteamientos sobre el azar.

Llegados a este punto parece obvio que, a pesar de la influencia ejercida por John Cage sobre la obra y pensamiento de Mestres Quadreny, los planteamientos de ambos en torno a la concepción del azar son bien distintos. El catalán nunca renuncia al control de la obra ni al papel del compositor como emanador de subjetividad. Como él mismo explica, su motivación para emplear ciertas técnicas matemáticas de azar obedece a razones principalmente expresivas, así como a la voluntad de relacionar los sonidos entre sí de manera análoga a como lo hacen los diversos elementos que componen la naturaleza.²³⁹ Asimismo, en un intento por que el sistema no controle al creador, los resultados no se aceptan sin más, sino que se domestican hasta conseguir el objetivo deseado. El azar matemático de Mestres es, por tanto, un utensilio de trabajo que admite la imitación de procesos, objetos o sistemas de la naturaleza, de la cultura o de la imaginación para, a continuación, establecer modelos que son recreados en forma de música.

Ciertamente, la simulación matemática es una herramienta que ofrece una gran libertad creativa al compositor por diversas razones. En primer lugar, los modelos aplicados carecen de carga estética porque son objetos abstractos, y por tanto, sin historia. Por otra parte, su manejo ofrece unas posibilidades imposibles de alcanzar de otro modo debido a sus procesos de automatización. Y por último,

²³⁹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*, op. cit, pp. 165-166.

permite al compositor controlar en todo momento la globalidad de la obra. A esto hay que sumar otro aspecto realmente interesante que merece una reflexión: el aparente grado de coherencia interna que se obtiene al aplicar un mismo modelo a los distintos elementos constituyentes de la obra.

I.5.2.5.1. Acerca de la coherencia.

Se tiende a decir que el empleo de un mismo modelo matemático (como vimos en el caso de los fractales) permite obtener resultados fuertemente cohesionados. Supuestamente la obra posee de este modo un rigor intrínseco incuestionable. Esto se debe a que el sistema es capaz de proyectar un mismo germen a todos los aspectos de una composición a través de sus procesos de automatización (en realidad, como vimos esta idea también está en la esencia del serialismo integral). En el caso específico de la aplicación fractal, la capacidad de variación a partir de un mismo proceso o elemento es infinita. Metafóricamente podemos crear un fractal sonoro a partir de un único material que, mediante las operaciones que sólo un programa informático es capaz de generar, se convierte en un siniestro objeto repleto de autosemejanzas. Esta perfecta construcción parece entonces justificarse en sí misma. Tiene sentido fuera del tiempo y el espacio. Es aquello que el propio Xenakis denomina “estructura lógica o algebraica fuera del tiempo”,²⁴⁰

El problema surge cuando el compositor no se cuestiona cómo llega esta coherencia constructiva al nivel perceptivo, de manera que se produce un enorme desfase entre éste y oyente. Como indica López Cano,

se puede distinguir la tarea de ambos actores por sus objetivos: mientras que el compositor quiere llegar a la delimitación de un texto coherente, más o menos terminado en sí mismo, el oyente quiere comprender, generar sentido,

²⁴⁰ XENAKIS, Iannis: *Música. Arquitectura*. Barcelona, 1982. Antoni Bosch Editor, pp. 28-29. Xenakis distingue tres estadios de la obra: “estructura lógica o algebraica fuera del tiempo”, “álgebra temporal” y “estructura algebraica en el tiempo”. La primera se refiere al conjunto de operaciones y relaciones fundamentales con las que el compositor trabaja en un plano no temporal. Cuando esta estructura se somete al eje temporal surge la “estructura algebraica en el tiempo”, que es la obra tal y como se percibe sonoramente.

producir significado. En términos de la aprehensión del tiempo, la implacable irreversibilidad aparente del flujo musical en el momento de una escucha en tiempo real [...] difiere mucho de las herramientas de aislamiento temporal [...] con las que cuenta el compositor.²⁴¹

Desde esta óptica, el acto compositivo y su resultado (esa obra como objeto “fuera del tiempo”) ocupa un lugar privilegiado y condena al oyente al nivel más bajo de la jerarquía musical. Es decir, el receptor es situado en el último escalafón de un proceso lineal que fácilmente se corresponde con el esquema clásico del proceso de comunicación en un sentido unidireccional (figura 100).

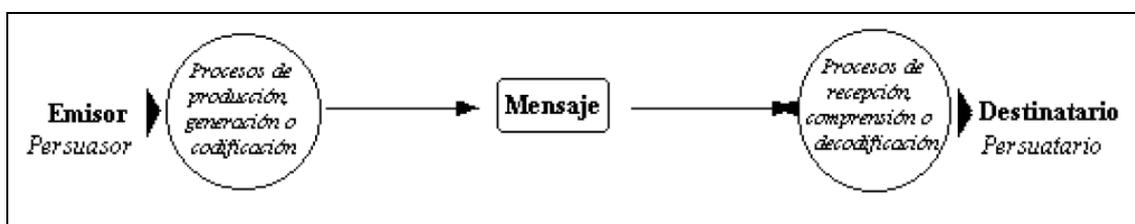


Figura 100: Esquema clásico de comunicación.

Este desfase también podemos enunciarlo desde la teoría de la tripartición de Jean Molino y Jean Jacques Nattiez: ¿La supuesta coherencia del nivel poiético se corresponde con el proceso de comprensión del nivel estésico? Paradójicamente, la estocástica de Xenakis surge a partir de la crítica al determinismo serial, como ya se señaló en otro apartado del presente trabajo.²⁴² A partir de la crítica al serialismo integral como “una sucesión de detalles coherentes” surge la atención a la globalidad de la obra para lograr un tipo de “escucha estadística”. La armonía deja de ser lineal y pasa a ser “topográfica”. El conflicto se nos presenta cuando la aplicación de modelos matemáticos se convierte en un pseudo-sistema que sustituye los procesos de automatización de sistemas anteriores, como el tonal o el serial. Es decir, a pesar de que Xenakis es consciente de que el serialismo no es más que un nuevo intento por sistematizar la atonalidad como consecuencia de un

²⁴¹ LÓPEZ CANO; Rubén: “Cronoaesthética. Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX”. En: *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Marga Vega y Carlos Villar-Taboada (coordinadores). Valladolid, 2001. Colección *Música y Pensamiento* 1. Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, pp. 177-193.

²⁴² XENAKIS, Iannis: *Música. Arquitectura*, op. cit., p. 105.

pensamiento lineal heredado del siglo XIX, finalmente abre las puertas para que el azar matemático se aplique del mismo modo que la serie. Esto es, partir de un “material germen” (la serie o el modelo matemático) que al proyectarse a los distintos elementos de la composición da como resultado una macroestructura aparentemente coherente en sí misma.

Desde el punto de vista perceptivo corremos el peligro de reencontrarnos con los mismos problemas que con el serialismo integral. Por una parte, la célula generadora no puede ser percibida, sólo sus estructuras derivadas. Es más, como indica Ramón Barce, al proceder de las relaciones entre los distintos parámetros de la creación a los que el compositor ha aplicado su modelo matemático, el propio resultado contiene muchos momentos inesperados. Es lo que él mismo denomina “venganza cualitativa”.²⁴³ Por otra parte, el oyente tampoco puede acceder a los mecanismos que han generado dichas estructuras. Por tanto, ¿cómo va a desenmarañar nuestra capacidad cognitiva un proceso que ha requerido la ayuda de un ordenador para realizar múltiples operaciones matemáticas, y que además ni siquiera el compositor puede prever completamente? Aun conociendo las intenciones del creador, la dificultad para analizar el supuesto nivel neutro de la obra (la partitura) es enorme. Saber que el compositor ha empleado tal o cual fractal para generar sus estructuras no nos dice mucho en realidad sobre el resultado sonoro. Tampoco ayuda en exceso al oyente en su proceso de comprensión. Es tan solo un dato externo que quedó en aquella “estructura fuera del tiempo” y que sencillamente debemos creer (o no). Por ello, podemos cuestionarnos profundamente si la coherencia de la que estamos hablando nace y muere en el nivel poético.

Como ya vimos en el capítulo I.4. del presente estudio, Mestres encuentra inicialmente una posible solución a este dilema en la concepción objetual de Pierre Schaeffer como medio para revalorizar la globalidad de la obra. A esto se suma la aplicación de algunos postulados de la teoría de la información de Abraham Moles quien, recordemos, plantea un equilibrio entre lo banal y lo original como mecanismo para controlar el nivel de entropía del caudal de símbolos que

²⁴³ BARCE, Ramón: “Estadística y cualidad”, *op. cit.* pp. 32-34.

establecen la obra musical. Ya vimos distintas creaciones donde el compositor se plantea este propósito. También se advertía entonces del peligro de entender este propósito como un modo de generar mensajes más o menos unívocos. En realidad, el compositor actúa desde un nivel distinto al del oyente, por lo que la aplicación de la teoría de la información funciona en este caso como “deseo vago”, más que como experimento sociológico.²⁴⁴ Por tanto habrá que ser cuidadoso a la hora de distinguir entre la intención del compositor y lo que la obra es capaz de significar para cada oyente. Para un estudioso de su obra puede parecer obvio tal aspecto de su obra (por ejemplo, el equilibrio entre complejidad y sencillez) que, sin embargo, para un oyente eventual pasa totalmente desapercibido.

Para Mestres Quadreny el proceso creativo se inicia con la idea. Ésta genera una forma en la mente del artista que a su vez contiene la configuración global de la composición (esto es, cómo se relacionan las partes y los límites de la estructura). Es decir, el creador siente en un instante el total de la obra a través de su forma. Esta forma es una abstracción que contiene toda la información necesaria para definir el conjunto de la pieza. Es como un embrión que posteriormente se desarrollará durante el proceso de composición.²⁴⁵ No hace falta decir que detrás de esta concepción del proceso creativo se esconde la influencia de Arnold Schoenberg y su célebre *El estilo y la idea*.²⁴⁶ Asimismo, Mestres concede una enorme importancia al proceso comunicativo, pues para él es imprescindible que el oyente pueda conectar con la idea del compositor, es decir, con la concepción global de la obra. Él mismo explica: “Qui escolta ha de fer un esforç per comunicar-se amb la idea de l'autor d'aquella música i això és enriquidor per al seu esperit i desvetllador de la seva autoconsciència”.²⁴⁷ Así pues, el proceso creativo posee un enorme grado de inmediatez: se inicia con una idea generadora y a continuación se

²⁴⁴ Hablando burdamente, Mestres Quadreny no se dedica a encuestar a los oyentes tras un concierto suyo para constatar si su propósito previo ha sido captado o no. No hay, por tanto, una comunicación de retroalimentación, sino que el músico siempre actúa desde un posicionamiento teórico.

²⁴⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 149.

²⁴⁶ SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*. (Versión en castellano). Madrid, 1963. Taurus.

²⁴⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 155.

desarrolla ágilmente mediante procesos de automatización (ya sea el método de Montecarlo o el movimiento browniano). En este sentido, podríamos comparar este tipo de proceder con el informalismo gestual de Antoni Tàpies²⁴⁸: primero surge la idea después de una profunda reflexión, y a continuación la obra se muestra en un solo gesto. Si a esto unimos que el compositor tiene presente en todo momento la búsqueda de diferentes grados de complejidad para conseguir un equilibrio que permita al oyente articular aquello que escucha (eso sí, desde un plano ideal y no empírico), podría afirmarse que su objetivo es conseguir que una idea pueda trazar todo el recorrido creativo: desde el nivel poiético al estésico. Antes de recibir estas palabras con excesiva euforia, veremos en el siguiente apartado cómo se comportan estos planteamientos en la obra de Mestres Quadreny desde la década de los noventa hasta la actualidad.



Figura 101: Antoni Tàpies: *Caligrafía* (2006).

²⁴⁸ Que a su vez es influencia directa de la caligrafía japonesa (*Shodo*).

I.5.2.5.2. Azar, Idea y teoría de la información.

Desde la *Simfonia I en mi bemoll* (1983) -última obra a las que nos referíamos en cuanto a la aplicación del azar-²⁴⁹ hasta finales de la década de los ochenta Mestres Quadreny sólo compuso cuatro obras (ninguna de ellas entre 1985 y 1989). Esto responde, por una parte, a que dedicó gran parte de sus esfuerzos a concluir el ambicioso proyecto *Cap de mirar* (1991), ópera realizada junto a Joan Brossa y Antoni Tàpies. Pero por otra parte, es más que probable que la escasez de medios para componer con mecanismos de azar sea una causa. Con la llegada del ordenador en la década de los noventa se inicia un vertiginoso aumento de su catálogo: desde 1993 (momento en que adquiere su primer ordenador personal) hasta 1999 hay 41 obras catalogadas; y desde 2000 hasta 2010 nada más y nada menos que 92 nuevas creaciones. Debido a la obvia imposibilidad para abordar tan dilatado catálogo, en los dos siguientes apartados se tratarán diversas composiciones representativas de estas dos décadas con el fin de retratar los postulados tratados en el anterior apartado. En el primero arrancaremos desde un poco antes de la aplicación informática, concretamente desde 1992, pues hay una serie de aspectos que preludian lo que vendrá después.

I.5.2.5.2.1. Obra entre 1992 y 1999.

En el primero de los cuatro movimientos que componen la obra *Sonades de la nit de vidre* (1992) para percusión y piano, Mestres propone un esquema muy sencillo en forma de espejo. De este modo, el recorrido narrativo es fácilmente apreciable (aunque tal vez no en una primera escucha). La obra comienza con largos clusters en el piano en *pp* y crece progresivamente mientras que la marimba desarrolla desde la nada un material de tipo puntillista (compases 1-31). A continuación, el piano abandona el empleo de clusters para unirse al juego de polirritmias de la marimba. Toda esta progresión crece hasta desembocar en un acorde común en *fff*, que es el clímax de la pieza (compás 70). A partir de este momento, los

²⁴⁹ Desarrollado en el apartado I.5.2.3.2.

acontecimientos se invierten. El discurso de tipo puntillista decrece gradualmente produciéndose un cambio de papeles: el piano realiza el mismo material que inició la marimba retrogrado, y la marimba queda haciendo largos acordes (véase figura 102).

Figura 102: Mestres Quadreny: *Sonades de la nit de vidre* (1992). Las imágenes corresponden a los primeros y últimos compases del primer movimiento. Si observamos las primeras notas de la marimba se aprecia que son las mismas con las que termina el piano en perfecta retrogradación en cuanto alturas y ritmo.

Así pues, Mestres plantea un esquema formal simple que queda articulado a través de dos claras progresiones (básicamente: crescendo-clímax-decrescendo), al tiempo que los micromateriales (distribución de alturas, ritmos, sonoridades, etc.) son de evidente complejidad.

Esta tendencia a contraponer dos grados diferenciados de complejidad queda perfectamente ejemplificado en el segundo movimiento de *Vara per dos* (1992), para piano a cuatro manos. Concretamente emplea dos tipos de material. El primero es de carácter irregular y está formado a su vez por dos pautas: o bien una célula de dos corcheas o bien una semicorchea con un mordente. El segundo consiste en una escala cromática formado por corcheas aisladas siempre con la misma dinámica (acentuada y picada). El pianista primero desciende desde la6

hasta la1, y el pianista segundo asciende desde la1 hasta la6 (figura 103). Nuevamente encontramos una configuración en forma de espejo, pues ambas escalas cromáticas se cruzan. Desde el punto de vista sonoro, ambas series polarizan la atención del oyente, pues aunque los distintos sonidos de las dos progresiones suenan aisladamente, gradualmente se perciben de manera continua. Aquí podría apelarse fácilmente a la teoría de la Gestalt, pues es la mente la que cierra la forma.

Figura 103: Mestres Quadreny: *Vara per dos* (1992). Ambas imágenes muestran el comienzo del segundo tiempo. La superior corresponde a la partitura del primer pianista y la inferior a la del segundo intérprete.

En *Constel·lacions* (1995), obra para flauta, violín, violonchelo y piano, donde - como ya se señaló- emplea tanto fractales como azar matemático, Mestres expone diez breves piezas. Cada una de ellas presenta una idea o pauta distinta, como ya sucediera en *Tramesa a Tàpies* (1961) o *Quartet de catroc* (1962). Son, por tanto, diez texturas uniformes estáticas, pues en ellas no hay progresiones o recorridos de tipo narrativo. Así por ejemplo, el primer movimiento presenta un complejo contrapunto sin puntos de articulación apreciables auditivamente. Esto provoca que el resultado sonoro sea de aspecto caótico. Sin embargo, al ser breve y estar yuxtapuesto al resto de piezas el oyente lo podrá percibir como la parte de un todo. Nuevamente la macroestructura (el conjunto de diez piezas monotemáticas) es sencilla mientras que los detalles son complejos (es decir, cada uno de los movimientos). El segundo tiempo consiste en un sencillo contrapunto con valores de negra en flauta, violín y violonchelo, al tiempo que el piano desarrolla un

complejísimo discurso. El tercero presenta un denso contrapunto en las voces superiores mientras que el piano percute clusters a lo largo de toda la tesitura del instrumento siempre con figuración de negra. El cuarto expone una textura uniforme de carácter puntillista formada por sonidos punteados con una rítmica compleja e inestable. La quinta pieza retoma la idea del tercer movimiento, aunque ahora el diseño del piano es mucho más sencillo. En el sexto, violín y violonchelo desarrollan un material homofónico al que se contrapone una compleja línea de flauta derivada de un movimiento browniano.

Las piezas séptima y octava son posiblemente las más sencillas desde el punto de vista perceptivo, pues plantean la repetición sucesiva de la misma pauta. El primer caso consiste en la entrada canónica de las cuatro voces (en *p*) que desemboca en un acorde tremolado (en *f* para decrecer bruscamente) (figura 104). Este aspecto nos retrotrae nuevamente a la concepción objetual, pues lo que hace el compositor es exponer cinco objetos sonoros autosemejantes que son percibidos de este modo gracias a la repetición de una pauta.

Figura 104: Mestres Quadreny: *Constellacions* (1995). Séptimo movimiento. En la imagen se aprecia la primera exposición de la pauta.

En la pieza octava los objetos sonoros están formados por nubes de sonidos picados que aparecen igualmente de manera canónica. En este caso, los silencios ayudan a separar los distintos acontecimientos. Como puede verse en la figura 105, la pauta es sencilla, pero los materiales son complejos en cuanto a ritmo y alturas.

VIII
MMJ -86

201

207

212

16

Figura 105: Mestres Quadreny: *Constel·lacions* (1995). Octavo movimiento. En la representación gráfica puede intuirse claramente cómo cada uno de los objetos sonoros es totalmente distinto al resto.

Por último, el movimiento noveno insiste en la idea de establecer una compleja textura contrapuntística (como ya sucedía en el primero), mientras que el décimo y último tiempo retoma la idea de la pieza sexta, ya que las cuerdas exponen un material homofónico al tiempo que la flauta desarrolla un discurso mucho más libre sobre la base de acordes del piano.

De este mismo año, *Sonades de vell record nou* (1995), pieza para dos trompetas, trompa, trombón y tuba, es la primera composición en la que emplea íntegramente el programa Max para aplicar el método de Montecarlo. En el primer movimiento el compositor planteó la siguiente metodología: inicialmente generó una

larguísima secuencia de notas aleatorias (unos 1000 compases) de probabilidad uniforme en cuanto a alturas y ritmo; y a partir de este material base distribuyó los diferentes compases entre las cuatro voces adaptadas a sus respectivas tesituras. Al igual que sucediera en el primer movimiento de *Satàlia* (1994), cuyas líneas - recordemos- estaban generadas por movimiento browniano, el compositor pone en juego distintas técnicas de contrapunto imitativo a partir de líneas generadas informáticamente. Como en aquel caso establece igualmente acordes contruidos con notas tenidas que sirven como puntos de reposo o articulación. El aspecto autosemejante de las líneas sonoras (todos los compases están generados a partir de la semicorchea como figura principal) otorga a la pieza de una manifiesta homogeneidad (figura 106). Si a esto unimos que el compositor evita deliberadamente la creación de progresiones, el resultado sonoro es una música sin direccionalidad, una música “que no va a ninguna parte”. De este modo, el músico obtiene lo que quiere: una textura compleja pero uniforme.



Figura 106: Mestres Quadreny: *Sonades de vell record nou* (1995). En esta imagen puede apreciarse uno de los puntos de reposo (compás 37) dentro del entramado contrapuntístico.

El segundo movimiento, en cambio, sorprende por su enorme sencillez. Como en obras anteriores, consiste en una pauta repetida. La trompa realiza una nota tenida (do4) que es interrumpida por el resto de instrumentos en forma de acorde seco

(corto, atacado y en *ff*). En cada repetición el sonido tenido de la trompa es siempre distinto respecto a ritmo y dinámica, mientras que el tutti es inamovible. El patrón se repite ocho veces, después de lo cual la trompa inicia una escala descendente que corresponde con un fragmento de un trío de Robert Schumann. A continuación, y por última vez, la trompa entona un do³ que es interrumpido por el resto de instrumentos con el mismo acorde, aunque esta vez en *p*.

El planteamiento del tercer tiempo es estructuralmente sencillo. Las cuatro voces superiores realizan una estática textura formada por intervalos de cuarta sobre la cual la tuba desarrolla distintas líneas melódicas de gran expresividad. Dicha textura está constituida del siguiente modo: trompeta primera y trompa hacen cuartas paralelas repitiendo una figuración rítmica de tres, cuatro o cinco blancas más un silencio de blanca; al tiempo que trompeta segunda y trombón hacen igualmente intervalos de cuarta con la misma figuración pero desplazado una negra, de tal modo, que el resultado es un constante juego de retardos y anticipaciones (véase figura 107).²⁵⁰ Como puede apreciarse, la configuración establece un contraste entre la sencillez de la masa de sonido creada por las voces superiores y la complejidad de la línea ejecutada por la tuba.



Figura 107: Mestres Quadreny: *Sonades de vell record nou* (1995). Tercer movimiento.

A diferencia del resto de movimientos, que consisten en texturas sin direccionalidad, el cuarto comienza con una progresión lineal (c. 1-32). La manera de generarla mediante el programa informático no es compleja. Consiste

²⁵⁰ Estos intervalos de cuarta son generados mediante una función del programa informático, el cual crea líneas aleatorias de probabilidad uniforme a partir del total cromático y asigna automáticamente el correspondiente intervalo de cuarta.

sencillamente en plantear cuatro bloques, a cada uno de los cuales se les asigna una figura base (blanca, negra, corchea y semicorchea) y una dinámica (*pp*, *p*, *mf* y *f*). A continuación el proceso es automático. Dicha progresión es interrumpida bruscamente por un *pp subito* (c. 33) (figura 108, arriba). A continuación encontramos una breve sección de carácter rítmico que concluye en una suerte de fanfarria construida mediante una sucesión de acordes de cuartas superpuestas (figura 108, abajo).

The image displays three systems of musical notation for a quartet. The first system, starting at measure 29, shows four staves with a forte (*f*) dynamic marking. The second system, starting at measure 33, begins with a *pp subito* marking, followed by a change to *mf* in measure 35. The third system, starting at measure 47, features a *mp* dynamic that shifts to *p* in measure 50 and returns to *pp* in measure 53. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 108: Mestres Quadreny: *Sonades de vell record nou* (1995). Dos fragmentos del cuarto movimiento.

La austeridad del segundo tiempo regresa en el quinto, donde el compositor propone distintos bloques estáticos de sonido contruidos con figuraciones de negra y blanca, y separados por breves pausas. El resultado sonoro es una especie de coral, aunque constituido con alturas aleatorias. En el sexto y último movimiento tuba y trombón realizan un colchón homorrítmico por encima del cual las trompetas y la trompa llevan a cabo un diálogo de tipo contrapuntístico. El acorde con que concluye *Sonades de vell record nou* es la-re, de modo que auditivamente se evoca la sonoridad de intervalo de cuarta característica a lo largo de toda la obra.

Promptuari dels dirs (1996) es una colección de dieciocho breves piezas para piano con una clara vocación didáctica. Como indica Oriol Pérez, esta obra puede ser entendida como una versión moderna del *Microkosmos* (1926/39) de Béla Bartók.²⁵¹ En este sentido, cada una de las piezas plantea problemas de tipo técnico o conceptual que el pianista debe resolver. Desde el punto de vista sonoro, la obra es un conjunto de texturas monotemáticas. Como ya sucediera en *Constelacions* (1995), el compositor expone en cada pieza una idea o pauta que no desarrolla. Éste es el motivo de su brevedad (cada una dura aproximadamente un minuto y medio). Así por ejemplo, la primera lección es absolutamente uniforme, casi hipnótica, pues la mano izquierda repite constantemente dos células de dos corcheas formadas por intervalos de segunda mayor (concretamente: reb-mib/fa-sol; fa#-lab/do-re), sobre la cual la derecha realiza sencillos diseños que centran todo el interés en el fraseo y en los contrastes de dinámica (figura 109).



Figura 109: Mestres Quadreny: *Promptuari dels dirs* (1996). Primera pieza.

²⁵¹ PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: texto incluido en el disco “Mestres Quadreny: Integral de piano I”, de la colección Cop de Poma (2). Ars Harmonica, 2004.

La idea expuesta en la segunda pieza es -si cabe- más sencilla. La mano derecha siempre ejecuta un do4 en la primera o segunda parte del pulso del 2/4, y la izquierda realiza grupetos de seis o cuatro notas cuya nota de llegada cae siempre en la segunda parte del compás en ritmo de corchea. A través de la constante repetición de estos materiales se crea una pauta fácilmente perceptible. Hacia la mitad de la pieza el compositor inserta dos compases donde ambas manos se coordinan por primera vez. Este breve motivo podría ser entendido como un elemento contrastante, pues por unos breves instantes se rompe la pauta establecida (figura 110).



Figura 110: Mestres Quadreny: *Promptuari dels dirs* (1996). Pieza segunda.

Así pues, cada pieza expone un tipo de material que además tiene que ver un tipo de técnica pianística a desarrollar, por lo que no parece necesario describir para una de ellas. A diferencia del resto, el décimo movimiento plantea la polarización de dos materiales claramente diferenciables. Por una parte, encontramos una célula formada por un acorde atacado en *ff*, con apoyatura en ambas manos y cuyas notas se encuentran en los extremos del piano. Por otra, un discurso de tipo lineal (generalmente se compone de un contrapunto a dos voces), en *p* y utilizando la tesitura media del instrumento (véase figura 111).

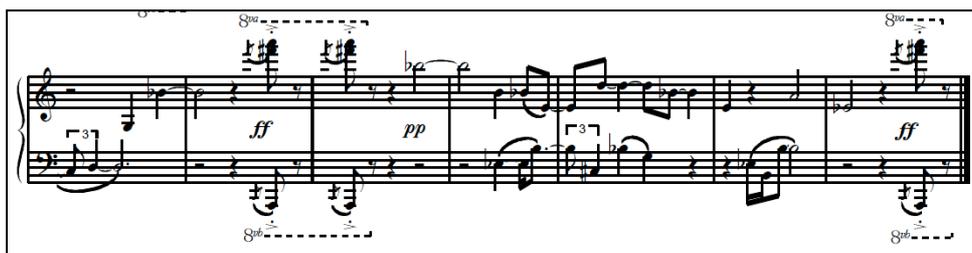


Figura 111: Mestres Quadreny: *Promptuari dels dirs* (1996). Pieza décima.

En estos años Mestres Quadreny abordará varias obras de tipo pedagógico por diversas razones. Así por ejemplo, la breve pieza para piano *Muntanyí* (1995) es un encargo del Álbum de Colien para piano dentro de la colección “Música Española y Portuguesa del siglo XX” editada por Cecilia Colien Honegger. Se trata de una obra muy sencilla donde se expone la repetición de la misma pauta de fraseo con distintas alturas obtenidas aleatoriamente. Igualmente para el Álbum Colien, aunque en este caso para el volumen dedicado a la guitarra, Mestres compone unos años después *Llera de banús* (1997). La pieza, igualmente de carácter didáctico, establece dos niveles de percepción: por una parte tenemos un lenguaje sonoramente inestable fruto de una rutina creada dentro del programa Max, y por otra, un sonido recurrente introducido manualmente (concretamente se trata de un sol3 que es siempre distinto en cuanto a timbre y dinámica) (figura 112). De esta manera, el compositor establece de una manera muy sencilla un frágil equilibrio entre dos planos de complejidad.

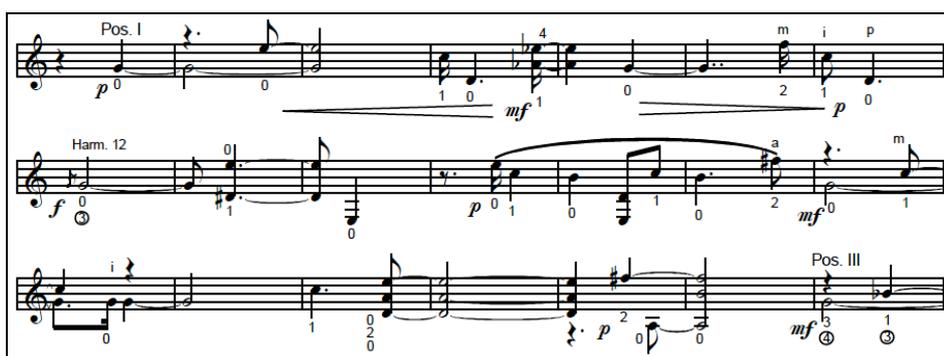


Figura 112: Mestres Quadreny: *Llera de banús* (1997).

Sin embargo, no todas las obras de este periodo muestran una búsqueda de equilibrio entre lo banal y lo complejo. O al menos no se percibe de un modo tan evidente. Así por ejemplo, en *Sonades a trenc d'alba* (1996), composición para corno *di bassetto*, cada uno de sus cuatro movimientos muestra un lenguaje sonoro complejo donde el compositor no establece puntos o nudos de articulación que se perciban fácilmente. Igualmente evita el uso de pautas repetidas, así como discursos con una direccionalidad clara. No se distinguen contrastes entre materiales de diferente naturaleza así como entre los movimientos. Finalmente, tampoco se aprecia algún tipo de contraposición entre distintos grados de complejidad. De este modo, la obra en su conjunto se muestra como un objeto

enrevesado y uniforme, repleto de detalles, donde no parece atenderse a una posible escucha global. Tal vez debamos ver una posible causa en la dificultad que supone escribir para un instrumento solo, y además monódico. En este sentido, podría pensarse que la cantidad y variedad de recursos y estrategias se reducen drásticamente. No parece casual además que precisamente este tipo de lenguaje aparezca siempre en las obras para instrumento solo de estos años. Ya lo vimos en la breve pieza *Vol d'ocell davant el Sol* (1994), para clarinete en sib. Pero también es el caso, por ejemplo, de *Sonades entre volves* (1997), obra en cinco movimientos para flauta de pico. Y algo similar volvemos a encontrar en la pieza para violonchelo solo titulada *Sebelia* (1998), donde descubrimos un discurso sin direccionalidad en el que se propone la alternancia de notas tenidas y células de sonidos rápidos.

En *Nocturnal* (1997), sin embargo, el compositor vuelve a llamar la atención nuevamente sobre la globalidad de la obra a través del empleo de partes claramente contrastantes. La pieza, escrita para flauta, clarinete y piano, presenta una forma A-B-A'. Tanto A (c. 1-158) como A' (c. 235-395) son de carácter puntillista y consisten en una suerte de contrapunto imitativo muy libre. La parte B (c. 159-234) es -en cambio- más reposada (figura 113). Concretamente plantea un contrapunto a dos voces (flauta-clarinete) sobre una textura estática realizada por el piano a base de largos clusters en diferentes tesituras del instrumento. Así pues, mientras que las partes A y A' pueden ser descritas como ágiles y caóticas, la sección B es de carácter poético y reflexivo.



Figura 113: Mestres Quadreny: *Nocturnal* (1997). Detalle de la sección B.

El compositor insistirá nuevamente en la idea de presentar conjuntos de texturas monotemáticas en la obra *Espai enllà* (1997), para flauta de pico y percusión. Son específicamente tres ideas homogéneas. La primera (c. 1-143) plantea la exposición de dos discursos entre flauta y percusión (que alterna marimba y vibráfono) aparentemente independientes, pues no se establecen puntos de articulación comunes. (figura 114). Esta especie de coordinación entre monólogos autónomos recuerda claramente al tipo de lenguaje lineal que Mestres emplea en su periodo fractal en obras como *De trast en trast* (1993) y *Catorze duets per a instruments de vent* (1994).



Figura 114: Mestres Quadreny: *Espai enllà* (1997).

La segunda parte (c. 144-240) propone una compleja y vertiginosa línea en la flauta, al tiempo que el vibráfono hace una especie de colchón sonoro en forma de notas tenidas tremoladas en *p* primero, y mediante largos acordes en *fff* después. La tercera y última sección (c. 241-325) presenta un lenguaje de tipo puntillista similar al de la primera parte, aunque ahora mucho más rítmico, pues la figuración de semicorchea le da una cierta estabilidad de pulso (figura 115).



Figura 115: Mestres Quadreny: *Espai enllà* (1997).

I.5.2.5.2.2. Obra entre 2000 y 2010.

Como veremos en el presente apartado, los planteamientos compositivos no cambiarán demasiado a partir de la siguiente década. Por encargo del Festival de Alicante, Mestres Quadreny compone en 2000 *Paraselene*, obra para acordeón y guitarra. Como en el caso de *Nocturnal* (1997) y *Espai enllà* (1997), el músico plantea una forma tripartita sin solución de continuidad. La primera sección (c. 1-83) consiste en un solo de acordeón donde se expone un contrapunto a dos voces (una por cada mano: teclado y botonera). Este diálogo desemboca cíclicamente en dilatados clusters que sirven como puntos de articulación y reposo (véase ejemplo 116).



Figura 116: Mestres Quadreny: *Paraselene* (2000).

La guitarra irrumpe el monólogo con una amplio acorde de sol mayor que inicia la siguiente sección (c. 83-217). Ésta consiste en la contraposición de dos discursos de carácter lineal, puntillista y rítmico (la guitarra, por ejemplo, no realiza sonidos superpuestos a pesar de ser un instrumento polifónico). Al no establecerse puntos de articulación comunes, las dos líneas parecen desarrollarse independientemente, como ya sucediera en *Espai enllà*. A pesar de ello, en ocasiones la narración se unifica al emplearse materiales autosemejantes que se imitan (véase figura 117).

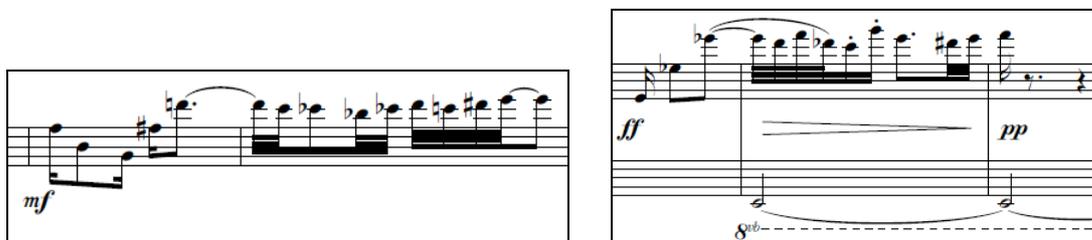


Figura 117: Mestres Quadreny: *Paraselene* (2000). La imagen de la izquierda muestra un detalle de la partitura para guitarra (c. 140) y la de la derecha otro correspondiente al acordeón (c. 121). Con ello se quiere mostrar la semejanza de las líneas melódicas de ambos instrumentos.

La última parte de la obra (c. 218-309) está construida íntegramente mediante acordes de origen tonal (mayores, menores, disminuidos, con séptima, etc.) que son generados y distribuidos aleatoriamente mediante una función del programa informático. De este modo, se emplean acordes tonales pero sin su funcionalidad original, de tal modo que el resultado sonoro está lejos de ser de carácter consonante. Además, debido a la cercanía de los acordes, generalmente se forman clusters por superposición (véase figura 118). Así por ejemplo, el final de la obra consiste en un acorde de sol menor (guitarra) sobre otro de fa mayor (acordeón).

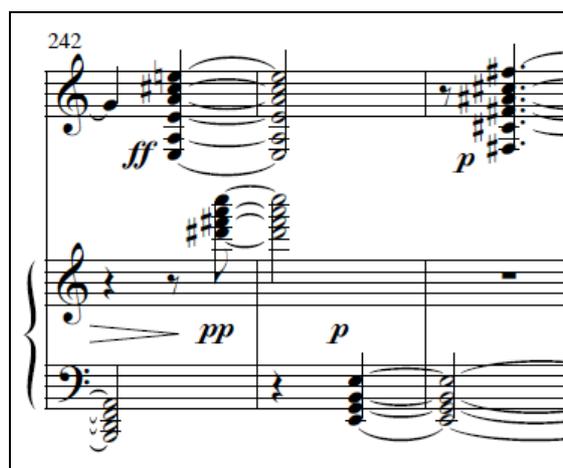


Figura 118: Mestres Quadreny: *Pareselene* (2000). Este detalle muestra cómo se superpone el acorde de Sim 7ª que viene del compás anterior (acordeón mano izquierda), LaM (guitarra) y Re#m dism. 7ª (acordeón mano derecha). En el siguiente compás se inicia otro de Mim y así sucesivamente.

Este tipo de construcción mediante acordes tonales ya aparece en una obra anterior titulada *Viarany* (1999). Se trata de una breve pieza para piano realizada por encargo de Carlos Galán y Llorenç Barber para *Senderos para el 2000*, revista que editaba el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Posteriormente utiliza esta misma función del programa de una manera más extensa y desarrollada en la composición *Sonades en blanc* (2001), también para piano. En el primer movimiento, por ejemplo, emplea acordes mayores y menores de una manera desplegada en forma de arpeggios. En el segundo, en cambio, los acordes (que son todo tríadas mayores o menores) aparecen de manera similar a como vimos en *Pareselene* (figura 119).

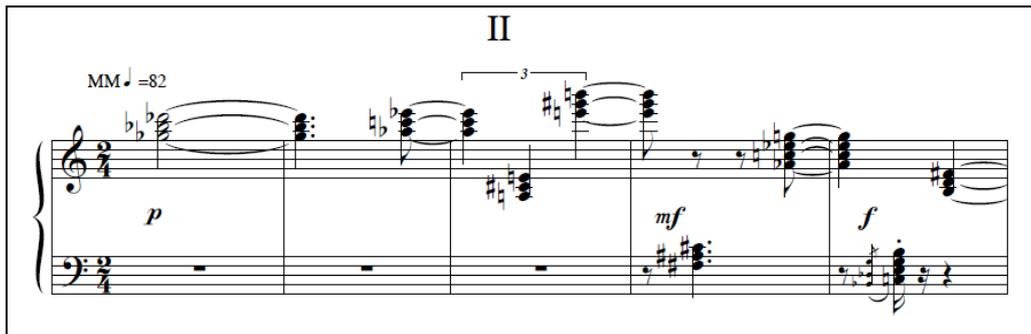


Figura 119: Mestres Quadreny: *Sonades en blanc* (2001). Segundo movimiento.

Hasta ahora hemos visto algunos ejemplos de cómo los planteamientos previos del compositor -en cuanto a voluntad de encontrar ciertos equilibrios de complejidad para permitir que el oyente conecte con la idea global de la obra- se plasman de manera más o menos clara en obras de pequeño formato (en cuanto duración y plantilla instrumental). Sin embargo, el lector podrá preguntarse cómo el compositor desarrolla estas estrategias en obras de mayores dimensiones, como es el caso de las sinfonías. Como ya se señaló en otro espacio del presente trabajo de investigación, una característica esencial de la sinfonías de Mestres Quadreny es el empleo de músicas pretéritas, de modo que se establece un metafórico diálogo con la propia carga histórica que esta decimonónica composición representa. Estas citas, por su gran expresividad como objetos encontrados, tienen una enorme fuerza comunicativa, por lo que suelen utilizarse como elementos polarizantes. Frente al lenguaje atonal (y la complejidad de su escucha), las músicas prestadas representan el nivel de comunicación más accesible. Esto en sí mismo ya sirve al músico para intentar edificar un equilibrio entre dos grados de complejidad claramente diferenciables desde el punto de vista perceptivo.

Simfonia IV (2001) está estructurada en cuatro secciones. La primera de ellas (c. 1-227) consiste en un diálogo de tipo rítmico llevado a cabo por un pequeño grupo instrumental formado por timbal, cuatro percusionistas y arpa. Al mismo tiempo, al resto de músicos de la orquesta se les indica lo siguiente: “Els músics parlen, tot llegint un text qualsevol. Es tracta d’obtenir una remor similar a la de les oracions dels fidels en un temple catòlic”. Más allá de las implicaciones conceptuales de este recurso -ya empleado por Mestres en obras anteriores como *Conversa* (1965) o *Branca de branques* (1997)- el efecto sonoro y visual es especialmente llamativo.

120

The image displays a page of a musical score for a full orchestra, specifically page 120. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Flc (Flute), Fl 1, 2 (Flutes), Ob 1, 2 (Oboes), Ca (Clarinet), Cl 1 (Clarinet), Cl 2, 3 (Clarinets), Cl B (Bass Clarinet), Fg 1, 2 (Fagots), Cfg (Contrabassoon), Tpa 1, 3 (Trumpets), Tpa 2, 4 (Trumpets), Tba 1, 2 (Trombones), Tba 3, 4 (Trombones), Tbo 1, 2 (Tubas), Tbo 3 (Tuba), Tuba, Timp (Timpani), Perc (Percussion), Asp (Aspidochelone), I (Violin I), II (Violin II), Vla (Viola), Vcl (Violoncello), and Cb (Contrabasso). The score shows measures 1 through 4 for each instrument. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p). The percussion part includes a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The string parts are mostly silent in the first measure, with some activity in the second measure. The woodwinds and brass parts have specific melodic and harmonic lines. The page number 120 is at the top center. The score is for Mestres Quadreny: Simfonia IV (2001).

Figura 120: Mestres Quadreny: *Simfonia IV* (2001).

A partir del compás 118 los músicos dejan de hablar y ejecutan una serie de breves citas de Malher sobre el inmutable discurso del pequeño grupo instrumental, de tal forma que se produce el efecto de collage que se mencionaba en el párrafo anterior (véase figura 120). Gradualmente el pequeño grupo se diluye y el contraste entre materiales tonales y atonales pasa a desarrollarse en el resto de la orquesta. Finalmente, en el compás 215 se reexpone la primera cita y los músicos vuelven a hablar en *fff*, tras lo cual se presenta una breve coda que da por terminada esta sección.

La sección segunda (c. 228-363) recupera elementos constructivos de obras anteriores como *Na Hale el ir Shalem* (1975). Como en aquel caso, la esencia es plenamente estocástica. Se inicia con una densa masa de sonido ejecutada por las cuerdas (divididas por atril) mediante notas tenidas y glisandos que se mueven muy lentamente, todo ello en *p* y con sordina. Así pues, el compositor manipula el movimiento global de la textura al tiempo que las notas (tanto las tenidas como las de inicio y llegada de cada glisando) están determinadas aleatoriamente. El trabajo individualizado de las dinámicas dota además al tejido de una enorme movilidad interna. A partir del compás 328 el compositor fuerza un punto de articulación al establecer una progresión común (crescendo brusco a *fff* y decrescendo). A partir de este momento distintos instrumentos de viento madera irán apareciendo para crear un contrapunto de tipo rítmico que contrasta sobre la masa de glisandos.

La parte tercera (c. 365-537) consiste en la contraposición de dos masas sonoras. Por una parte, las cuerdas continúan realizando un textura de glisandos, y por otra, vientos metal y madera ejecutan un discurso más rítmico y agresivo caracterizado por dinámicas de crescendo (figura 121). Aunque los materiales son similares a los de la sección anterior, se produce un claro contraste entre ambas, pues la primera es sosegada y estática; y la segunda ágil y violenta. La siguiente sección (c. 538-589), que por su brevedad podría entenderse como una coda de la tercera parte o simplemente como enlace, vuelve a estar formada por una red de glisandos, aunque en este caso tremolados.

Figura 121: Mestres Quadreny: *Sinfonia IV* (2001). Detalle de la tercera sección donde se aprecia la oposición de dos masas de sonido, una de carácter rítmico encomendada a viento madera, y otra formada por movimientos en glisando en las cuerdas.

La quinta y última sección (c. 590-775) abandona el estatismo de la parte central de la sinfonía y recupera el aspecto dinámico y de collage de la primera parte. Todo el discurso está articulado mediante una sencilla célula rítmica formado por dos corcheas acentuadas en las partes fuertes de un 2/4 e interpretada por timbal, arpa, piano y contrabajo (véase figura 122). A partir de este material recurrente, que está distribuido aleatoriamente, se inicia un juego de polirritmias con el resto de la orquesta que acaba en un contundente final en *ffff*.

Figura 122: Mestres Quadreny: *Simfonia IV* (2001). Detalle de la quinta sección.

Aunque hemos distinguido cinco secciones, en un sentido macroestructural la *Simfonia IV* podría entenderse como una forma tripartita A-B-A'. En las partes A y A' (que corresponderían a las secciones primera y quinta) el compositor recurre a la técnica de collage para yuxtaponer materiales fácilmente perceptibles (las citas de Mahler en la primera y la célula rítmica en la segunda) contra otros de escucha compleja. Como ya se señaló, ésta es una característica recurrente en las sinfonías de Mestres, así como en distintas obras que hemos ido viendo a lo largo de los últimos apartados del presente trabajo. En la parte central de la obra (B), que estaría formada por las partes segunda, tercera y cuarta, el planteamiento no difiere en absoluto de aquellas obras del periodo estocástico, como *Doble concert* (1970) y *Na Hale el ir Shalem* (1975). En los tres casos nos encontramos con estáticas masas de sonido conducidas globalmente mientras que los microelementos son generados automáticamente mediante procesos de simulación aleatoria. Ahora, sin embargo, la planificación no se realiza a través de campos que después se definen individualmente, sino que las rutinas creadas por el músico en el programa informático permiten trabajar casi en tiempo real. Existe, por tanto, un mayor grado de inmediatez.

Hasta el momento de escribirse estas líneas hay catalogadas un total de diez sinfonías en la producción de Mestres Quadreny. La última -*Simfonia X*- está datada en 2009. Sin embargo, el principal corpus sigue siendo la música de cámara debido -sin duda- a las mayores facilidades para estrenar en pequeño formato. De hecho, de las diez, sólo las sinfonías primera, segunda y cuarta han sido estrenadas, mientras que las otras siete siguen inéditas. Para acabar este apartado nos referiremos precisamente a dos obras de cámara: *Enfilall de somnis* (2006) y *Mónades* (2010).

Enfilall de somnis (2006), partitura para flauta de pico y percusión, presenta distintas secciones donde el elemento diferenciador es el timbre. Para ello, cada músico cuenta con distintos instrumentos de la misma familia. Comienza la obra de manera curiosa, pues el percusionista ejecuta células rítmicas sobre la caja acústica de una flauta, y a continuación entra el flautista utilizando su instrumento de un modo igualmente percusivo (aunque progresivamente lo lleva hacia sonidos naturales). Tras esta introducción puramente rítmica, el compositor establece cinco secciones. La primera de ellas (c. 42-77), para flauta contrabajo y tam tam, es la menos definida y puede entenderse como una prolongación de la introducción.

Figura 123: Mestres Quadreny: *Enfilall de somnis* (2006).

La segunda parte (c. 77-137) está escrita para flauta soprano y distintos instrumentos de percusión (tam tam, glockenspiel, platos y cadenas). Comienza mediante sonidos tenidos de percusión sobre los que la flauta realiza un ágil discurso caracterizado por escalas ascendentes, generalmente de fusas (figura

123). Desde el compás 98, con el cambio a glockenspiel se establece un contrapunto rítmico entre ambos intérpretes para desembocar en una breve sección donde la flauta realiza largas frases de tipo puntillista sobre sonidos de cadenas.

La tercera sección (c. 138-159) es la más breve y está destinada a flauta baja y campanas. A diferencia de la anterior, es tremendamente austera, pues consiste en sonidos prolongados de flauta sobre resonancias de campanas, todo ello articulado sobre las notas la, fa y re (figura 124). La sección cuarta (c. 160-264), para flauta tenor y wood-bock más amglocken, es nuevamente de carácter rítmico y puntillista, de modo que se produce un fuerte contraste con la sección anterior (figura 124). La última parte de la obra (c. 265-315) está escrita para flauta baja y tam tam. Se trata de una sección contrapuntística y reposada no especialmente contrastante con la anterior.

Figura 124: Mestres Quadreny: *Enfilall de somnis* (2006).

Para acabar veremos un caso reciente. *Mónades* (2010), para piano, está estructurada en cinco breves movimientos. Cada uno de ellos presenta unas características sonoras distintas y diferenciables. Son uniformes, estáticos y sin direccionalidad. El primero consiste en la repetición de la misma pauta: la mano derecha realiza acordes de tres, cuatro y cinco sonidos generados automáticamente por el programa informático. Son intencionadamente disonantes y se interpretan siempre en *ppp*. La mano izquierda, por su parte, ejecuta siempre la misma nota

(la0) con la misma articulación, en *fff*, de modo que se convierte en un elemento polarizador en la escucha. Así pues, tenemos dos elementos yuxtapuestos: uno cambiante, en *ppp* y en la tesitura media-aguda; y otro inmutable, en *fff* e hipergrave (figura 125). La obsesiva repetición de la pauta hace perfectamente perceptible la idea expuesta por el compositor.

Figura 125: Mestres Quadreny: *Mónades* (2010). Primer tiempo.

El segundo movimiento consiste en la alternancia de sonidos rápidos y compases de silencio. Cada conjunto de notas están formado generalmente por grupos de fusas y septillos de semicorchea, y tienen siempre una dinámica distinta. Cada una de estas breves intervenciones (que ocupan uno o dos compases) es de tipo caótico, pues emplea el total cromático, así como toda la tesitura del instrumento. Sin embargo la reiteración de la pauta -que tiene además una regularidad métrica- hace nuevamente perceptible una idea global (figura 126).

Figura 126: Mestres Quadreny: *Mónades* (2010). Segundo tiempo.

El tercer tiempo es un ágil discurso rítmico de tipo puntillista formado por valores rítmicos breves. Podría considerarse como un sencillo juego de polirritmias. El cuarto movimiento, en cambio, es totalmente estático. La mano derecha presiona sin sonar un acorde cuyas notas servirán como resonancia para el contrapunto a

dos voces ejecutado por la mano izquierda en un registro grave. Se trata, por tanto, de un sutil trabajo de sonoridades logrado mediante resonancias por enarmonía. El quinto y último movimiento nos retrotrae nuevamente a una suerte de minimalismo repetitivo. El compositor utiliza solo dos acordes (clusters en realidad), uno por cada mano, con figuración siempre de semicorchea. El único elemento variable es la disposición de los acordes dentro de cada grupo de cuatro semicorcheas, lo que recuerda lejanamente al principio de variación del minimalismo de Tom Johnson. De este modo, lo que suena es siempre lo mismo (lo que lo convierte en estático) pero al mismo tiempo siempre distinto (y aquí radica su movilidad interna) (figura 127).



Figura 127: Mestres Quadreny: *Mónades* (2010).

Después de este recorrido por la obra de Mestres Quadreny entre 1992 y 2010 parece claro que los planteamientos estéticos y compositivos del músico catalán no han sufrido transformaciones apreciables a lo largo de estas dos últimas décadas. Desde la incorporación del ordenador personal como herramienta de trabajo a partir de 1993, vimos cómo el trabajo creativo con mecanismos de automatización se agilizó considerablemente. El vertiginoso aumento de su catálogo desde entonces es muestra de ello. Por otra parte, la quimera de conseguir un cierto equilibrio entre niveles de complejidad siguiendo los postulados de Abraham Moles para permitir que el oyente pueda conectar con la idea del compositor, se ha plasmado en un tipo de obra multiseccional donde cada parte es monotemática, uniforme y generalmente sin direccionalidad. Este aspecto ha sido desarrollado principalmente en la música de cámara, aunque también en otras de mayores dimensiones (como pudimos ver en el caso de la *Simfonía IV*). Por tanto, los planteamientos previos del músico le han llevado a concebir músicas donde la

relación entre sencillez y complejidad se convierte en un elemento fundamental para articular el total de la partitura. Y todo ello es absolutamente coherente con la concepción de la obra como globalidad donde los microelementos son generados automáticamente mediante procesos de azar matemático asistido por ordenador.

I.5.3. Breves reflexiones en torno el azar.

En líneas generales, podría afirmarse que tras la adopción del azar matemático como herramienta compositiva, en la obra de Mestres Quadreny ha prevalecido una concepción estocástica respecto a la manipulación de globalidades mediante la automatización de microelementos. De todas las posibilidades que el empleo de modelos matemáticos ofrece, Mestres Quadreny ha optado por utilizar únicamente la estadística inductiva, y concretamente el método de Montecarlo, a diferencia de Iannis Xenakis y otros compositores que han seguido sus postulados (como puede ser el caso en España de Francisco Guerrero o Alberto Posadas). Una de las principales causas de esta opción parece estar en el deseo de control de la percepción externa de objetos sonoros. De esta forma, la aplicación de modelos matemáticos no se convierte en una finalidad en sí misma, sino en una mera herramienta que permite al compositor concebir sus obras de un modo global. En este sentido, las posibilidades creativas del azar matemático ofrecidas por el método de Montecarlo han sido más que suficientes para Mestres Quadreny, pues no importa tanto el modo en cómo se generan cada uno de los elementos de su obra, sino la manera en cómo se relacionan dentro de un todo articulado. Es decir, el compositor imagina y establece aspectos globales, y posteriormente los detalles se generan automáticamente. La gran diferencia con Xenakis radica en que Mestres siempre deja en un plano secundario los procesos de gestión, de modo que la realidad percibida es siempre el objeto sonoro resultante. Sin embargo, cuando Xenakis basa su acercamiento a la realidad en la aplicación de modelos matemáticos (como si esto fuese una especie de “hiperrealismo”) todo el esfuerzo creativo recae sobre un plano especulativo. En este sentido, ni siquiera existe un plano de escucha idealizada, pues no importa tanto cómo puede llegar a ser percibida la obra, sino cómo está construida.

A ello se suma un propósito más que reseñable por reflexionar sobre los problemas de recepción de la música de vanguardia. En este sentido, la estrategia diseñada y desarrollada por Mestres Quadreny puede resumirse mediante la confluencia de tres factores: el empleo del ordenador personal para gestionar procesos, la consolidación del método de Montecarlo como único modelo matemático y la aplicación más o menos flexible de la teoría de la información de Abraham Moles como fórmula de equilibrio y contraste. No obstante, tal vez uno de los mayores inconvenientes de centrar todo el interés en el objeto resultante a través de unos medios totalmente domesticados, es una tendencia a la simplificación. Simplificación en el sentido de que los resultados son finalmente un tanto previsibles. Si observamos, por ejemplo, algunas de las obras de Francisco Guerrero, es cierto que existe una clara magnificación de los mecanismos de creación y una cierta indiferencia hacia los de recepción; sin embargo, aunque el resultado final (seguramente intrascendente para el compositor) se encuentre en un plano ontológicamente distinto, tiene un mayor grado de imprevisibilidad, de modo que paradójicamente genera procesos de escucha posiblemente más ricos.

Desde esta óptica, es probable que haya existido una cierta falta de interés por parte de Mestres Quadreny a la hora de profundizar en otras posibles vías de desarrollo respecto a la aplicación de la teoría de la información. También es llamativo que estos planteamientos se hayan movido siempre en un plano idealizado de escucha. En este sentido, sería totalmente lícito preguntarse si realmente ha existido una voluntad de ahondar empíricamente en los mecanismos de percepción, o si tan sólo ha sido un modo más o menos intuitivo de construir obras con diferentes grados de lectura o complejidad. Analizando la producción musical de Mestres en las últimas décadas, se observa cómo cada una de ellas suele consistir en la presentación de múltiples texturas homogéneas. En ellas no hay desarrollo, ni saturación sonora, tanto sólo la presentación de una idea. Una idea clara y cristalina. Una idea, que en su aspecto externo es fácilmente apreciable, pero que a través de la repetida escucha presenta una enorme riqueza interior, de modo que cada vez que volvemos a ella nos ofrece algo distinto, de igual manera que -parafraseando a Heráclito de Epheso- nunca nos bañamos dos veces en el mismo río.

II. POÉTICAS DE LA INTERMEDIALIDAD

II.1. INTRODUCCIÓN

Sin duda, una de las principales características de las vanguardias desarrolladas desde mediados del pasado siglo es la interacción entre artistas de distintos campos creativos, así como la experimentación con lenguajes cuya naturaleza se sitúa en espacios fronterizos entre las diferentes artes. Hoy en día, la *Intermedialidad*, tal como la propuso Dick Higgins,²⁵² es parte esencial de las distintas expresiones musicales que actualmente se etiquetan bajo el ambiguo término de “arte sonoro”. Estas nuevas realidades sonoras -y no sonoras- chocan frontalmente con la idea monolítica y reduccionista del fenómeno musical perpetuada a través de las instituciones académicas. Tanto las históricas formas de experimentalidad (como el happening, las músicas pensables, la performance, las músicas de acción, la poesía fonética, el arte radiofónico, etc.) hasta las más cercanas (como la instalación sonora, el arte radiofónico, la zoomúsica, el paisaje sonoro, etc.) tienen en común que viven en espacios fronterizos entre las tradicionales disciplinas artísticas. Por ello, se trata de un panorama difícilmente analizable desde los mecanismos clásicos de la musicología, como, por ejemplo, mediante el estudio estructuralista de partituras. Los creadores que desarrollan su trabajo en este ámbito generalmente no se someten a los límites formales de su disciplina de origen, pues éstos tienen más que ver con la compartimentación clásica de las artes. De este modo, ya sea mediante la intuición o a través de una línea de pensamiento creada, estos artistas exploran las fronteras de su lenguaje y, con ello, nos sacan de la comodidad de nuestras categorías preconcebidas. Por tanto, a través del estudio de estas manifestaciones, el investigador desprejuiciado se ve obligado a “seguir” al artista a lo largo de su camino creativo y a cuestionar hasta las nociones más básicas sobre música y arte.

Rubén López Cano, en su artículo “Música de la posthistoria”,²⁵³ se refiere a estas formas de expresión sonora como “nuevos comportamientos musicales” en

²⁵² Véase: HIGGINS, Dick: “Statement on Intermedia”. Nueva York. En: *Something Else Press* (1967).

²⁵³ LÓPEZ CANO, Rubén: “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales”. Logroño. En: *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (Arte y Nuevas Tecnologías), Universidad de La Rioja/AES (2004), pp. 681-699.

oposición a la “música culta académica”. Indica que cuando un individuo se enfrenta a una de estas nuevas manifestaciones tiene dos opciones: o bien negar que “aquello” sea música, o bien aceptar que se pueda categorizar como tal, pero a condición de revisar profundamente los cimientos de dicha categoría. El proceso de recategorización no sólo es sano en términos intelectuales, sino que es necesario para poder abordar estas nuevas expresiones artísticas. Ello conlleva consigo la necesidad de activar nuevas herramientas metodológicas, pues sólo así podremos llegar a satisfacer nuestra necesidad de comprender dichos fenómenos en toda su dimensión.

En este sentido, la obra y pensamiento de Josep M^a Mestres Quadreny se nos muestra como un coherente punto de encuentro y reflexión. Como ya se señaló en el primer bloque del presente estudio, su producción artística, más allá de sus propias peculiaridades, es sin duda una clara representación de una época y de diversas cuestiones comunes a las del resto de compositores, pensadores y artistas de las últimas seis décadas. Y es fácil afirmar esto si nos detenemos a releer su trabajo reflexivo -recogido en distintas publicaciones a lo largo de su carrera- y a revisar esquemáticamente su dilatada trayectoria artística. De manera casi prototípica, la producción musical de Mestres Quadreny ha recorrido cada una de las fases por las que ha transitado la música vanguardista occidental desde mediados del siglo pasado. Tras una primera etapa de formación neoclásica, salto a la vanguardia mediante la adopción del lenguaje serial hacia finales de la década de los cincuenta, experimentación muy activa y obsesiva durante los sesenta y setenta (como vimos, es pionero en nuestra geografía en música electroacústica, indeterminación y formas móviles, azar matemático, grafismo, *borrowing*, etc.), y, finalmente, un cierto repliegue hacia formas más clásicas (óperas, sinfonías, cuartetos de cuerda, etc.) desde la década de los ochenta salvo por dos excepciones: las músicas de acción y las músicas visuales.

Desde este enfoque -y recuperando la diferenciación que se hacía al principio de este capítulo- la obra de Mestres Quadreny se mueve entre la “música culta académica” y los “nuevos comportamientos musicales”. Por una parte,

encontramos una producción de corte académico que dispone de los mecanismos clásicos en cuanto a medios instrumentales y situación de escucha a través del concierto postromántico. Estas creaciones se adaptan fácilmente a la categoría tradicional de “música” debido a su carácter académico, es decir, están escritas en partituras con notación convencional, para instrumentos clásicos, se interpretan en salas de concierto, etc. La otra producción de Mestres, en cambio, fuerza los límites de su lenguaje al situar la obra fuera de las categorías tradicionales. En las piezas de música electroacústica que analizamos en el capítulo II.3. de este trabajo vimos cómo se asomaba intuitivamente una nueva situación de escucha, pues en ellas se preludiva lo que después se ha dado a conocer como instalación sonora. Si recordamos obras como *Peça per a serra mecànica* (1964) y *El teler de Teresa Codina* (1973), no estaban pensadas para ser escuchadas en una sala de concierto de un modo narrativo o lineal, sino que servían de telón sonoro para exposiciones de Moisés Villèlia y Teresa Codina, respectivamente. En ellas, se establecía una relación espacio-temporal entre los objetos artísticos y las reminiscencias sonoras de su producción. Sin emplear recursos tecnológicos, Mestres creó además algunas piezas fuera de la liturgia de concierto. Un caso muy significativo es la obra *Self-service* (1973), que funciona como instalación sonora interactiva en la que el público es el intérprete. Como veremos, Mestres emplea unas partituras especiales con códigos sencillos, de forma que los paseantes puedan interpretarlas libremente. Así, la obra no tiene comienzo y fin definidos, sino que suena desde el primer al último visitante. Con ello se cuestionan aspectos muy interesantes, como la autoría de la obra de arte, el rito de concierto y las situaciones de escucha, el rol del intérprete y del público, etc. En esta misma línea conceptual, encontramos otras creaciones como *Aronada* (1970), partitura circular de tiempo indefinido empleada para hacer de telón sonoro de diversos eventos (como exposiciones o conferencias), o *Tocatina* (1975), conjunto de láminas visuales para ser interpretadas en un ámbito familiar sin público.

Este desbordamiento de categorías tendrá una importante línea de desarrollo a través de las músicas de acción y las músicas visuales debido a su esencia decididamente intermedia. Cuando asistimos a una acción musical de Mestres y Brossa es fácilmente perceptible cómo se juega con el aspecto social de la obra

destruyendo y creando significados a partir de éste, y provocando con ello en el espectador una reflexión -o reacción- “metaobjetual” hacia lo que antes no se veía porque se daba por hecho: esto es, el rito de concierto clásico de origen burgués. Al mismo tiempo, y de una manera intuitiva, los autores sacan al receptor de su cómodo rol de público para jugar con sus expectativas, prejuicios y conocimientos, en un divertimento en el que el lenguaje se destruye y reconstruye constantemente. Del mismo modo, cuando el compositor lleva a sus últimas consecuencias el interés visual de sus partituras y nos introduce en un universo donde la grafía musical se independiza de su función como representación simbólica para crear nuevos códigos de comunicación, es posible que el espectador que contemple estas curiosas músicas visuales se sienta sorprendido o confuso. Es muy probable también que se cuestione si lo que contempla está dentro de aquello que conocemos como “música”, porque “aquello no suena”. La tarea del investigador se plantea entonces como un reto. En este sentido, las siguientes palabras del musicólogo Xosé Aviñoa son esclarecedoras:

[La música visual] no es música para oír, ni tan sólo para sentir; es música para leer, para mirar, para contemplar. Es la emancipación del signo que llama la atención sobre sí, negando su tarea de guía. Este cambio de papeles es el reto presente y la clave del futuro; reto universitario de reflexión sobre los valores, apuntando nuevas vías de la investigación científica sobre el hecho musical.²⁵⁴

Reflexionar sobre estas cuestiones -desde un enfoque plenamente contextualizado- será el objetivo de este segundo bloque de presente trabajo de tesis doctoral. De este modo, en las siguientes líneas intentaremos conocer y comprender estas nuevas manifestaciones artísticas con el fin de meditar sobre su naturaleza artística.

²⁵⁴ AVIÑO A, Xosé: Prólogo de: *Partitures plàstiques*. Barcelona, 1993. Balmes 21. Universitat de Barcelona. Catálogo de la exposición *Partitures plàstiques*, celebrada en Barcelona entre el 14 de octubre y el 25 de noviembre de 1993, p. 83.

II.2. PRIMERA APROXIMACIÓN INTERMEDIA: OBRA GRÁFICA

II.2.1. Introducción al fenómeno grafista.²⁵⁵

II.2.1.1. Estado de la cuestión sobre grafismo musical.

Más de medio siglo después del inicio de la revolución grafista que transformó la vanguardia musical occidental, aún tenemos un serio vacío bibliográfico que explique en profundidad sus mecanismos y evolución. En prácticamente todas las historias de la música del siglo XX -y especialmente en aquellas que se centran en las músicas experimentales- se aborda de una manera u otra la cuestión grafista. Generalmente aparece vinculada al capítulo de la aleatoriedad o de las músicas abiertas,²⁵⁶ de modo que se entiende como consecuencia directa de una nueva manera de afrontar el acto compositivo más flexible. En otros casos, el tema de la notación es enunciado en términos de crisis. Es decir, no como una nueva vía artística que reconoce su valor estético, sino como un mero problema de orden práctico referido a la falta de sistematización y consenso por parte de los compositores e intérpretes. En esta misma línea no es difícil hallar estudios sobre el problema de la notación en el terreno de la música electroacústica.²⁵⁷ En el mejor de los casos encontramos publicaciones dedicadas al grafismo que, sin embargo, se limitan a enumerar y describir grafías. Así, funcionan como manuales de nuevos sistemas de notación, lo que no deja de tener utilidad práctica para intérpretes y compositores. Sin embargo, en ellas no se suele reflexionar en exceso sobre cuestiones de orden estético, ni sobre aspectos relacionados con su

²⁵⁵ Algunas de las cuestiones tratadas en este capítulo ya fueron avanzadas en el trabajo de investigación doctoral para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA). La referencia es: GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: "Josep María Mestres Quadreny: obra gráfica". Oviedo, 2006. Sin publicar.

²⁵⁶ Véase, por ejemplo: MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid, 2003. Ed. Alpuerto; MORGAN, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*. Madrid, 1992. Akal Música, volumen 8.

²⁵⁷ En esta línea véase, por ejemplo: LANZA, Andrea: *El siglo XX*. Colección *Historia de la música*, 12 (tercera parte). Turín, 1980. Turner Música; FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. (Versión en castellano). Madrid, 2005. Alianza Música.

aparición, desarrollo y consecuencias, sino que prevalece un enfoque de carácter positivista.²⁵⁸

Un caso muy ilustrativo encontramos en el voluminoso libro *Notación y grafía musical en el siglo XX* de Jesús Villa-Rojo, sin duda el estudio más importante sobre grafismo musical escrito en España. A pesar del enorme esfuerzo de sistematización, el resultado es un compendio de nuevas grafías y sistemas de notación que no ayuda demasiado a comprender aquellas manifestaciones grafistas que se sitúan en los límites de lo musical. Ello se debe a que el enfoque predominante del estudio de Villa-Rojo es de carácter descriptivo, pues se concibe exclusivamente el papel representativo o simbólico de la grafía musical y se obvia deliberadamente su capacidad para generar otros significados (de tipo conceptual, por ejemplo). Una y otra vez se nos dice que lo único que justifica la aparición y desarrollo de nuevas grafías es la búsqueda de la ampliación sonora. Y al abordar fenómenos que se ajustan dificultosamente a esta rotunda afirmación (como la aleatoriedad, la acción teatral o las nuevas tecnologías), o espinosas cuestiones (como pueda ser la posibilidad de considerar el valor artístico-visual de la partitura al margen su función como código), Villa-Rojo expone aseveraciones como la siguiente: “Los distintos sistemas de notación o grafía, con mayor o menor intención plástica, nunca puede decirse que constituyan una “música gráfica”, como tampoco representan opción estética alguna”.²⁵⁹ Un caso representativo lo hallamos en el análisis de algunas de las creaciones plurifocales de Llorenç Barber. En la explicación de la obra *O Roma nobilis*, tras una descripción de los distintos elementos que conforman la partitura, el autor afirma:

Al plantear los sistemas de escritura más convenientes para realizar la partitura es importante partir de las características naturales de los instrumentos que interpretarán las ideas musicales del compositor. Cada uno de estos instrumentos tiene su propia estructura física y sonora que

²⁵⁸ En este sentido véase: VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales; LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, 1973. Ed. Ricordi Americana.

²⁵⁹ VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical...*, *op. cit.*, p. 241.

condicionará el resultado de cualquier proyecto. Por ello, su estudio puede llevarnos a conclusiones prácticas que clarificarán los sistemas de escritura a utilizar.²⁶⁰

Parece sorprendente, pero Villa-Rojo consigue nuevamente llevarnos a su terreno ideológico: la obra se explica (y las nuevas grafías se justifican) desde una investigación de ampliación sonora. Pero, ¿qué nos aclara realmente esto acerca de la música plurifocal de Barber o sobre el supuesto valor estético de sus partituras? La respuesta parece obvia, ya que como indicaba recientemente Miguel Álvarez a propósito de una exposición de partituras del compositor valenciano,

la música de Barber se resiste concienzudamente a la esclerotización que toda escritura impone. Congelar esos momentos que dan sentido a la obra -y tal vez a la vida- de Llorenç Barber en un “fuera-del-tiempo” solamente propicio para la práctica de la disección (labor que algunos musicólogos se empeñan en llamar “análisis”) supone ejercer una violencia cuyo mejor atestado cuelga en las paredes de esta exposición.²⁶¹

En el ámbito de la poesía, en cambio, encontramos una mayor sensibilidad hacia formas de carácter híbrido. Especialmente llamativa es la proliferación de estudios desde este campo dedicados a la poesía visual, cuya consecuencia ha sido un nada despreciable corpus bibliográfico sobre esta expresión artística.²⁶² De hecho, en estos espacios, algunos fenómenos grafistas provenientes del terreno musical encuentran a menudo un nivel de explicación y reflexión más satisfactorio.²⁶³

²⁶⁰ VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical...*, op. cit, pp. 85-87.

²⁶¹ ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. Catálogo de la exposición *Músicas de buen ver* de Llorenç Barber. Celebrado entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 2008. Antic Ajuntament de Tarragona.

²⁶² Por ejemplo: FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Colección Alfar Universidad; MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca: *Poesía visual en España*: Colmenar Viejo, 2000. Colección Ensayo nº 2. Información y producciones, sl.; MILLÁN, F.; GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*. Madrid, 1985. Alianza; GÓMEZ, Antonio: *Poesía visual*. Trujillo, 2001. IES Francisco Orellana.

²⁶³ Así por ejemplo, en 2009 se celebró la exposición *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* en el Instituto Cervantes de Madrid comisariada por José

Definir qué es el grafismo musical no es fácil porque responde a distintas realidades. Por una parte, la búsqueda de un nuevo universo sonoro fomentó durante todo el siglo XX tanto la aparición de nuevas técnicas instrumentales como de instrumentos inéditos a partir de las nuevas tecnologías, que necesitaron modos de representación distintos y específicos. Por otra parte, las formas abiertas y la indeterminación iniciadas por la escuela de Nueva York provocaron en la vanguardia europea de la segunda mitad del siglo XX una auténtica “moda grafista”, que supuso la transformación del sistema de notación tradicional. Ésta afectó a un amplio abanico de tendencias, como las músicas móviles, las no simbólicas o gráficas, las textuales, o las músicas de acción. A todo ello debemos sumar la estrecha relación surgida entre las distintas disciplinas artísticas a lo largo de todo el siglo, ya que como señala Marta Cureses, “uno de los rasgos característicos de las artes del siglo XX es el poder asociativo entre las distintas manifestaciones artísticas y su convergencia en experiencias fruto de la colaboración de creadores en distintos campos”.²⁶⁴ Esta interacción con artistas de otras áreas creativas fomentó entre muchos músicos una preocupación por el interés visual de sus partituras que llevó a algunos incluso a dejar en un plano secundario los resultados sonoros. De este modo, la grafía musical pasó a tener categoría de arte autónomo e independiente de su funcionalidad original. Algunos de estos compositores transgredieron las fronteras de sus propios lenguajes negando la operatividad de sus partituras, y por tanto, la posibilidad de ser interpretadas. Su valor artístico se centrará entonces en su fuerte carga conceptual. Como escribió Cornelius Cardew, “un compositor que oye sonidos intentará encontrar una notación para los sonidos. Uno que tenga ideas encontrará una notación que exprese sus ideas, dejando libre la interpretación”.²⁶⁵

Antonio Sarmiento, donde se incluyeron obras provenientes del terreno musical, como trabajos de Zaj, Juan Hidalgo y Fátima Miranda.

²⁶⁴ CURESES DE LA VEGA, Marta: “La música como lenguaje de transgresión”. *Música, lenguaje y significado*. Editores: Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, 2001. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares, pp. 75-87, p. 82.

²⁶⁵ NYMAN, Michael: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Cambridge University Press, 1999. Traducción: Girona, 2006, Serie conTmpto, Documenta Universitaria, p. 25.

Como vemos en este rápido esbozo, la aparición de nuevos sistemas de notación y el desarrollo de las nuevas posibilidades gráficas es un tema realmente complejo, pues se gesta en diferentes ámbitos de la vanguardia musical del siglo XX (electroacústica, nuevas técnicas instrumentales, aleatoria, músicas abiertas, arte conceptual, etc.) sin olvidar que se trata de un tema interdisciplinar, pues está en contacto con otras áreas creativas.

II.2.2.2. La revolución gráfica: Cage y la Escuela de Nueva York.

A pesar de que desde comienzos del siglo XX se hicieron patentes las limitaciones del sistema tradicional de escritura con el desarrollo de los nuevos procedimientos compositivos (que implicaban innovaciones armónicas, tímbricas, formales y rítmicas), el sistema notacional no sufrió cambios significativos. Igor Stravinski (1882-1971) no aportó ninguna novedad gráfica y se sirvió del sistema de notación tradicional para expresar sus novedades tímbricas y rítmicas, aunque no sin dificultades. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la última parte de la *Consagración de la primavera* (1913), en la que despliega una enorme complejidad rítmica representada mediante constantes cambios de compás, y por tanto, sin modificar en lo más mínimo el modo convencional de notación. Edgard Varèse (1883-1965), aun consciente de las limitaciones del sistema notacional, tan sólo aporta algunos cambios en la escritura para percusión. Mientras, Erik Satie (1866-1925) libera la métrica al eliminar la barra de compás. Sin embargo, a pesar de estas pequeñas innovaciones gráficas, en general los compositores que desarrollaron su labor en el campo de la experimentación musical en la primera mitad del siglo XX pudieron hacerlo sin transgredir los límites de la notación convencional. El sistema tradicional fue puesto a prueba ajustando los aspectos necesarios aquí y allá, y tan sólo los experimentos más radicales necesitaron una representación gráfica inédita. Charles Ives (1874-1954) fue capaz de solucionar hábilmente los problemas de escritura que planteaban sus nuevas y sorprendentes técnicas (como la politonalidad y las superposiciones rítmicas) sin recurrir a nuevos sistemas de notación (véase figura 128). En cambio, su discípulo Henry Cowell (1897-1965) sí introdujo nuevas gráficas para representar algunas de las

innovaciones sonoras de su maestro (como los clusters) e incorporó otras técnicas instrumentales (glisandos, tocar sobre el arpa del piano, etc.) con su correspondiente nueva grafía en obras como *The Banshee* (1925).

Figura 128: Charles Ives: *The unanswered question* (1906). En la imagen puede verse cómo tras la introducción de las cuerdas interviene la trompeta fuera del pulso de éstas. El compositor opta por colocar el fragmento en la parte superior sin que coincidan las barras de compás.

En este lado del océano, Luigi Russolo (1885-1947) creó una simbología nueva para sus *intonarumori*, (aunque sin renunciar a los pentagramas y a las líneas divisorias de compás), mientras que los representantes de la Escuela de Viena, Arnold Schoenberg (1894-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), llevaron a cabo su revolución al margen de cualquier transformación gráfica, ya que sus innovaciones se hicieron esencialmente en el terreno armónico: primero con la atonalidad libre y después con el dodecafonismo y el serialismo. La única novedad gráfica significativa que aportaron fue la empleada para representar el *sprechstimme* o canto hablado, técnica vocal desarrollada principalmente por Schoenberg y Berg.

Por tanto, aunque en la primera mitad del siglo XX, concretamente hasta la II Guerra Mundial, se hace patente la necesidad de ampliar el alfabeto musical para que dé repuesta a las nuevas realidades sonoras, no será hasta la aparición de la aleatoriedad y la indeterminación cuando se produzca verdaderamente una revolución gráfica. En Ives y Cowell encontramos a dos pioneros en este terreno por el empleo puntual que hicieron de elementos indeterminados, sin embargo, será un alumno del último quien verdaderamente desarrolle y extienda el fenómeno del azar y la indeterminación: John Cage (1912-1992).

Desde finales de la década de los treinta, John Cage, a partir de las experiencias de su maestro Cowell en el campo de la investigación tímbrica del piano, experimenta con nuevas posibilidades sonoras que culminan con la creación del piano preparado. Como es sabido, mediante la introducción de tornillos, gomas y objetos diversos entre las cuerdas del piano, la tímbrica del instrumento se hace imprevisible y se transforma perdiendo su tradicional homogeneidad. El piano preparado supone la primera aproximación de Cage al azar, ya que los objetos introducidos en el piano hacen que parte de los resultados sonoros sean indeterminados. Sin embargo, el sistema de notación aún no se ve modificado en ningún aspecto, ya que la partitura no explica los efectos a obtener, sino qué teclas pulsar de una manera convencional. En la mítica serie *Sonatas e interludios* (1946/49) para piano preparado, Cage incorpora una tabla en el prólogo de la partitura que indica cómo debe prepararse cada una de las cuerdas del piano. Desde el punto de vista de Mestres Quadreny,²⁶⁶ esta partitura sería un tipo de notación no convencional, ya que ésta se convierte en un código o sistema de instrucciones en el que no se busca una representación del sonido, sino que éste sea producido como consecuencia de unas acciones ordenadas en la partitura. En la obra de Mestres Quadreny encontramos este tipo de indicaciones en piezas de acción musical, como, por ejemplo, en *Suite bufa* (1966) y *L'armari en el mar* (1978).

²⁶⁶ Véase: Mestres Quadreny, J. M.: "Les noves grafies musicals". En: Revista *Cultura*, nº de Marzo, 1987. Este artículo fue posteriormente incluido en un libro del mismo autor: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 58-68.

TONE	MATERIAL	STRINGS	SPACE	MATERIAL	STRINGS	SPACE	MATERIAL	STRINGS	SPACE	TONE
16va				SCREW	2-3	1 1/8"				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/8"				G
				SCREW	2-3	1 5/8"				F
				SCREW	2-3	1 7/8"				E
				SCREW	2-3	2"				E
				SM. BOLT	2-3	2 1/8"				D
				SCREW	2-3	2 1/4"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8"				C
				SCREW	2-3	2 1/2"				B
				SCREW	2-3	2 3/4"				B
				MED. BOLT	2-3	2 7/8"				A
				SCREW	2-3	3"				A
				SCREW	2-3	3 1/8"				G
				SCREW	2-3	3 1/4"				F
				SCREW	2-3	3 3/8"				F
	8va	SCREW	1-2	3 1/2"	ROUN. BOLT + NUTS	2-3	2 1/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4"
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
				FURNITURE BOLT	2-3	1 7/8"				C
				SCREW	2-3	1 7/16"				C
				SCREW	2-3	1 7/8"				C
				MED. BOLT	2-3	3%				B
				SCREW	2-3	4 7/8"				B
RUBBER		1-2-3	4%	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				G
				SCREW	2-3	1 3/4"				F
RUBBER		1-2-3	5 3/4"							E
RUBBER		1-2-3	6 1/4"	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8"				D
										D
										C
				BOLT	2-3	7 1/2"				C
				BOLT	2-3	2"				B
			SCREW	2-3	1"	RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B	
						RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G	
						RUBBER	1-2-3	10 3/8"	G	
						RUBBER	1-2-3	5 3/8"	D	
						RUBBER	1-2-3	9 3/4"	D	
						RUBBER	1-2-3	14 3/8"	D	
						RUBBER	1-2-3	6 1/2"	C	
						RUBBER	1-2-3	2 1/4"	B	
									B	
									A	
						SCREW + NUTS	1-2	1"	A	
						RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G	
									D	
									D	
8va. ten	SCREW + RUBBER	1-2	4 7/8"							D
8va. ten	ERASER (1/2" x 1/4" x 1/8")	1	6 3/4"							D

* MEASURE FROM PAGE 1.

Figura 129: John Cage: *Sonatas e interludios* (1946/49). Tabla introductoria.

Como ya se señaló en otro espacio del presente trabajo, Cage irá inundando sus partituras de más y más nuevas grafías como medio para profundizar en la disolución de la dualidad entre sujeto y objeto, e impedir así al compositor emanar su gusto. De este modo, el azar es desplazado del proceso compositivo al momento mismo de la interpretación. En este sentido, la invención de nuevos sistemas de notación será un importante instrumento para Cage a la hora de dejar espacios abiertos y flexibles en la obra. Un ejemplo muy representativo de ello es el *Concierto para piano y orquesta* (1957/58), donde el compositor emplea 84 distintos tipos de notación (figura 130).

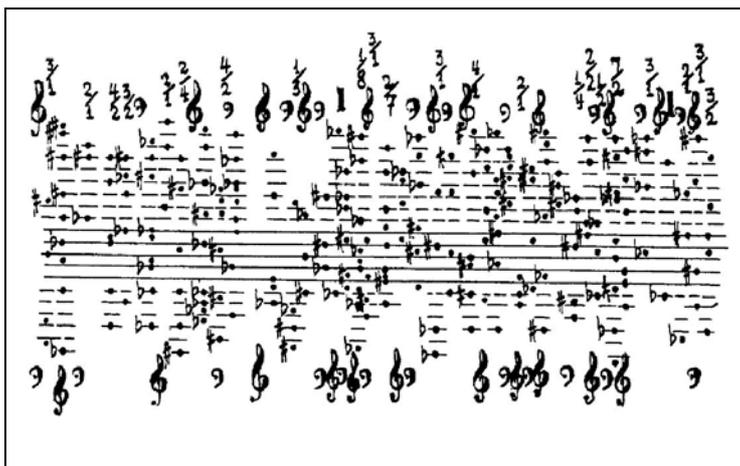


Figura 130: John Cage: *Concierto par piano y orquesta* (1957/58).

Aparte de por sus innovaciones gráficas, la gran trascendencia de Cage reside en la enorme influencia ejercida sobre toda la vanguardia musical americana y europea. Sin duda, tanto sus obras como sus ideas han repercutido con tal fuerza en el campo musical -y artístico en general-, que difícilmente encontremos un caso similar en la historia de la cultura occidental. La introducción de la indeterminación por parte de Cage en la vanguardia europea va a ser el detonante de una auténtica fiebre de músicas aleatorias, móviles e indeterminadas que van a tener unas consecuencias irreversibles sobre el sistema de notación. Pero antes de llegar a eso, hay que detenerse en una serie de compositores, seguidores y compañeros de Cage -también estadounidenses-, que contribuyeron a través de planteamientos distintos a establecer otras vías de indeterminación, aportando además soluciones gráficas de enorme interés. Se trata de los compositores de la llamada Escuela de Nueva York. De todos ellos, los más representativos en el terreno grafista son Morton Feldman y Earle Brown,²⁶⁷ a los que ya nos hemos referimos anteriormente. Uno de los factores más sorprendentes e interesantes de estos músicos es que compartían la idea de que debían tomar las artes plásticas como referente y no la música europea (tanto del pasado como del presente). Por una parte, tras la II Guerra Mundial Nueva York desplaza a París como centro mundial del arte, de modo que los artistas estadounidenses serán los pioneros en el desarrollo de la abstracción pictórica. Por otra, la distancia cultural y geográfica

²⁶⁷ También Christian Wolff (1934) desarrolló grafías abiertas, aunque sin menos trascendencia.

les permite contemplar con privilegiada perspectiva el viejo continente del que ya no se sienten herederos. En un sentido purificativo, algunos músicos estadounidenses renunciarán a la carga histórica europea para posar sus ojos en otras culturas (especialmente en la oriental) con el fin de encontrar nuevas maneras de concebir el arte.

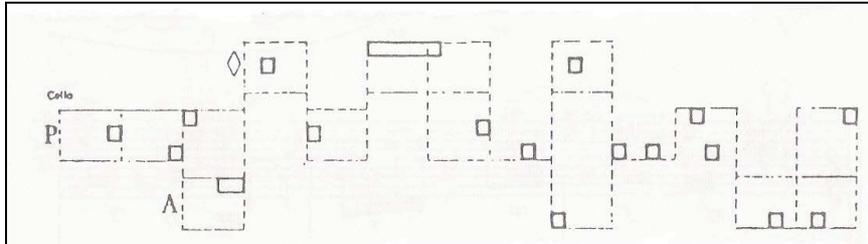


Figura 131: Morton Feldman: *Proyección I* (1950) para violonchelo solo.

Feldman trabajó en la década de los cincuenta un tipo de obra muy abierta a partir de la influencia de los expresionistas abstractos. El objetivo de Feldman es conseguir el mismo efecto de espontaneidad y frescura alcanzado por el lenguaje pictórico. Así, en obras como *Proyección I-V* (1950/51) desarrolla un tipo de notación muy flexible donde gran parte del resultado depende de las decisiones del intérprete. Como resultado tenemos unas partituras enormemente esquemáticas en las que el ejecutante tiene un amplio marco de libertad para decidir dentro de unos límites muy precisos. A diferencia de Cage, Feldman desarrolla un tipo de indeterminación en la que no interviene el azar a nivel constructivo. Es decir, mientras que Cage emplea operaciones de azar para la composición de sus obras, Feldman se preocupa más por la toma de decisiones durante la interpretación con el fin de alcanzar la inmediatez que tanto admira de la pintura abstracta.

La indeterminación de Earle Brown está próxima a la de Feldman, ya que también tiene propósitos interpretativos, y no constructivos. Inicialmente, debido al contacto con Jackson Pollock, Brown desarrolla un tipo de notación muy abierta en obras como *Folio* (1952/53), colección de siete piezas para cualquier instrumento, a lo largo de las cuales combina elementos de notación convencional con otros puramente gráficos. En *November 1952*, por ejemplo, emplea notas ordinarias pero sustituye el pentagrama tradicional por un sistema formado por cincuenta líneas.

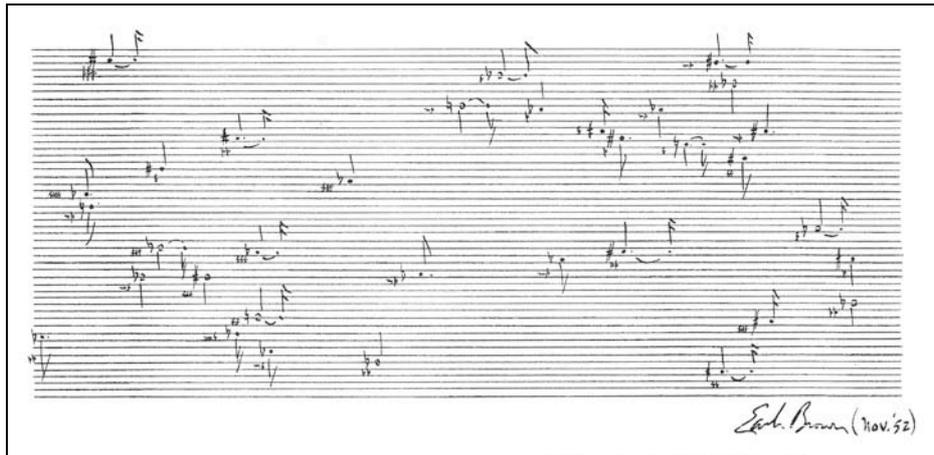


Figura 132: Earle Brown: *November 1952, Folio* (1952/53).

En *December 1952* alcanza el mayor nivel de indeterminación. De hecho, Robert Morgan²⁶⁸ considera que esta pieza es posiblemente el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica, ya que consiste en un diseño abstracto sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo, lo que no lo diferencia en nada de las pinturas no figurativas. En este sentido, *December 1952* sería la primera obra de las denominadas *músicas gráficas*, es decir, aquéllas en las que se emplea una notación no simbólica (figura 133).

En la notación no simbólica no se determinan los parámetros musicales, sino que se emplea un gráfico, que es una partitura en la que las grafías no tienen un significado unívoco. De este modo, sirven como estímulo para que el intérprete busque una correspondencia entre los gestos caligráficos y sus posibilidades de ejecución. Desde el punto de vista algunos autores como Tomás Marco²⁶⁹, la notación no simbólica no sería puramente una notación, ya que ésta debe ser posterior a la misma música, y por tanto debe surgir de un hecho sonoro, y no a la inversa. La notación simbólica, en cambio, es aquélla en la que los signos son símbolos que representan realidades acústicas concretas. Todas aquellas grafías que surgen para hacer posible la representabilidad de sonidos nuevos son simbólicas. Serían, en definitiva, una ampliación o enriquecimiento del sistema de

²⁶⁸ Véase: MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1991. Akal Música, volumen 15, p. 388.

²⁶⁹ Véase: MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid, 2003. Ed. Alpuerto.

notación convencional. Pierre Boulez en su célebre *Puntos de referencia*²⁷⁰ opina que la notación gráfica dibujada es regresiva, ya que no engloba a la notación precedente, es decir, no asume los símbolos anteriores. Además considera un camino antihistórico el hecho de que en esta notación sea la vista la que guíe al cerebro, y no a la inversa. Por último, mantiene que si se adopta con exclusividad la notación que depende totalmente de la superficie del papel se ignora la verdadera noción del tiempo musical. Las palabras de Boulez evidencian que la notación gráfica supone una clara ruptura con la visión evolucionista y lineal típica de la modernidad. Esta noción de lo nuevo como garantía de validez estética -siempre que esté dentro de una línea de progreso continuo e ininterrumpido- es sin duda una de las aportaciones más significativas de Theodor Adorno -y la Escuela de Frankfurt, en general- a la mentalidad de los compositores de la vanguardia europea, cuyo caso más representativo es Boulez. En este sentido, encontramos aquí una buena muestra de la distancia entre los dos continentes en cuanto a la influencia de la herencia histórica europea.

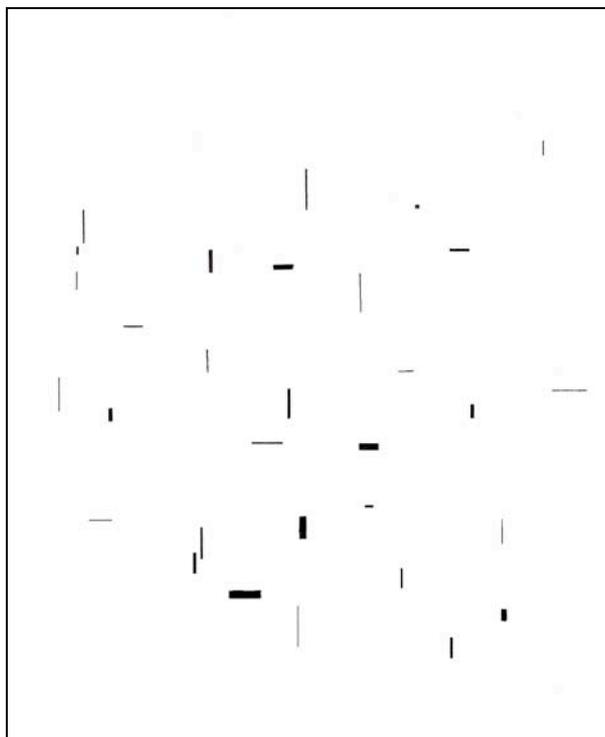


Figura 133: Earle Brown: *December 1952, Folio* (1952/53).

²⁷⁰ Véase: BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, *op. cit.*, pp. 68-73.

Volviendo a Brown, otra de sus importantes aportaciones fue la *time notation* (o notación temporal) en la que el espacio físico de la partitura corresponde con el espacio temporal, por lo que se establece una relación visual y temporal relativamente flexible y no métrica.²⁷¹ Posteriormente, será la escultura móvil de Alexander Calder la que servirá a Brown de inspiración para desarrollar un tipo de obra modular en creaciones como *Available Forms I y II* (1961/62). Como ya vimos en un capítulo anterior, Mestres Quadreny llegará a resultados similares en piezas como *Invençons Mòbils* (1961) y *Quartet de catroc* (1962) a partir de su observación de las esculturas móviles de Moisés Villèlia.

A pesar de la enorme influencia ejercida por Cage, no fue su concepción del azar la que adoptaron mayoritariamente los compositores europeos desde finales de la década de los cincuenta, sino la indeterminación de formas móviles de Brown, ya que fue la que mejor se adaptó al pensamiento serial.²⁷² En general, tanto las músicas abiertas de Feldman, como la concepción del azar de Cage, y especialmente las músicas gráficas no simbólicas y las formas móviles de Brown, fueron novedades que impactaron enormemente en la vanguardia europea, necesitada de nuevos aires. Curiosamente estas innovaciones tendrán su continuidad en los distintos movimientos europeos que, a través de distintas líneas de desarrollo, llegan incluso hasta hoy, mientras que en Estados Unidos los caminos de la experimentación llevarán primordialmente hacia el arte conceptual y el minimalismo.

I.2.1.3. El movimiento grafista en Europa.

Dentro de las corrientes europeas se distinguen dos líneas de desarrollo referidas al grafismo musical. Por una parte, encontramos aquellas transformaciones que

²⁷¹ Este tipo de notación fue desarrollada posteriormente por gran parte de los compositores de la vanguardia europea, especialmente por Krzysztof Penderecki (1933) y otros músicos de la escuela polaca.

²⁷² Esto fue posible además por la enorme labor de difusión realizada por Pierre Boulez, quien dio a conocer la obra de Brown en Europa.

tienen que ver con la invención de grafías para representar nuevos sonidos, tanto los derivados de la investigación de técnicas instrumentales como los relacionados con instrumentos surgidos de las nuevas tecnologías; y por otra, la creación de nuevos sistemas de notación vinculados a la indeterminación y las formas móviles. Aunque en muchos casos -especialmente en los primeros años- ambos desarrollos grafistas suelen emplearse conjuntamente (como veremos es muy habitual encontrar partituras donde el compositor utiliza nuevas técnicas instrumentales en obras indeterminadas o abiertas), con el tiempo evolucionan de distinto modo. A través de los dos siguientes apartados se pretende profundizar en esta cuestión.

I.2.1.3.1. Nuevos sonidos, nuevos instrumentos.

El desarrollo de nuevas técnicas instrumentales es, sin duda, una de las principales causas del desarrollo grafista durante el siglo XX. En su primera mitad, las transformaciones del código fueron muy tímidas, pues los compositores pudieron adaptar el sistema tradicional de manera más o menos efectiva. Sólo en casos extremos fue necesario crear nuevos signos. Así, por ejemplo, Henry Cowell introduce grafías inéditas para representar sus nuevas técnicas pianísticas, como en *The Tides of Manaunaun* (1917) y *The Hero Sun* (1922), piezas en la que utiliza distintas técnicas de clusters, o en *The Banshee* (1925), composición para ser tocada sobre el arpa del piano.

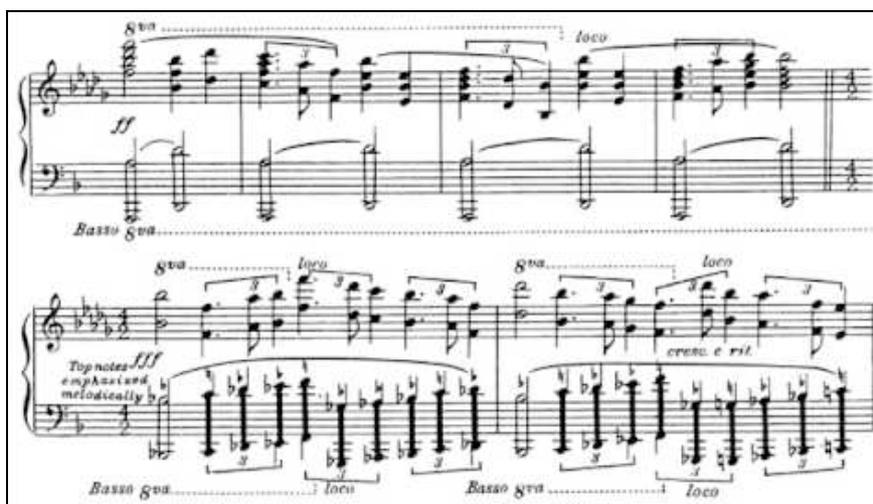


Figura 134: Henry Cowell: *The Tides of Manaunaun* (1917).

Sin embargo, es a partir de finales de la década de los cincuenta cuando comienza la verdadera proliferación de nuevas graffías debido al masivo desarrollo de técnicas instrumentales. De hecho, la aparición de nuevos símbolos fue tan desproporcionada al principio que, como señala Tomás Marco, se produjo un cierto malestar por la falta de sistematización.²⁷³ En muchos casos se llegaba incluso al absurdo de que las páginas explicativas superaban en número a las de la propia obra. Finalmente se ha convertido en habitual que las partituras de música contemporánea incluyan una sección introductoria donde se explica detalladamente el significado de cada una de las graffías que aparecerán en la obra, como muestra el siguiente ejemplo de Cristóbal Halffter:

draw the bow across the string without producing a sound. = sound. The instrumentalists should pull a face in the moments where they are not playing a note.

highest possible note (indeterminate), always initiated with a small portamento

tremolo behind the bridge, on one string only

Bartók pizz. ("snap")

S.P. sul ponticello

S.T. sul tasto

C.L. col legno

ARCO N.-N. normal bowing

ritardando progressivo

rhythm ad libitum

the notes within the time-lapse indicated by the sign are to be played in any rhythm

improvise rapidly over all four strings in the highest possible register, drawing the bow (tip) arpeggio and *pppp* across the strings

stroke the bow slowly across the wooden mute
upbow. downbow

Figura 135: Critóbal Halffter: *Cuarteto II (Memories 1970)*. Página introductoria.

²⁷³ MARCO, tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, 2001. Fundación Autor, pp. 370-371.

El primer intento serio de sistematización se produce en 1966 con la publicación de *Das Schriftbild der Neuen Musik* de Erhard Karkoschka (1923-2009).²⁷⁴ En lengua hispana se publica en 1973 *La notación de la música contemporánea* de Locatelli de Pergamo, un libro todavía hoy de referencia.²⁷⁵ En España destacan sobresalientemente los trabajos realizados por el compositor y estudioso Jesús Villa-Rojo. Ya hicimos referencia a *Notación y grafía en el siglo XX*.²⁷⁶ También hay que destacar otras obras de carácter didáctico como *Juegos Gráfico-musicales*, “La grafía: problemática de composición actual” e “Introducción a la nueva grafía musical”.²⁷⁷ Además, gran parte de los intereses de Villa-Rojo como compositor se han centrado en la investigación de nuevas posibilidades técnicas instrumentales, especialmente del clarinete, lo que se ha plasmado en distintos trabajos teóricos.²⁷⁸

El campo de la experimentación sonora da un paso más allá con el desarrollo de nuevos instrumentos vinculados al progreso tecnológico. Especialmente en el terreno de la música electroacústica, donde se prescinde del papel del intérprete como mediador entre compositor y oyente, se pone en evidencia la propia funcionalidad de la partitura. De este modo, mientras que la experimentación con técnicas instrumentales demanda de manera natural una revolución gráfica que permita la escritura simbólica de sonidos inéditos, la electroacústica va a prescindir inicialmente de cualquier sistema de notación. Por una parte, la simbología musical tradicional ya no parece válida para representar estas nuevas realidades sonoras, y por otra, la propia función de la partitura deja de tener

²⁷⁴ KARKOSCHKA, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle, 1966. Edition Moeck Verlag.

²⁷⁵ LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, 1973. Ed. Ricordi Americana.

²⁷⁶ VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales.

²⁷⁷ Véase: VILLA-ROJO, Jesús: *Juegos gráfico-musicales*. Madrid, 1972. Ed. Alpuerto; VILLA-ROJO, Jesús: “La grafía: Problemática de la composición actual”. Madrid. En: *Ritmo* nº 404 (1970); VILLA-ROJO, Jesús: “Introducción a la nueva grafía musical”. Lisboa. En: *Coloqui Artes* nº 66 (1985), Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁷⁸ Véase: VILLA-ROJO, Jesús: *El clarinete actual*. Madrid, 1991. Ed. Musicinco; VILLA-ROJO, Jesús: *El clarinete y sus posibilidades*. Madrid, 1975. Ed. Alpuerto; VILLA-ROJO, Jesús: *¿Precisión o imprecisión en mi labor compositiva?* Roma. Ed. La Musica; VILLA-ROJO, Jesús: *Técnicas y evolución instrumental*. Madrid. Ed. Saber/Leer. Fundación Juan March.

sentido, ya que no hay intérpretes humanos. Como indica Daniel Teruggi, “al iniciarse esta aventura en lo desconocido sonoro, la partitura pierde rápidamente su función como medio de transmisión de un código de producción sonora entre dos individuos con funciones distintas y precisas: el compositor y el intérprete”.²⁷⁹

El método empírico de la música concreta francesa se va a basar en un principio de inmutabilidad según el cual, una vez excluida la intervención humana en la ejecución -y trabajando únicamente con fuentes sonoras grabadas-, se garantiza una versión única de la obra sin que se dé la posibilidad de obtener otras: el resultado grabado es la obra misma. Por tanto se elimina el aspecto simbólico del sonido. La grabación de un do4, por ejemplo, ya no es una realidad abstracta que después puede materializarse en muchos do4 posibles (según timbre, intensidad, etc.), sino que es un sonido en sí con unas características físicas concretas. Ésta es la razón por la que Schaeffer la denomina música concreta, pues trata con sonidos concretos y no abstractos. Si recordamos, por ejemplo, las piezas de música concreta de Mestres Quadreny, *Peça per a serra mecànica* (1964) y *El Teler de Teresa Codina* (1973), no existe partitura porque el compositor trabaja directamente con fragmentos de cinta magnética. Esta línea de trabajo tendría hoy su continuidad en distintas manifestaciones de arte sonoro, como la instalación sonora, el arte radiofónico o el paisaje sonoro, donde raramente el artista procederá desde una partitura.

Los intentos por alcanzar algún tipo de código consensuado para evitar el abismo que supone para algunos músicos vanguardistas prescindir de la partitura, se encuentran en el terreno de la música electrónica. La razón es que, mientras que en la música concreta se trabaja con objetos sonoros cerrados, la naturaleza del trabajo de la música electrónica es apriorístico. Es decir, a partir de la mentalidad serial, la obra se planifica concienzudamente primero y después de lleva a cabo. Generalmente los músicos trabajarán con bocetos y esquemas. Sin embargo, Karlheinz Stockhausen da un paso más allá en 1954 al intentar traducir

²⁷⁹ TERUGGI, Daniel: “La representación de las músicas electroacústicas”. Ina-GRM, París. Texto reproducido íntegramente en: VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical...*, op. cit. pp. 288-295, p. 288.

gráficamente su obra electrónica *Studie II* (1954). En realidad la partitura cumplía más bien un papel nemotécnico, ya que se encontró con la imposibilidad de representar algunos elementos del sonido (figura 136). De este modo, la información expresada en la partitura no es suficiente para una interpretación o realización posterior.

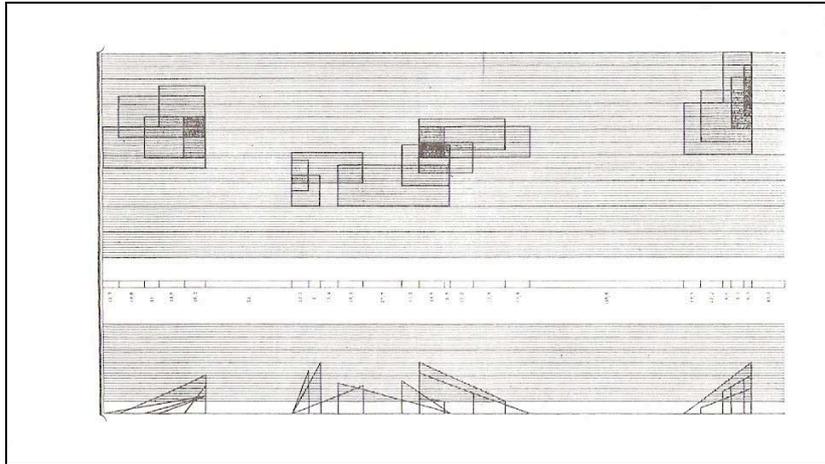


Figura 132: Karlheinz Stockhausen: *Studie II* (1954).

Debido a que la mayoría de los compositores dedicados a la música electroacústica se conformaban con registrar sus obras en cinta magnética, no hubo un intento real por alcanzar un código válido para todos. En cambio, las pocas partituras presentadas, más parecidas a trabajos científicos o de ingenieros, tan sólo aportaban soluciones personales. Como comenta Mestres Quadreny,

la partitura, però, no té, en definitiva, massa importancia, ja que l'obra acabada es presenta enregistrada sobre un suport com a cinta magnètica, disc, etc. La partitura en aquest cas és, doncs, més un plànning de treball, per a ús del mateix compositor o els seus col.laboradors tècnics, que un mitjà de comunicació en el sentit propi de la partitura tradicional.²⁸⁰

Es decir, que aunque se hiciera el esfuerzo por transcribir a un sistema de notación los resultados de estos trabajos de laboratorio, no eran válidos para una realización posterior. Como sentencia José Manuel López, “la notación, pues,

²⁸⁰ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p.62.

cambia de sentido: o no existe, o es puramente referencial”.²⁸¹ Así pues, las partituras de música electroacústica no tienen función como código establecido entre compositor e intérprete, sino que es una representación gráfica subjetiva de un complejo sonoro ya existente. Como apunta Teruggi,²⁸² son partituras a posteriori en las que no se da una explicación de cómo ejecutar la obra sino de cómo escucharla, ya que tan sólo sirven como guía de audición.

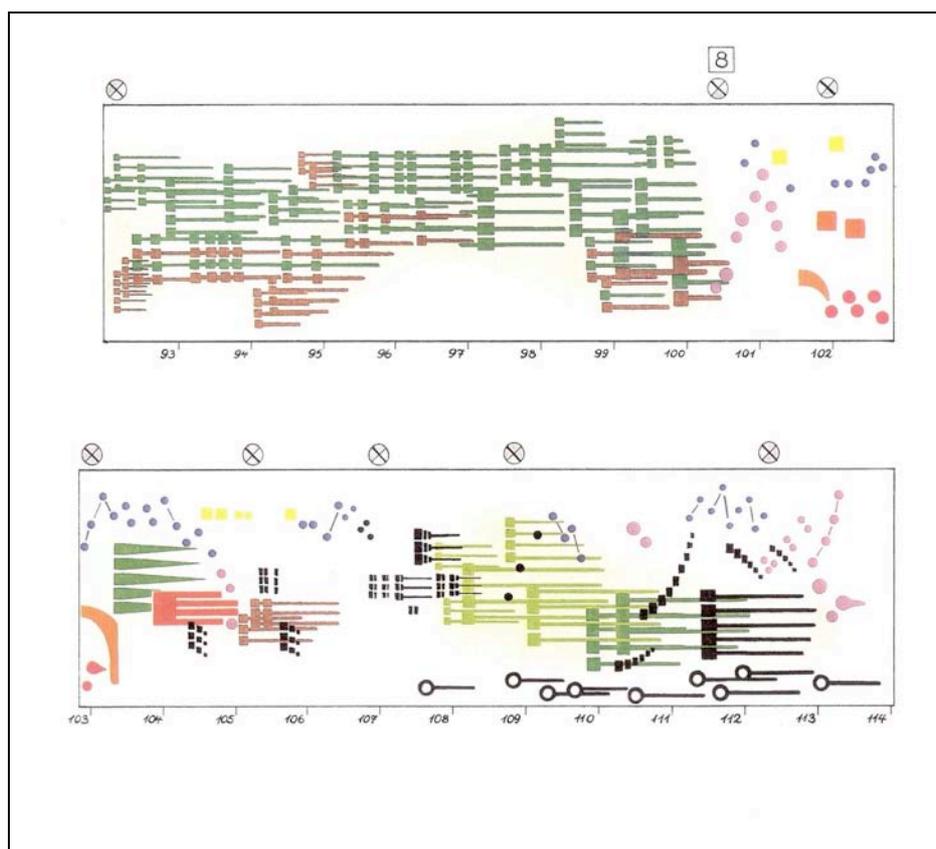


Figura 137: György Ligeti: *Artikulation* (1958).

Un buen ejemplo de ello es *Artikulation* (1958) de György Ligeti, en la que el autor hace una detallada descripción gráfica de los fenómenos sonoros a través de lo que él mismo denomina *partitura auricular* (figura 137). Ligeti, junto con Rainer Wehinger en el Estudio de Música Electrónica de WDR en Colonia, se propuso llevar a cabo esta compleja labor ayudado por los borradores y anotaciones previos a la grabación de la obra. Pretendía encontrar así una correspondencia

²⁸¹ LÓPEZ, José Manuel: *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, 1990. Círculo de Bellas Artes, p. 43.

²⁸² TERUGGI, Daniel: “La representación de las músicas...”, *op. cit.*, p. 290.

entre el material gráfico previo y el resultado sonoro final. El fruto es uno de los trabajos más bellos e interesantes de grafismo europeo, que sin embargo no soluciona el problema de fondo, ya que realmente sigue sin existir un código unívoco que permita su uso para futuras composiciones.

Posteriormente el ordenador ha generalizado y agilizado el empleo del espectrograma, que es una representación visual de fenómenos sonoros empleada especialmente en el ámbito de la música electroacústica académica como sustituto de la tradicional partitura. Sin embargo una duda sigue flotando en el aire: ¿qué necesidad hay de representar gráficamente una música que no lo requiere? Recordemos que se trata de partituras realizadas a posteriori, y por tanto no intervienen en el proceso creativo. De hecho, si echamos un vistazo a las diferentes músicas que emplean la electrónica como medio principal (instalación sonora, músicas de baile, improvisación electroacústica, etc.), sólo en la de corte académico (es decir, aquélla que deriva de la música contemporánea) se preocupan por esta cuestión. En este sentido son muy esclarecedoras las palabras de Daniel Teruggi al justificar la existencia y uso del espectrograma:

La partitura era además de su función primera, un excelente medio de acceso a la música sin necesidad de oírla. La partitura “representa”, para el que sabe leerla, aquello que debe oírse; y su ausencia impide el análisis y la comprensión de los mecanismos de construcción de una obra.²⁸³

¿La ausencia de la representación gráfica de una música “impide” su análisis? ¿Cómo analizar entonces una instalación sonora, un paisaje sonoro, una obra radiofónica o una pieza de videoarte? Las palabras de Teruggi son, sin duda, cuestionables, pero en el fondo evidencian una cuestión de carácter puramente ideológico, como acertadamente señala el musicólogo Miguel Álvarez-Fernández. Según este autor, partiendo de la idea de que la música contemporánea es una música hecha para ser analizada (y de ese modo poder justificar su existencia dentro de un sistema endogámico), la música electroacústica (como “hermana

²⁸³ *Ibid.*

pequeña” de aquella) no renuncia a que la partitura siga siendo el eje de la creación y la reflexión. Álvarez-Fernández aclara:

Si la partitura representa un escollo para que alguien incapaz de descifrarla pueda adentrarse analíticamente en una obra, [...] ¿por qué trasladar innecesariamente ese problema al análisis de la música electroacústica? ¿Por qué ubicar en el centro de ese análisis -y de la reflexión musicológica- una página de código informático, o un espectrograma de la obra? Las únicas respuestas a estas preguntas que parecen tener sentido son las que conciben la música contemporánea como un coto, guarecido por los analistas, que debe protegerse de la intromisión de los “no iniciados” (es decir, de quienes no han pasado por el filtro académico donde enseñan a leer esas páginas de código y esos espectrogramas).²⁸⁴

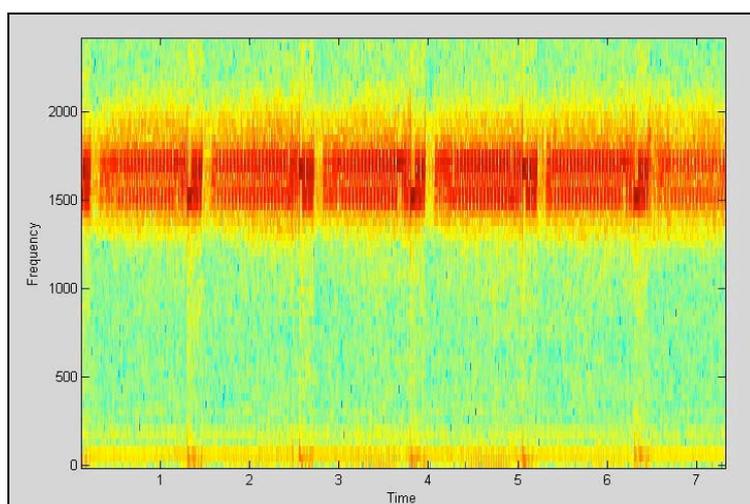


Figura 138: Ejemplo visual de espectrograma. Funciona como un eje de abscisas donde el eje vertical representa las variaciones de frecuencia (que se muestran mediante la intensidad y tipo de color), mientras que el horizontal se refiere al tiempo.

Por otra parte, encontramos el problema de la notación en obras donde la electroacústica interviene en vivo junto con instrumentos tradicionales. Inicialmente surgieron las denominadas “obras mixtas”, para instrumentos y cinta magnética. Para no dejar caer en el olvido estas piezas y permitir interpretaciones

²⁸⁴ ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: “El análisis de música Electroacústica. Prolegómenos...” Madrid. En: *Doce notas preliminares*, 19-20 “El análisis de la música” (2007), pp. 138-154, p. 152.

futuras, algunos compositores se plantearon seriamente solucionar el escollo de la representación gráfica para la parte de cinta. Nuevamente fue Stockhausen el primero en aportar posibles soluciones con su obra *Kontakte* (1959/60). Como explica José Manuel López, “en un intento de salvar para la eternidad “Kontakte” tal y como él mismo deseaba que fuera su interpretación, Stockhausen pasó un año entero transcribiendo la parte de cinta magnética y precisando las coincidencias entre instrumentos de percusión, piano y banda magnética”.²⁸⁵ Sin embargo, nuevamente la imposibilidad de representar simbólicamente diversos aspectos del sonido, le obligó a plasmar la parte electrónica de una manera más imprecisa de lo deseado.

Figura 139: Karlheinz Stockhausen: *Kontakte* (1959/60).

Posteriormente, se ha optado de manera generalizada por una representación gráfica menos minuciosa que la de Stockhausen para el contenido musical de la cinta magnética, pues se ha perdido la aspiración a representar cada uno de sus elementos constitutivos en favor de una notación de tipo esquemático y referencial. De esta forma, ésta no sirve para hacer una interpretación a partir de

²⁸⁵ LÓPEZ, José Manuel: *Karlheinz Stockhausen, op. cit.*, p. 43.

ella, ya que está previamente grabada, sino tan sólo como guía que determina la relación sonora entre cinta magnética e instrumentos durante la ejecución de la obra. Generalmente la parte de cinta se indica mediante una línea horizontal en la parte superior o inferior con indicaciones cronométricas que sirven de referente para director e instrumentistas, como podemos observar en el siguiente ejemplo de Mestres Quadreny:

Figura 140: Mestres Quadreny: *Espai sonor V* (1976) viola, percusión y cinta magnética.

El desarrollo de la *live electronic* (o electrónica en vivo) fue el siguiente paso en este terreno. A diferencia de la electroacústica anterior, en la que la parte electrónica está grabada previamente en cinta magnética para ser reproducida en el momento de la interpretación, la *live electronic* permite reproducir el sonido, y además grabarlo y transformarlo simultáneamente en tiempo real. Y no sólo el sonido creado previamente en el laboratorio, sino el que producen los instrumentos convencionales en el mismo momento de la ejecución, por lo que la interacción entre éstos y los dispositivos electrónicos es infinitamente más rica.

Los pioneros en el empleo de dispositivos electrónicos en vivo fueron una vez más los compositores estadounidenses. El primero en darse cuenta del potencial de este recurso fue John Cage, quien en 1960 da testimonio de la primera obra de *live electronic* con su *Cartridge Music*. Ya en la década de los treinta había experimentado con el uso de recursos electrónicos para potenciar la interpretación en vivo. Así, en obras como *Imaginary Landscape no.1* (1939) o

Imaginary Landscape no.2 (1942) emplea micrófonos para amplificar los instrumentos tradicionales y grabadores de frecuencias constantes, entre otros elementos. En estas partituras, de enorme simplicidad, se indica el ritmo y los puntos donde se deben hacer los cambios de velocidad. La primera obra de este tipo en Europa es *Mikrophonie I* (1964) de Stockhausen, en la que se emplea un tam-tam cuyo sonido es recogido por dos micrófonos y enviado a un filtro y una caja de mezclas que una vez tratado va a parar a unos altavoces situados en la sala. Ya vimos cómo Mestres Quadreny llega a resultados muy similares un año después en su obra *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965), posiblemente la primera creación de tipo procesual realizada en el Estado español.

El hecho de que la aportación electrónica no consista únicamente en la reproducción de algo previamente grabado, sino en un verdadero dispositivo electrónico que interviene activamente durante la interpretación, ha llevado a algunos autores a plantear soluciones gráficas muy interesantes. Uno de los compositores que más ha destacado en este aspecto ha sido el italiano Luigi Ceccarelli (1953). En su obra *Rama* (1983) para trombón y dispositivo electrónico, establece una relación entre los medios electrónicos e instrumentales mediante diversos recursos gráficos como el color (figura 141). Como bien señala Villa-Rojo,²⁸⁶ de esta manera se pretende clarificar plásticamente la complejidad tecnológica de la realización de la obra. Mediante un procedimiento similar al que vimos en *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* de Mestres Quadreny, la parte instrumental es registrada en el mismo momento de la ejecución y reproducida de manera retardada, por lo que se crea una suerte de canon en el que se juega con la densidad. Para ello, el compositor escribe tres líneas: la parte central corresponde a la del trombón y está escrita con notación tradicional, mientras que las partes superior e inferior representan los canales por los cuales se reproduce retardadamente la parte de trombón. Entre medias inserta bandas de distintos colores para indicar el desarrollo en tiempo real de los dispositivos electrónicos.

²⁸⁶ VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical...*, op. cit., p. 274.

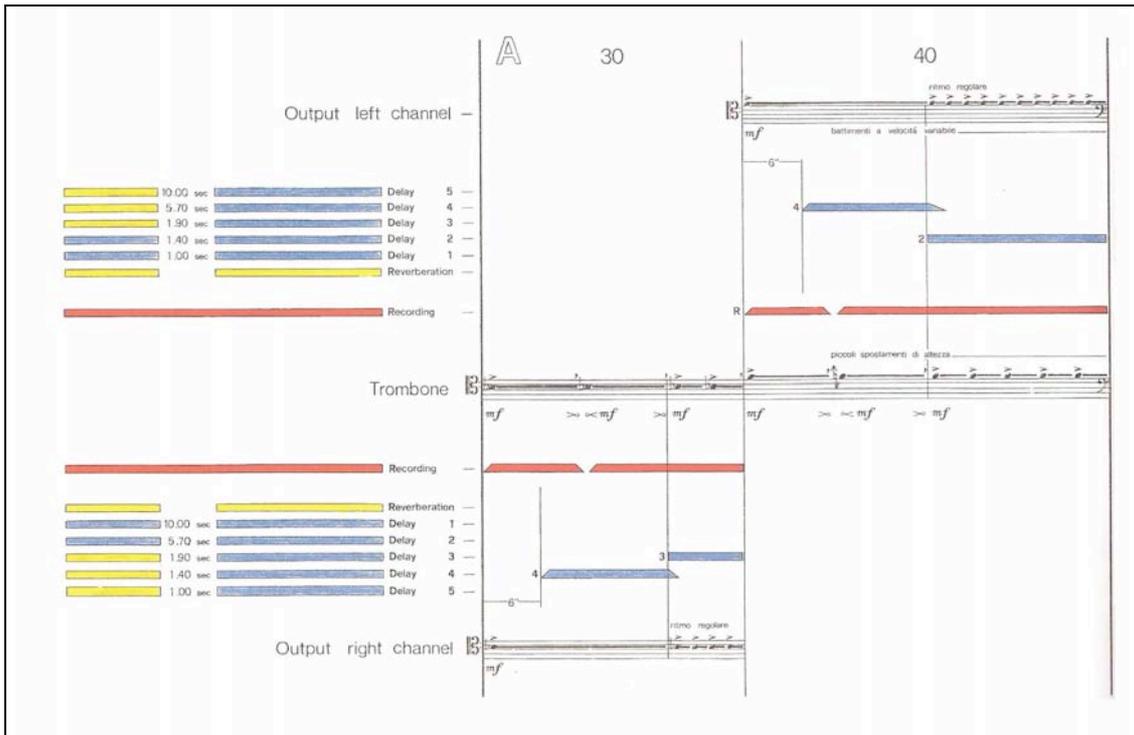


Figura 141: Luigi Ceccarelli: *Rama* (1983).

En general, aunque hay ejemplos puntuales de partituras de música electroacústica de cierto interés visual, generalmente el estilo de notación empleado es de carácter técnico (más próximo al de trabajos de científicos o ingenieros), a diferencia del grafismo llevado a cabo en el terreno de la indeterminación y las formas móviles (que como veremos lleva a una deliberada búsqueda de la belleza visual). Las aportaciones gráficas han sido muy numerosas y variadas, debido esencialmente a que han nacido de propuestas personales muy alejadas de un empeño real por consensuar una única notación para la electroacústica. La imposibilidad de representar simbólicamente todos los diferentes aspectos de los sonidos creados o manipulados en el laboratorio ha sido fundamental a la hora de frustrar cualquier intento de sistematización. Por otra parte, la propia naturaleza del trabajo creativo con recursos electrónicos cuestiona de manera profunda la necesidad de seguir empleando partituras.

I.2.1.3.2. Móviles e indeterminación.

A diferencia de las grafías surgidas de la investigación sonora (ya sea mediante el desarrollo de técnicas instrumentales o la electroacústica) en el terreno de las músicas abiertas e indeterminadas existe una clara tendencia hacia la plasticidad. Es decir, hacia una progresiva búsqueda del interés visual, de modo que la partitura cobre interés por sí mismo como objeto artístico. Nótese que se evita deliberadamente emplear el término “música aleatoria”. Es muy probable que en las publicaciones dedicadas a este tema se recurra a dicho término, pero siendo coherentes con lo expuesto en el capítulo I.5. del presente escrito, parece más correcto hablar de música aleatoria para referirse únicamente a aquellas obras donde se utiliza el azar (matemático o intuitivo) en el proceso de elaboración. Por ello, se hablará de “música abierta” para referirse a las formas móviles y de “música indeterminada” o “indefinida” para aquéllas que emplean grafías con distintos grados de flexibilidad. En cuanto a toda esta confusión terminológica, Aurelio Edler Copês, en su artículo “Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible”, propone una diferenciación similar:

las obras con forma móvil son aquellas que presentan varios módulos totalmente escritos y determinados en cuanto a su notación, pero que su sucesión puede ser organizada libremente por el intérprete”. [...] El término indeterminación [se utiliza] para referirnos a piezas en las que la notación está en parte intencionalmente indeterminada y no definida. En estos casos, los compositores suelen desarrollar un tipo de escritura caracterizada por el uso de signos no convencionales en la tradición de la escritura musical occidental, los cuales actúan sugiriendo solamente hasta cierto punto (y eso depende del grado de libertad que desee proporcionar cada compositor en cada obra) cómo se debe realizar la ejecución, dejando a cargo del intérprete la formulación de su o sus propias lecturas.²⁸⁷

²⁸⁷ EDLER COPÊS, Aurelio: “Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible”. En: *Espacio Sonoro (Revista cuatrimestral de música contemporánea)*, nº 17 (Septiembre 2008). <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/17/index.htm> (última revisión 23 de mayo de 2011).

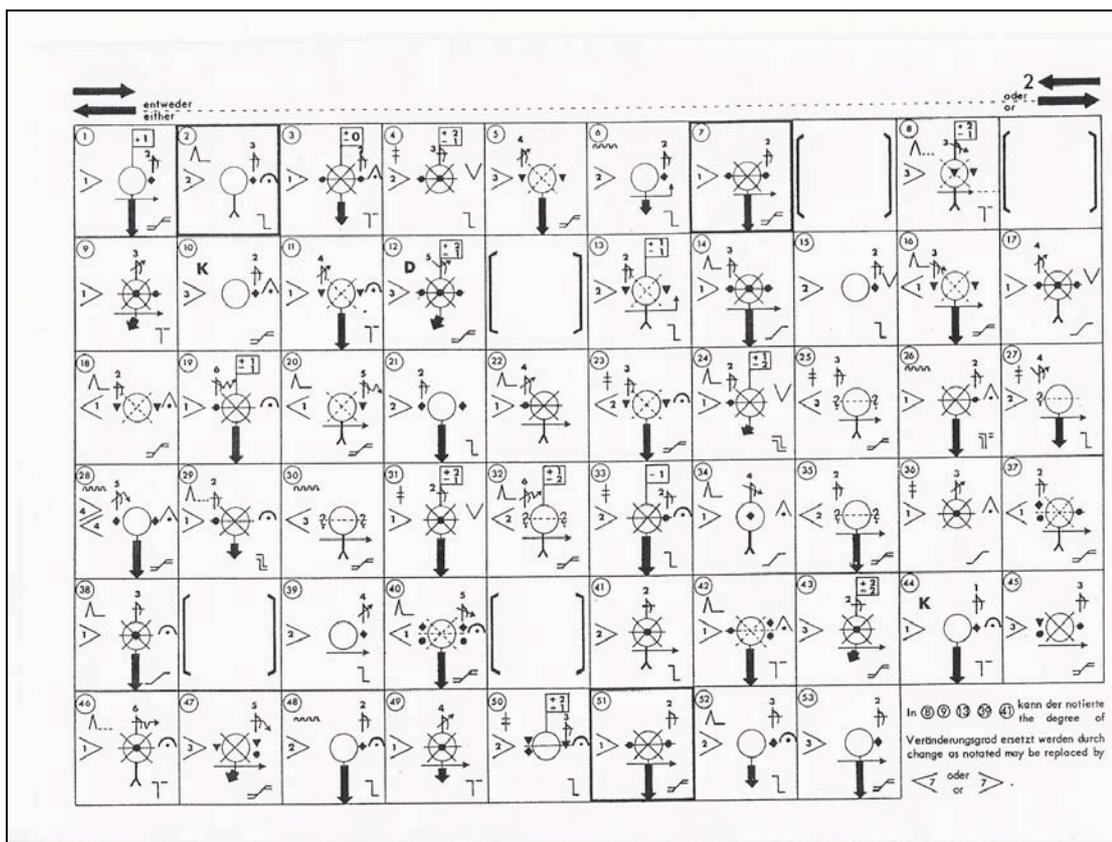


Figura 142: Karlheinz Stockhausen: *Plus/Minus* (1963).

A partir de la influencia de las ideas de John Cage y las obras móviles de Earle Brown muchos compositores europeos comenzará a emplear desde finales de los cincuenta estas nuevas posibilidades estructurales. La primera obra móvil europea es el *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen donde, como ya vimos, se presentan diecinueve módulos que el intérprete puede ordenar y combinar libremente según unas instrucciones. En una obra posterior para percusión, *Zyklus* (1959), las innovaciones gráficas adquieren mayor importancia y, aunque también en *Refrain* (1959) explotará recursos gráficos, la transformación será aún más patente en *Plus/Minus* (1963), donde el planteamiento gráfico ya poco tiene que ver con las partituras tradicionales.²⁸⁸

²⁸⁸ Nótese que esta partitura -en cuanto a su dimensión gráfica- hace alusión a tres formas de grafismo: por una parte, la propia configuración de los contenidos la convierte en una obra modular; por otra, emplea grafías inventadas para representar nuevas técnicas instrumentales; y, por último, dichas grafías tienen un amplio margen de flexibilidad que otorga al intérprete de cierta libertad.

Posteriormente, Stockhausen, en obras como *Kurzwellen* (1968) y *Prozession* (1967), incluyó la improvisación dentro de unos límites formales en lo que se conoció como *música intuitiva*. Al mismo tiempo, se aproximó a la llamada *Textkomposition* o música textual²⁸⁹ en obras como *Aus den sieben Tagen* (1968), dando el paso del gráfico al texto. Esto suponía un peldaño más hacia la indeterminación más absoluta, y por tanto, hacia la pérdida casi total del control sobre el resultado sonoro, todo ello dentro de una especie de comunicación de tipo místico. Por tanto, tras la aparición de los estadounidenses en Darmstadt, posiblemente fue Stockhausen el compositor que más rápidamente y con mayor tesón absorbió las novedades que traían. Sin embargo, frente a la concepción de Cage de la música como proceso abierto, en Stockhausen prevalecen principios estructuralistas (como el equilibrio o las formas cerradas), lo que puso en evidencia importantes diferencias de base. Como señalará agudamente Michael Nyman acerca del compositor alemán: “el que ha sido compositor europeo, lo será siempre”.²⁹⁰

El radical alejamiento de Stockhausen del serialismo integral a través de las formas móviles primero, y las músicas intuitivas y textuales después, recibió duras críticas de sus excompañeros serialistas como Boulez y Luigi Nono (1924-1990), quienes le acusaban de haber sucumbido a los cantos de sirena de Cage. Incluso más reacio que Boulez ante la indeterminación y el azar fue el italiano Nono, que siempre se negó a aceptar el azar en la futura evolución musical.²⁹¹ A diferencia de Nono, Boulez sí encontró algunos puntos de encuentro con Cage, con quien mantenía una intensa correspondencia desde que le conociera en 1949.²⁹² En ese primer momento existía un interés mutuo que se debía esencialmente a que ambos estaban interesados en alcanzar una música objetiva. A lo largo de la década de los cincuenta ambos desarrollaron este objetivo común mediante planteamientos ya

²⁸⁹ Ésta había sido introducida por el estadounidense La Monte Young.

²⁹⁰ NYMAN, Michael: *Música experimental...*, op. cit., p. 55.

²⁹¹ Es sabido incluso, que la aparición de Cage en Darmstadt provocó en 1957, junto con la discusión pública mantenida con Stockhausen, su retirada definitiva de los cursos.

²⁹² Véase: NATTIEZ, Jean-Jacques (editor): *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge, 1993. Cambridge University Press.

no sólo diferentes, sino opuestos. Finalmente, a finales de la década de los cincuenta Boulez utilizará estructuras móviles en la *Tercera sonata para piano* (1957).

Posteriormente, Boulez desarrollará procedimientos de indeterminación en obras como *Structures II* (1956/61) para dos pianos y *Pli selon pli* (1957/62) para soprano y grupo instrumental, en lo que él mismo bautizará como *aleatoria controlada*. En este modalidad de indeterminación sólo se dejan algunos elementos a elección del intérprete dentro de un plan fuertemente organizado, de tal manera que el compositor no pierde nunca el control del resultado global de la obra.²⁹³ En la década siguiente, sin embargo, su interés por estos recursos decaerá significativamente hasta el punto de evitar su uso. Ciertamente, la aleatoriedad controlada de Boulez no tuvo consecuencias gráficas relevantes, ya que nunca renunció al sistema de notación convencional.²⁹⁴ Sus únicas aportaciones se centran en la creación de símbolos para representar nuevas técnicas instrumentales y -sobre todo- una nueva concepción de la edición musical en la que se eliminan las grafías innecesarias (como los compases de silencio, por ejemplo) (figura 143).

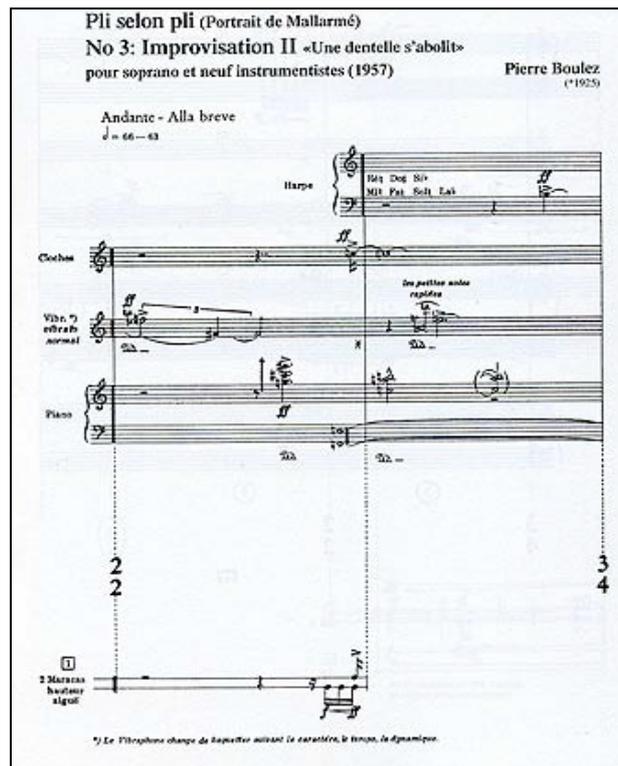
Aunque el objetivo de Boulez no es la búsqueda del interés visual de la partitura, algunos autores ha aprovechado este tipo notación esquemática para desarrollar piezas visualmente atractivas. Un ejemplo ilustrativo hallamos en algunas obras de Mestres Quadreny, donde la búsqueda de la esencialidad sonora está en sintonía con su representación gráfica. Es el caso de las ya mencionadas *Variacions essencials* (1970) y *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974) (figura 143).

²⁹³ Este tipo de indeterminación restringida ha sido profusamente empleada por diversos autores, como por ejemplo los españoles Luis de Pablo y Cristóbal Halffter.

²⁹⁴ Recordemos que el francés ha defendido siempre que los nuevos sistemas de notación deben englobar a los precedentes, de modo que formen parte de una constante línea de progreso acorde con la mentalidad de la modernidad.

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)
No 3: Improvisation II «Une dentelle s'abolit»
 pour soprano et neuf instrumentistes (1957) Pierre Boulez
 (*1925)

Andante - Alla breve
 ♩ = 66-63



*) En l'interprétation change de caractère suivant le caractère, le tempo, la dynamique.

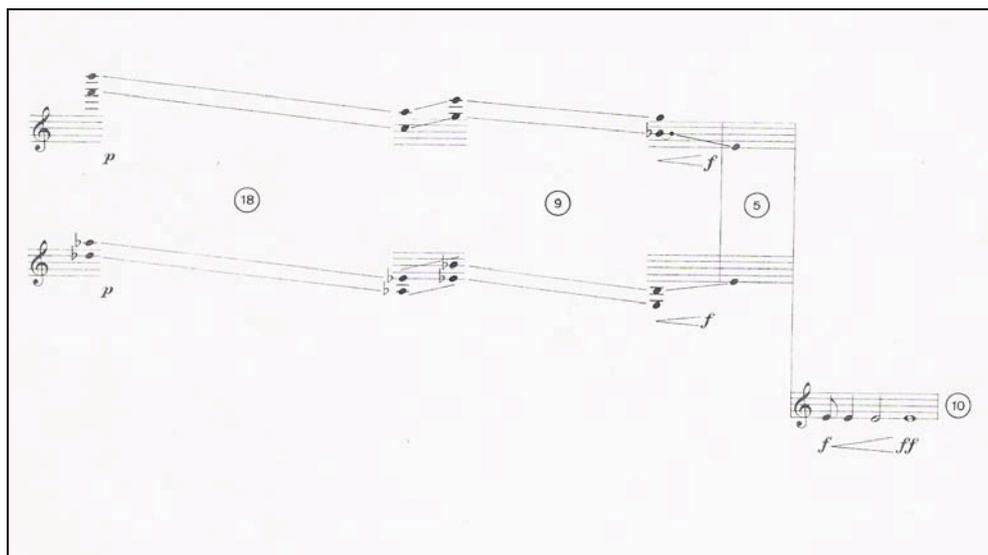


Figura 143: Pierre Boulez: *Pli selon pli* (1957/62) (arriba); Mestres Quadreny: *Trío (Homenatge a Schumann)* (1974) (abajo).

Al igual que Nono, Luciano Berio (1925-2003) tampoco sucumbió en los primeros momentos a la moda aleatoria. Sin embargo, pronto adoptó distintas novedades grafistas como módulos y grafías con distintos grados de flexibilidad, aunque siempre dentro de una narración lineal y no abierta. Un buen ejemplo de ello encontramos en su obra *Circles* (1960), escrita para mezzosoprano, arpa y percusión sobre textos de E. E. Cummings (figura 144).

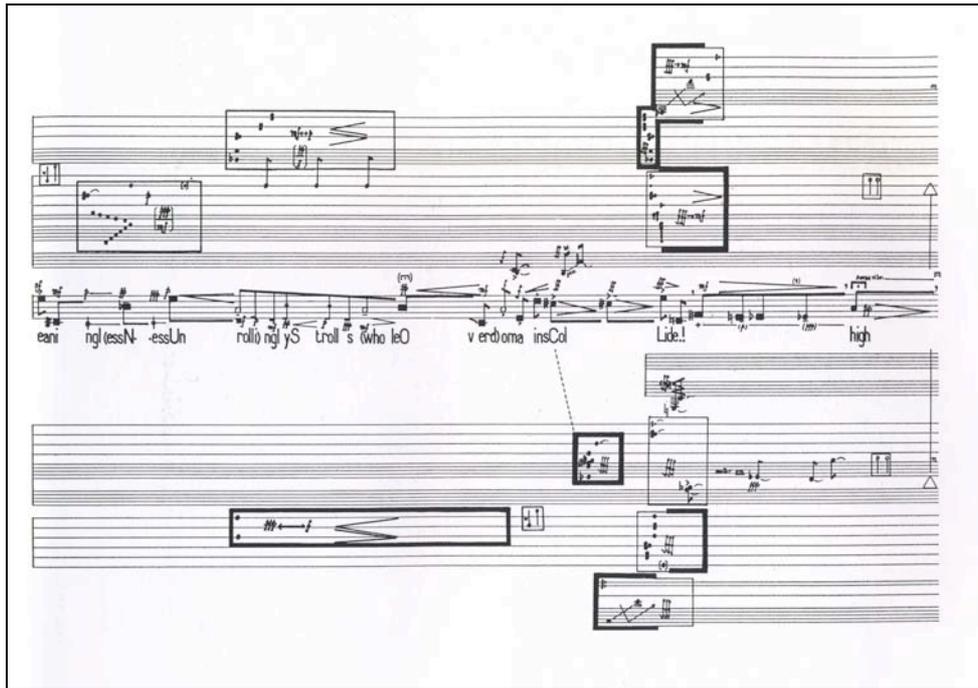


Figura 144: Luciano Berio: *Circles* (1960).

Volviendo a las músicas abiertas, una muestra temprana de obra móvil con consecuencias gráficas encontramos en *Transición II* (1958/59) de Mauricio Kagel (1931-2008), para piano, percusión y dos cintas. En ella, el autor utiliza placas móviles y giratorias para desarrollar los principios de traslación y rotación, respectivamente. Como indica Llorenç Barber,

la obra es una maraña de transiciones: sonidos que parten del piano y llegan a manos del percusionista, quien a su vez actúa en el interior del piano transicionando “in situ” los sonidos del piano; sonidos que parten de los altavoces y sufren toda clase de transformaciones.²⁹⁵

Para ello, se sirve de distintos recursos gráficos. Por una parte, la partitura se compone de distintos módulos que pueden leerse desde diferentes posiciones (lo que la convierte en una obra móvil); y por otro, emplea grafías abiertas (por lo que es también indeterminada) (figura 145).

²⁹⁵ BARBER, Llorenç: *Mauricio Kagel*. Madrid, 1987. Círculo de Bellas Artes de Madrid, p. 29.

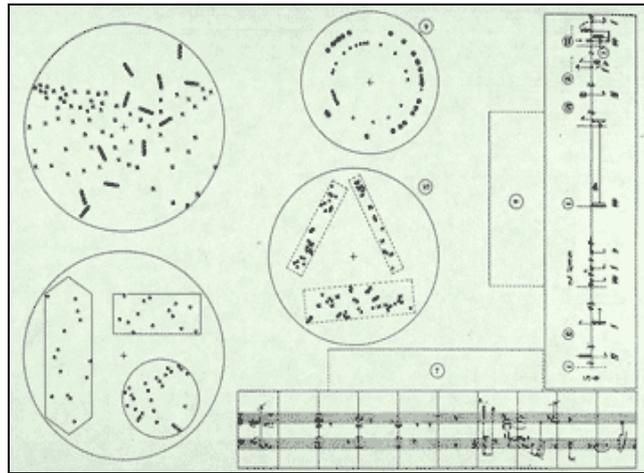


Figura 145: Mauricio Kagel: *Transición II* (1958/59).

En el ámbito europeo la escuela polaca fue especialmente activa en el terreno del grafismo musical, tanto para el desarrollo de formas móviles como en el terreno de la indeterminación. Así por ejemplo, una obra móvil pionera es *Tertium datur* (1958) del polaco Boguslaw Schaeffer (1929). Aunque la composición no tiene una forma abierta desde un punto de vista macroestructural, a lo largo de ella se permite a los intérpretes elegir entre diferentes módulos, de manera que el resultado de la obra es siempre distinto (figura 146).

Figura 146: Boguslaw Schaeffer: *Tertium datur* (1958).

Otro ilustre compositor de la escuela polaca pionero en el campo del grafismo musical fue Wiltold Lutoslawski (1913-1994), quien trabajó principalmente nueva simbología en obras indeterminadas. Éste es el caso de composiciones como *Juegos venecianos* (1961) y *Tres poemas de Henri Michaux* (1963). Se trata de una indeterminación similar a la aleatoria controlada de Boulez, por lo que las consecuencias gráficas no son tan llamativas.

Otra pieza pionera en el campo de las formas abiertas es *Pequeña música nocturna* (1959) del también polaco Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994). Posteriormente, desarrollará una personal concepción móvil de la obra a través de grafías especiales. Es el caso de creaciones como *Mobile for Shakespeare* (1960) y *Credentials* (1961), donde además logra un enorme grado de indeterminación mediante el empleo de una escritura muy abierta.

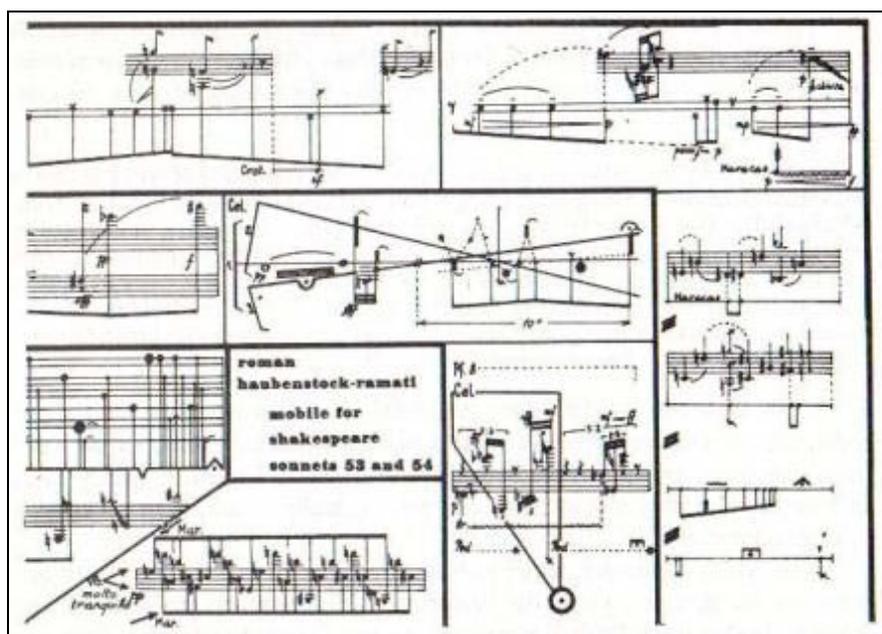


Figura 147: R. Haubenstock-Ramati: *Mobile for Shakespeare* (1960).

Pero sin duda el compositor de la escuela polaca que más sobresalió por sus aportaciones gráficas fue Krzysztof Penderecki (1930). Muchas de sus propuestas notacionales tuvieron mucho éxito dentro de la música vanguardista europea, hasta tal punto, que muchas de ellas quedaron incorporadas al sistema de notación (especialmente la escritura de los clusters). Como indica Tomás Marco, "Penderecki desarrolló un virtuosismo gráfico más que notable, hasta el punto

de haber influenciado gran parte de la escritura posterior a él. Sus soluciones son directas, fáciles y espectaculares en la escritura para cuerdas y también en la de percusión”.²⁹⁶ Así, en composiciones como *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1960) y *Fluorescences* (1961/62), dentro de una *time notation* similar a la de Brown, emplea bandas negras para representar diferentes densidades de clusters y distintos recursos gráficos para representar sonidos indeterminados (como el sonido más agudo o grave posible del instrumento, notas tenidas de altura indefinida, movimientos ondulatorios, sonidos percutidos, etc.) (figura 148).

The image shows a page of a musical score for Krzysztof Penderecki's *Fluorescences* (1961/62). The score is divided into three systems, numbered 95, 96, and 97. The instruments listed on the left include Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cr), Trombone (Tn), Tuba (Tb), Trumpet I (I Trgl), Trumpet II (II Vbf), Trumpet III (III Flexaton), Trumpet V (V Trgl), Percussion (Pfte), Violin (Vn), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Double Bass (Vb). The notation is highly graphic, featuring large black blocks, wavy lines, and various dynamic markings such as *pp*, *f*, *sf*, and *ppp*. There are also performance instructions in German and English at the bottom of the page.

*) Diese Einteilung kann abgeändert werden, falls es für den einen oder anderen Spieler bequemer ist, auf dem Saitenhalter statt auf dem Steg zu spielen oder umgekehrt. - It is possible to change this arrangement, supposed that for the one or the other of the players it is easier to play on the tailpiece than on the bridge, or vice versa. - En cas que ce soit plus simple pour l'un ou l'autre des exécutants de jouer au cordier au lieu de jouer au chevalet, ou vice versa, l'on peut changer l'arrangement indiqué.
**) Am Frosch mit viel Druck, so daß ein heftiges Knirschen hörbar wird. - At the heel with many pressure sothat's to hear a violent creaking. - Au talon avec beaucoup de pression: on doit entendre un craquement brusque
***) Gleichzeitige strafen. - Whistle simultaneous. - Sifflet simultané.

Figura 148: Krzysztof Penderecki: *Fluorescences* (1961/62).

La desproporcionada aparición de nuevas grafías y sistemas de notación no sólo aportó un nuevo corpus gráfico –aparte de la sensación de crisis y malestar en la

²⁹⁶ Véase: MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental...*, op. cit., p. 166.

que insisten algunos autores-²⁹⁷, sino que además (y más importante) contribuyó a cambiar el concepto de partitura, que ahora debía tener un interés visual lo suficientemente importante al margen de su resultado estrictamente musical. Como señala Locatelli de Pergamo,

a causa de la nueva música aleatoria fue adquiriendo importancia un elemento hasta entonces subordinado: la partitura. Importancia por sus dimensiones y también por el interés que en ella ponen las imprentas musicales y algunos compositores. Se la quiere “plástica”, como si su finalidad fuera ser contemplada como un cuadro.²⁹⁸

En este sentido sobresale la obra del polifacético artista italiano Sylvano Bussotti (1931),²⁹⁹ cuyas partituras destacan esencialmente por su provocativa fuerza visual. A partir de la profunda influencia de John Cage, desde finales de los cincuenta, Bussotti se alejó del serialismo integral y comenzó a desarrollar un lenguaje muy personal donde el azar y la indeterminación cobran un enorme peso. De este modo, tanto con notación simbólica como no simbólica, cultivó una plasticidad gráfica que dejaba en un segundo plano las posibles consecuencias sonoras. Ya en la temprana *Cinco piezas para David Tudor* (1958) para voz y piano, emplea un grafismo realmente sorprendente en el que introduce el dibujo como elemento constituyente. El impacto visual es incluso mayor en composiciones como *Siciliano* (1962), *Tableaux vivants* (1964) y *Passion selon Sade* (1966), en las que combina elementos musicales y gráficos para alcanzar diseños visuales de incuestionable valor artístico.

²⁹⁷ Esta sensación de inquietud hay que situarla en un plano de tipo práctico, ya que, aunque nadie duda efectivamente de la existencia de una falta de sistematización respecto a las nuevas grafías durante la década de los sesenta, esta problemática puede situarse en un plano secundario frente a otras consideraciones de tipo estético, como el valor artísticas de estas partituras y su naturaleza intermedia.

²⁹⁸ LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música...*, op. cit., pp. 21-22.

²⁹⁹ Bussotti es un artista multidisciplinar en el más amplio sentido de la palabra. Ha cultivado, además de la música, la poesía, las artes plásticas, la novela y la dirección teatral y cinematográfica.

1. Introduction: Rhizome

7^{va}di NOTE XIV piano piece for David Tudor 4
 disegno del 1949
 adozione pianistica: 27.3.1959

SYLVANO BUSSOTTI

10

breve luce verde su J.

breve luce gialla sul pianissimo

2^{da} f.

fueri voce

cel.

ff

luci accurre-ero pigriosa da il che il suono

ora gioca con l'arpa l'avvolge suona ancora

appariranno al loro posti in scena flauto, oboi corno e piano forte

J. il corica un po' sul piano forte

fl.

2 voci O fueri

tranquillo

OBA (veste di nero)

ff, e poi dinamica sparisce, ma sottovoce sempre

Figura 149: Sylvano Bussotti: *Cinco piezas para David Tudor* (1958) (arriba). *Passion selon Sade* (1966) (abajo).

Otro compositor que debe destacarse por la importancia artística de sus partituras es el británico Cornelius Cardew (1936-1981). Su giro estético, al igual que en el caso de Bussotti, se produce hacia finales de la década de los cincuenta gracias al contacto con Cage y David Tudor. Así, abandona el serialismo y se introduce en un tipo de composición más libre donde el grafismo cobra gran importancia. En este sentido, desatacan obras como *Octec'61 for Jasper Johns* (1961), *The Tiger's Mind* (1967) y -especialmente- *Treatise* (1963/67).

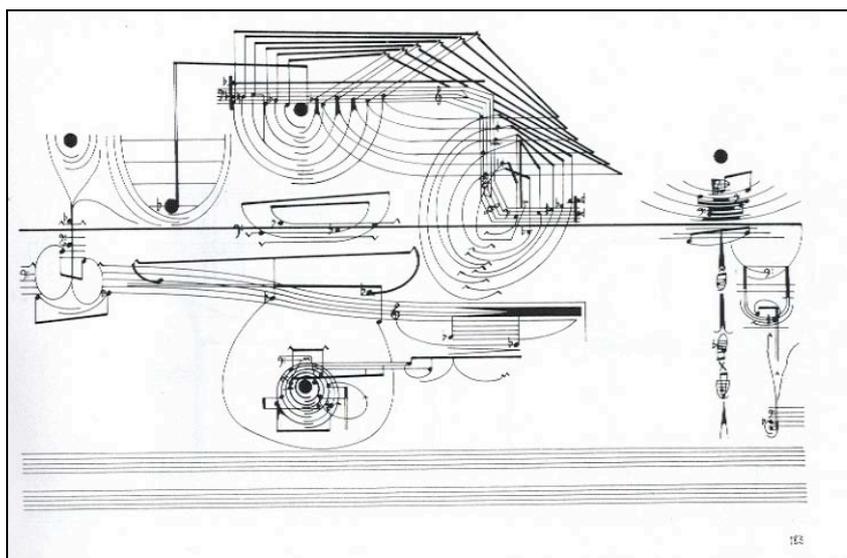


Figura 150: Cornelius Cardew: *Treatise* (1963/67).

Dentro de esta tendencia hacia la búsqueda del interés visual de la partitura es importante destacar la revalorización del empleo figuras geométricas como medio expresivo. Como indica Villa-Rojo, “las formas geométricas solas o en conjuntos tienen lugares de interés dentro de la simbología musical [contemporánea]. Rectángulos, cuadrados y círculos vienen siendo las formas más familiares al construir las estructuras organizativas de las composiciones.”³⁰⁰ Especialmente importante será el recurso del círculo, cuyo origen debe rastrearse en el *Ars subtilior*, y más concretamente en los cánones circulares de Baude Cordier (1380-1440). Durante el siglo XV también encontramos bellísimos ejemplos de partituras circulares, como es el caso del *Canon infinito* de Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522).

³⁰⁰ VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical...*, op. cit., p. 244.

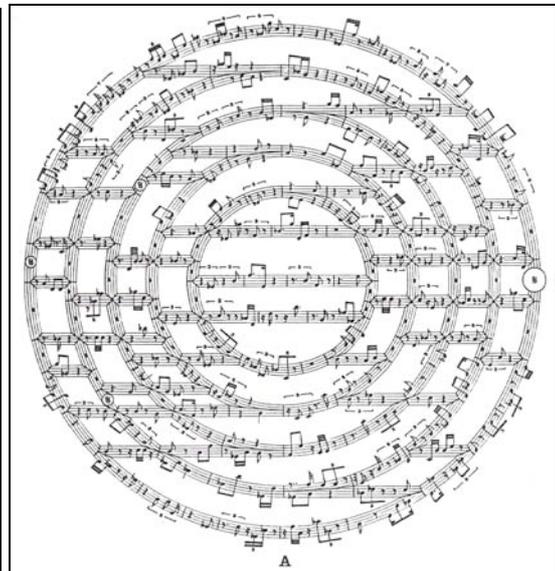
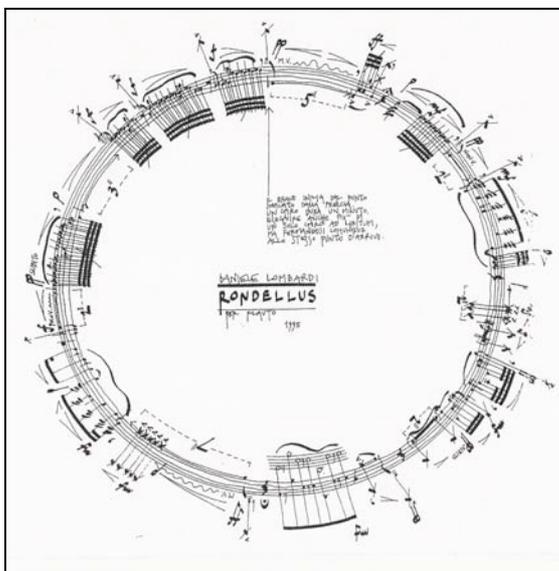


Figura 151: Baude Cordier: *Canon circular* (s. XIV) (arriba izda.). Bartolomé Ramos de Pareja: *Canon infinito* (s. XV) (arriba, dcha.). Daniele Lombardi: *Rondellus* (1994) (abajo, izda.). Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio* (1973/78) (abajo, dcha.)

Ya en pleno siglo XX, hallamos multitud de interesantes ejemplos de partituras circulares, como *Galaxis* (1964) de Roland Kayn (1933), *Aria* (1965) de Guiseppe Englert (1938), *Yantra* (1972) de Zoltán Jeney (1947), *Juegos Gráfico-musicales* (1972) de Villa-Rojo y *Rodellus* (1995) de Daniele Lombardi. Como veremos más adelante, el círculo será una de las estructuras predilectas de Mestres Quadreny para la creación de espacios sonoros de tiempo indefinido. Uno de los ejemplos

más sobresalientes hallamos en los esquemas para orquesta de la ya comentada recopilación de seis conciertos *L'Estro Aleatorio* (1973/78) (figura 151).

Aunque fuera del ámbito europeo, no podemos dejar pasar la ocasión de destacar el uso de círculos y espirales en la obra del estadounidense George Crumb (1929). Entre sus creaciones más célebres y conocidas están los *Cuatro Libros de Makrokosmos* (1972/74) en la que emplea grafías insólitas para desarrollar distintas técnicas sonoras.

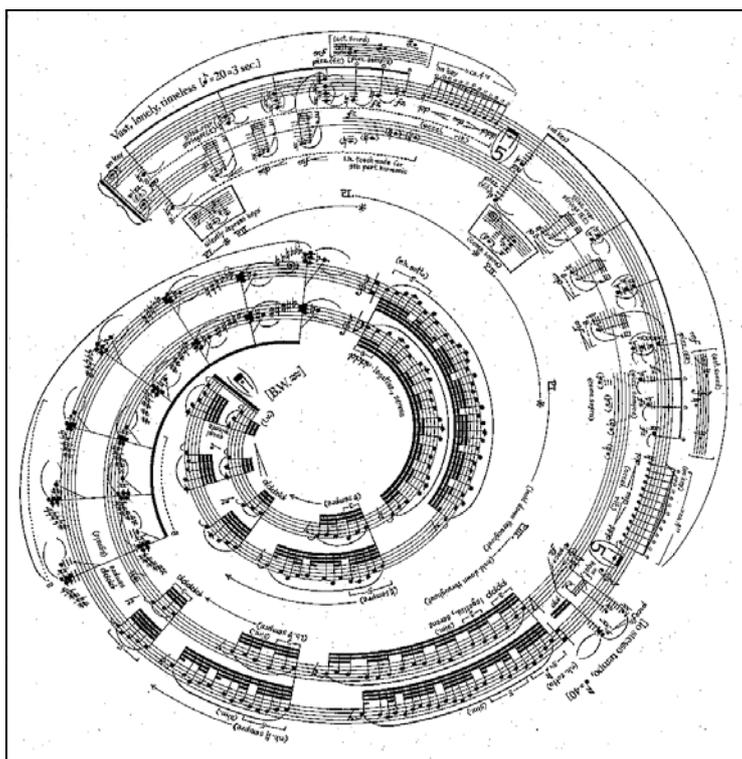


Figura 152: George Crumb: *Makrokosmos* (1972/74).

II.2.1.4. El grafismo en España.

Teniendo en cuenta que la adhesión de los músicos españoles al movimiento vanguardista europeo se produce tempranamente, lógicamente el desarrollo del grafismo en España sigue sus mismas pautas. Ya se señaló el aspecto pionero de obras móviles españolas como *Móvil para dos pianos* (1959) de Luis de Pablo, *Inventions Mòbils* (1961) de Mestres Quadreny y *Formantes* (1961) de Cristóbal Halffter. Como veremos en futuras líneas de este estudio, las aportaciones gráficas

de Mestres Quadreny son enormemente variadas e interesantes. En el caso de otros músicos de su generación, en cambio, no habrá un intento reseñable por explotar las posibilidades notacionales, a pesar de sí trabajar con indeterminación y formas abiertas. Es el caso, por ejemplo, de Cristóbal Halffter (1930), Luis de Pablo (1930), Josep Soler (1935) y Joan Guinjoan (1931).

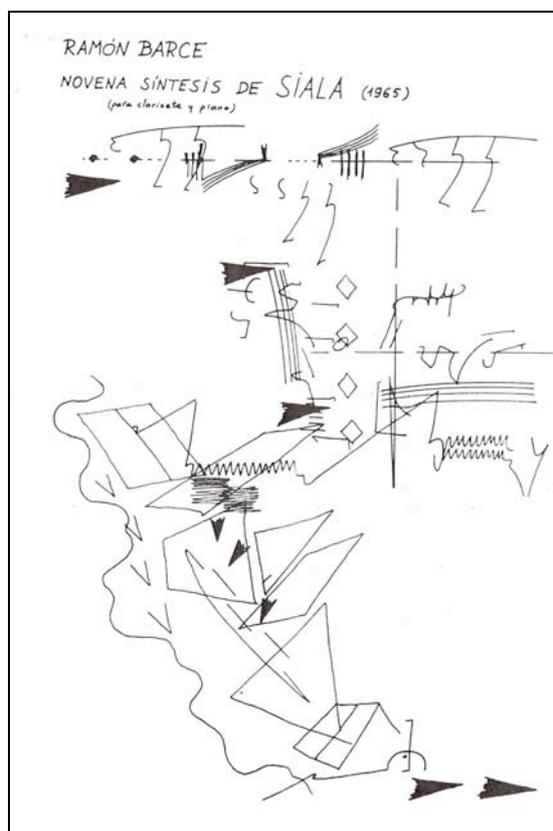


Figura 153: Ramón Barce: *Novena síntesis de Siala* (1965).

Dentro de esta misma generación encontramos una de las primeras reflexiones sobre grafismo musical en la obra del madrileño Ramón Barce (1928-2008). En su artículo "Grafización",³⁰¹ razona sobre la relación entre la notación convencional y la simbología gráfica. Con su acostumbrada lucidez, Barce mantiene que un gráfico musical no procede de una idea pictórica sino de una sugestión plástica derivada de la notación convencional, a modo de parodia. Para demostrar este razonamiento planteó un experimento: realizar nueve síntesis gráficas a partir de una obra suya para clarinete y piano titulada *Siala* (1964). El resultado final son las

³⁰¹ RARCE, Ramón: "Grafización". Madrid. En: *Sonda* nº 2 (febrero, 1968). Incorporado posteriormente en: RARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, op. cit, pp. 67-76.

Nueve síntesis de Siala (1965). De este modo, a partir de una partitura tradicional obtiene en sus últimas síntesis música gráfica de notación no simbólica (véase figura 153).

También de la Generación de 51 destacan algunos trabajos gráficos de Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002), especialmente los relacionados con grafías abiertas. Como señala Villa-Rojo, “Bernaola en su concepción espacial y temporal valora el momento de la realización como algo decisivo al determinar la exactitud de las duraciones. La precisión de unas figuras contrasta con la indeterminación de otras, creando momentos donde la definición está ubicada en espacios de plena aleatoriedad”.³⁰² Una buena muestra de esta espacialización del sonido es *Argia Ezta Ikusten* (1973), partitura para clarinete, percusión y piano (figura 154).

Figura 154: Carmelo Bernaola: *Argia Ezta Ikusten* (1973).

Igualmente, Agustín Bertomeu (1931) desarrolló, tras una intensa etapa serial, innovaciones gráficas para una música abierta controlada con un fuerte

³⁰² VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical...*, op. cit., p. 76.

componente formal, como se puede apreciar en obras como *Navegar navegar* (1973) y *Sinfonía equidistante* (1976). También Gonzalo de Olavide (1935-2005) adopta puntualmente trabajos de experimentación gráfica, como en *Índices* (1964), en la que -como señala Marco- “realiza un brillante ejercicio de investigación en el grafismo no pentagramático”.³⁰³

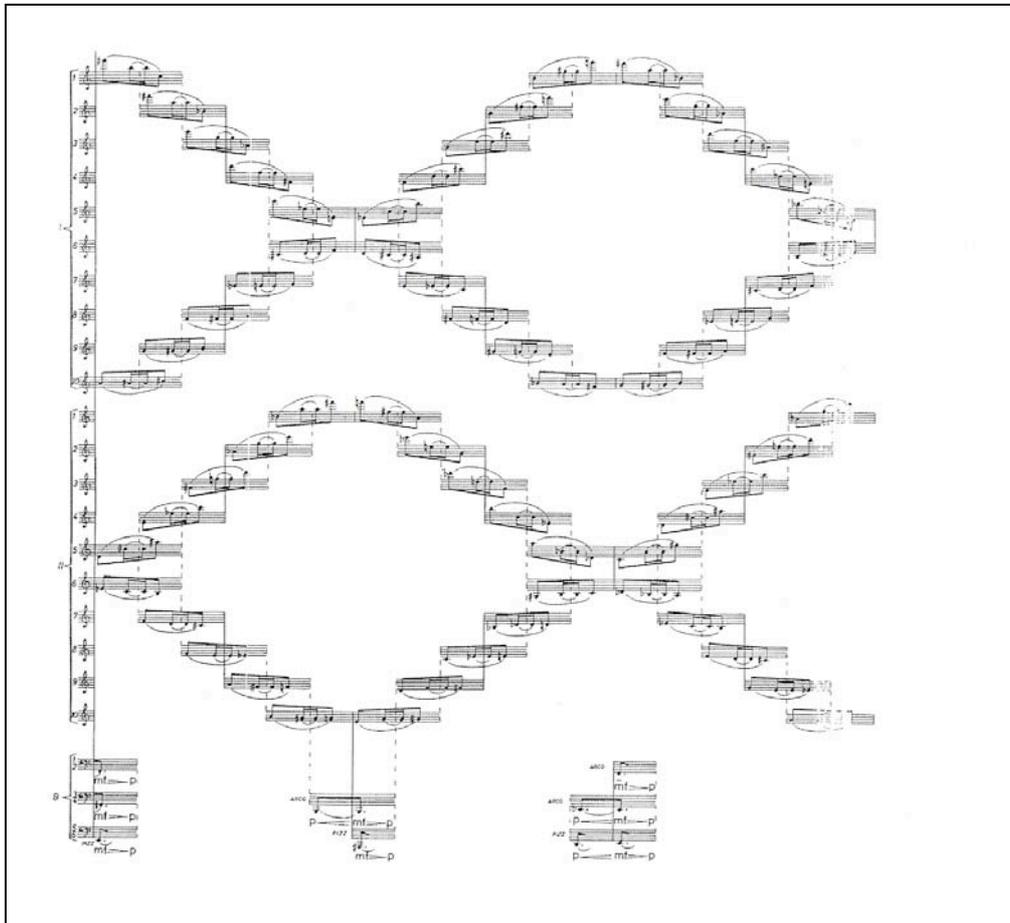


Figura 155: Agustín Bertomeu: *Sinfonía equidistante* (1976).

Entre los compositores españoles de la siguiente generación también encontramos trabajos gráficos interesantes, especialmente a partir de la década de los setenta. Tomás Marco (1942), cuya incorporación a la vanguardia europea es muy temprana, ofrece algunos casos puntuales de grafismo vinculado a la indeterminación. Así, en obras como *Arcadia* (1975) para grupo instrumental, alcanza una refinada plasticidad a través de una escritura no pentagramada con la

³⁰³ MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6*. Madrid, 1983. Alianza Música, p. 240.

que pretende alcanzar un enorme grado de indefinición (aunque dentro de un discurso lineal) (figura 156).

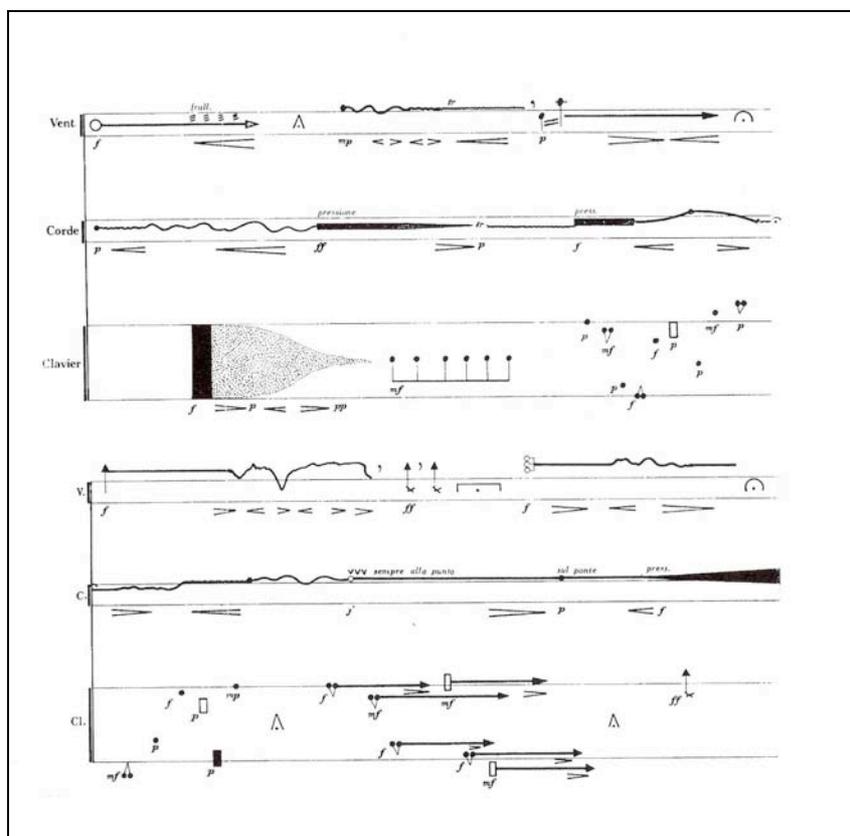


Figura 156: Tomás Marco: *Arcadia* (1975).

Calos Cruz de Castro (1941) ha explorado igualmente recursos gráficos en obras como *Ajedrez* (1969), para conjunto instrumental. Él mismo explica acerca de esta pieza:

Utilicé como grafismo en esta obra, que puede ser interpretada en cualquier instrumento de teclado, las fichas del juego dominó, al ver la gran semejanza que tiene cada ficha colocada en forma vertical con un compás ternario de la escritura que es propia de los instrumentos de tecla. Vi que las dos mitades de la ficha, superior e inferior, podían suplantar a los dos pentagramas utilizados en los instrumentos de tecla.³⁰⁴

³⁰⁴ CRUZ DE CASTRO, Carlos: "El Concretismo". *Primer Encuentro sobre Composición Musical*. Valencia, 1988. Publicaciones de Área de Música del IVAECM, pp. 83-110, p. 106.

En *Algo para guitarra* (1973), propone incluso un sistema de notación para guitarra distinto del tradicional con reminiscencias del código de tablatura, aunque más rico y complejo visualmente (figura 157).

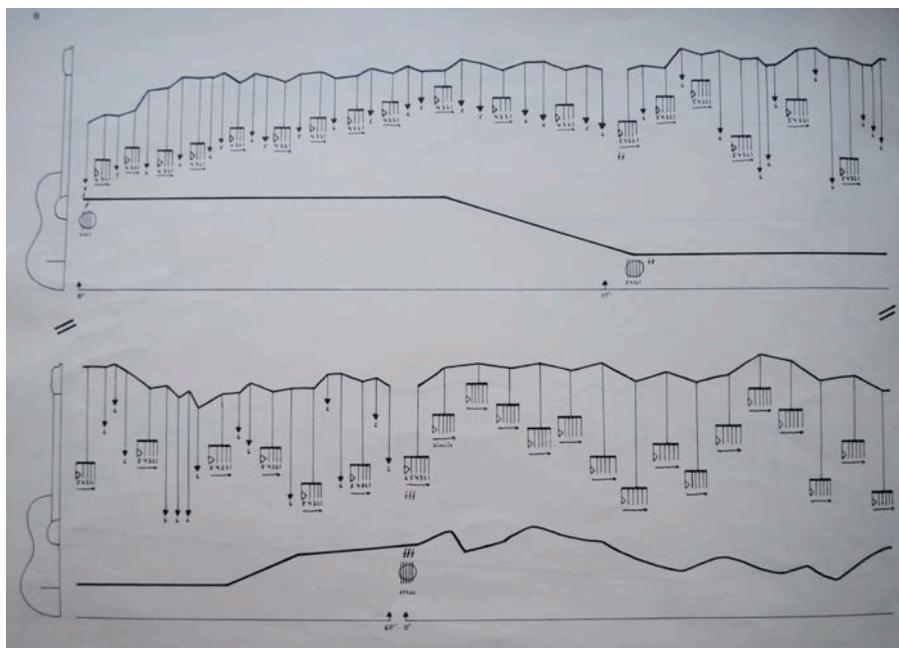


Figura 157: Carlos Cruz de Castro: *Algo para guitarra* (1973).

Un caso aparte merece Jesús Villa-Rojo (1940), quien -como ya vimos anteriormente- ha realizado una intensa labor en la aportación y sistematización de nuevas grafías y sistemas de notación a través de artículos, ensayos y libros. Sus esfuerzos se centraron inicialmente en la renovación técnica del clarinete, y posteriormente en las posibilidades sonoras de otros instrumentos. Como señala Marco, “le interesa a Villa-Rojo la consecución de nuevos resultados sonoros a través del empleo no convencional de los instrumentos y también el desarrollo de un grafismo que practica de manera ultravirtuosa”.³⁰⁵ Ello le llevó a crear paralelamente un amplísimo glosario de signos para representar nuevas técnicas. En *Música para obtener equis resultados* (1969), para clarinete, y en *Colores* (1969), para conjunto instrumental, ya encontramos frutos de esta intensa labor de ampliación sonora.

³⁰⁵ MARCO, Tomás: *Historia de la música española...*, op. cit., p. 264.

Por otra parte, las aportaciones gráficas de Villa-Rojo también tuvieron repercusiones en el terreno de las formas móviles y la indeterminación. En su célebre *Tientos* (1970) para cuarteto de cuerdas, emplea grafías muy flexibles y módulos medidos en segundos dentro de una articulación lineal muy definida, como puede apreciarse en la siguiente imagen (figura 158).

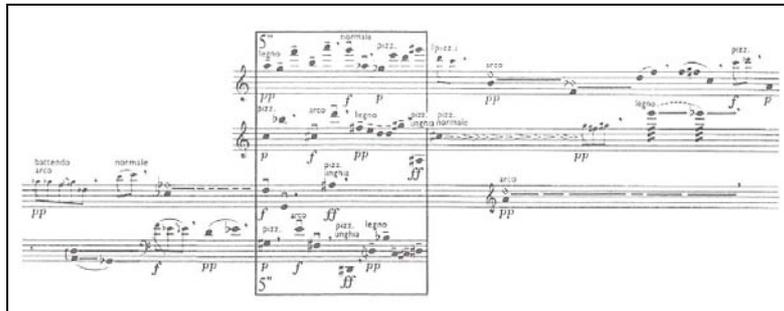


Figura 158: Jesús Villa-Rojo: *Tientos* (1970).

La obra compilatoria -y de carácter didáctico- *Juegos gráficos-musicales* (1972/92) es sin duda uno de los trabajos fundamentales dentro del movimiento grafista español, pues es un perfecto ejemplo de investigación con nuevas maneras de representación gráfica (fruto a su vez de una profunda experimentación sonora), así como una muestra de las distintas posibilidades de indeterminación estructural. De esta forma, a través de los distintos gráficos, Villa-Rojo explora diferentes maneras de abordar obras de carácter modular o móvil (figura 159).

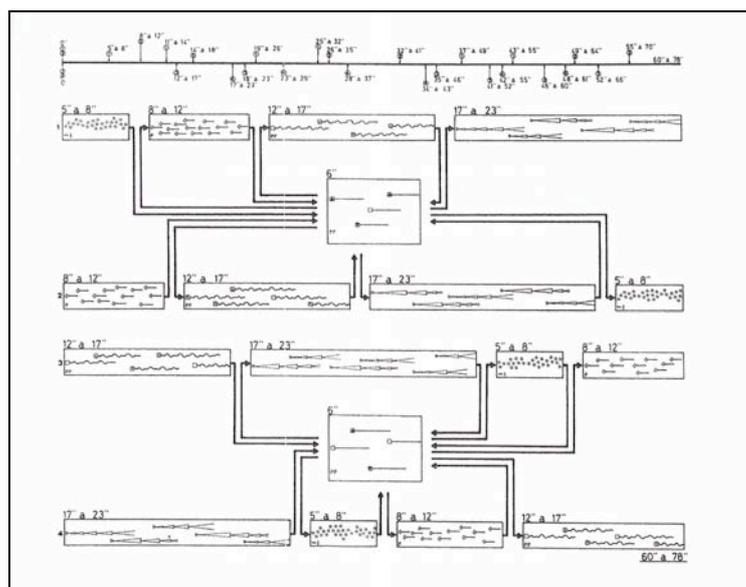


Figura 159: Jesús Villa-Rojo: *Juegos Gráfico-musicales* (1972).

En obras posteriores, como *Acordar* (1978) para trombón y percusión, el compositor elimina incluso cualquier referencia al sistema de notación convencional mediante el empleo de notación no simbólica, lo que lo aproxima al terreno de las músicas gráficas iniciadas por Earle Brown (figura 160).

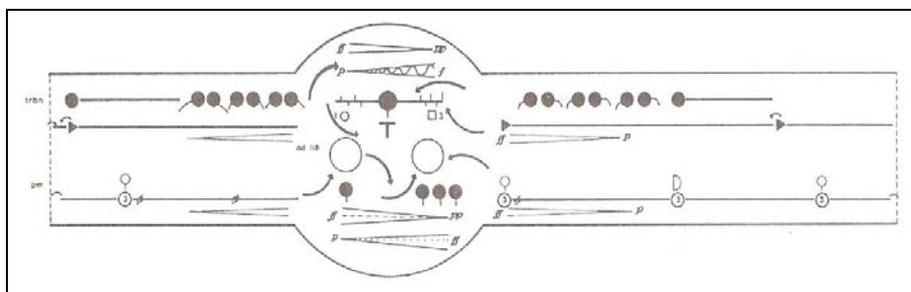


Figura 160: Villa-Rojo: *Acordar* (1978).

Sin embargo, a pesar del incuestionable atractivo visual de esta partitura, el compositor ha negado siempre su dimensión plástica o artística. Como indica Noelia Ordiz, “como compositor rehúye, en todo momento, que se le considere un “compositor gráfico” y no está de acuerdo con la consideración de “música gráfica”, puesto que la partitura no es un fin en sí mismo sino el vehículo a través del que el compositor la transmite al intérprete y éste último al público”.³⁰⁶ Estas palabras no dejan de sorprender, más si tenemos en cuenta creaciones como *Sugerencias plástico sonoras* (1983), conjunto de cien láminas gráficas cuya finalidad es mostrarse proyectada al público y a los músicos al mismo tiempo durante la interpretación, de modo que todos comparten la misma información visual. Además, estas partituras no funcionan como código de mensajes unívocos, sino como estímulos, de forma que su esencia es la misma que la de las músicas gráficas. Incluso podría entreeverse una suerte de “músicas pensables” al estilo Dick Higgins, ya que como indica nuevamente Ordiz, “la proyección de la partitura al público deja la opción de que cada oyente realice mentalmente, y a partir del estímulo visual, su propia versión, que podrá coincidir con la versión que ofrezca el intérprete”.³⁰⁷ Se percibe, por tanto, una cierta fricción entre la obra (y su potencial

³⁰⁶ ORDIZ, Noelia: *Jesús Villa Rojo: La lógica del discurso*. Madrid, 2008. ICCMU. Colección Música Hispana, p. 103.

³⁰⁷ ORDIZ, Noelia: *Jesús Villa Rojo..., op. cit.*, p. 109.

para significar) y los aspectos especulativos (es decir, qué quiere el compositor que signifique), cuyo origen se encuentra posiblemente en una imposición (o autoimposición habría que decir) de tipo ideológico muy en sintonía con visión lineal de la modernidad ejemplificada en las palabras de Pierre Boulez: “la notación exclusivamente gráfica es totalmente regresiva”.³⁰⁸ Porque al igual que en el caso del francés, Villa-Rojo sólo contempla una posibilidad de desarrollo en el terreno de las nuevas grafías: que éstas surjan de una ampliación sonora. Así, en sus publicaciones encontramos a cada paso afirmaciones como la siguiente: “la transformación de la partitura surge como verdadera necesidad de buscar los signos más apropiados para expresar la idea musical, nunca como propósito auténticamente plásticos o extramusical”.³⁰⁹ Lo más cuestionable de esta afirmación es que no se refiere sólo a su propia obra, sino que es una tesis en la que debe embutirse toda la producción grafista en general. La realidad -como no puede ser de otro modo- desborda con creces esta pobre visión, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

En otra línea bien distinta se mueven las aportaciones gráficas del valenciano Llorenç Barber (1948), perfecto ejemplo de artista intermedia. En general, sus partituras son de carácter esquemático, pues sus músicas tienen un amplio grado de improvisación. De este modo, el papel y su modo de representación suponen para Barber un perfecto espacio donde desarrollar objetos visuales con entidad artística propia. Si echamos un vistazo a sus partituras, tanto las creadas para campanas (o *filoflamencampanero*), para campanas y voz (a través su técnica denominada *linguofarincampanología*) o para ciudad, observamos que más allá de sus aspectos funcionales, existe un propósito visual que desborda nuestra percepción estética de la obra, pues -como señala Álvarez-Fernández- “la escritura

³⁰⁸ Véase: BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, op. cit., p. 70.

³⁰⁹ VILLA-ROJO, Jesús: “Introducción a la nueva graffa musical”. Lisboa. En: *Coloquio Artes* n^o 66 (1985), p. 59.

de Llorenç Barber nos confronta abismalmente con la imposibilidad de la representación”.³¹⁰

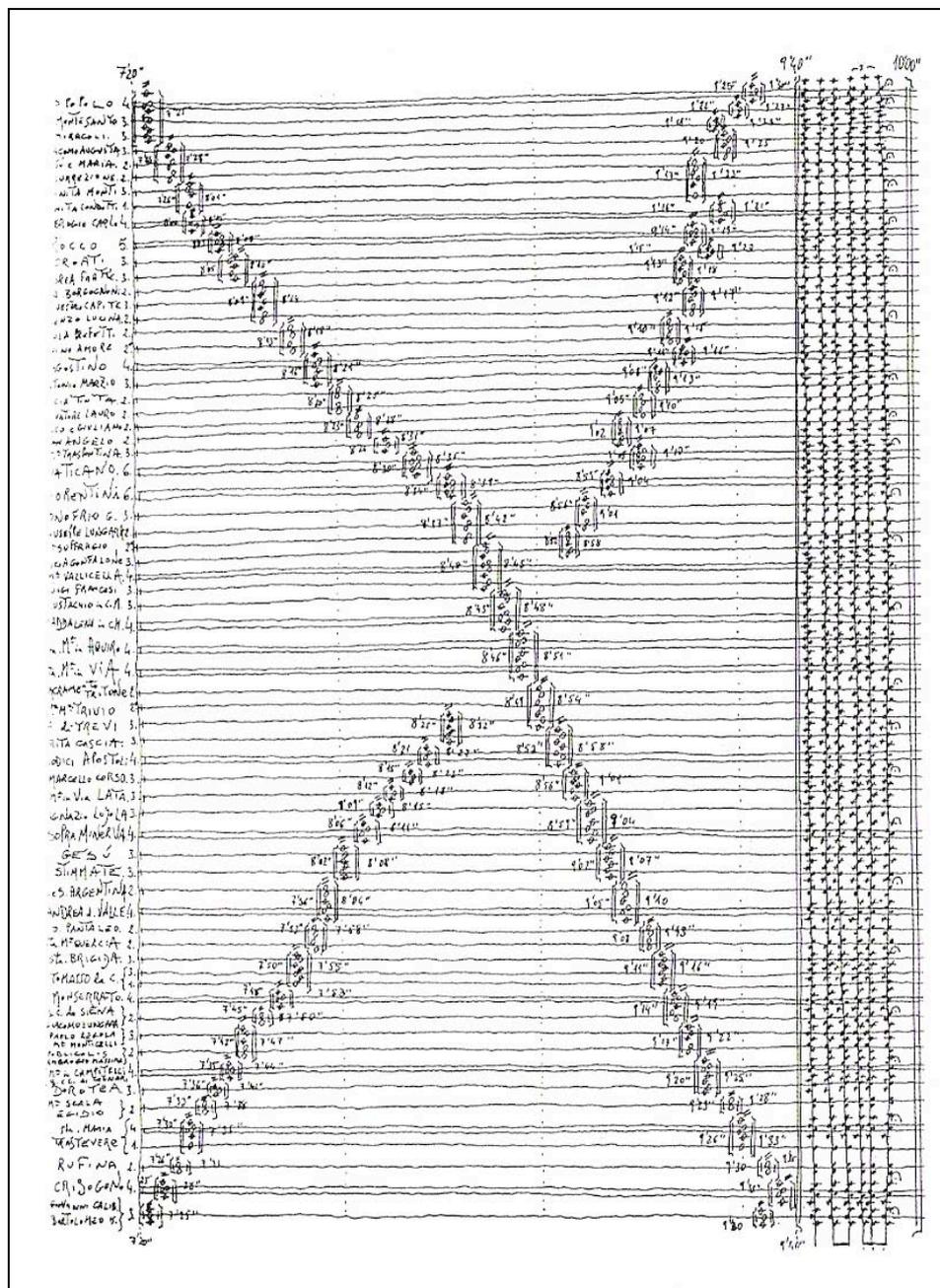


Figura 161: Llorenç Barber: *O Roma Nobilis* (1999).

En el apartado dedicado a contextualizar las músicas visuales de Mestres Quadreny volveremos a Llorenç Barber para profundizar en sus música visivas,

³¹⁰ ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. Catálogo de la exposición *Músicas de buen ver* de Llorenç Barber. Celebrado entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 2008. Antic Ajuntament de Tarragona.

expresión gráfica extrema donde la partitura pasa a ser la obra de arte y las posibles consecuencias sonoras quedan en otro plano estésico. Algo similar encontraremos en las grafías conceptuales de Javier Darías, formas artística híbrida entre grafismo musical, poesía visual y arte conceptual.



Figura 162: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005).

Existen muchos otros compositores que, dentro de una producción tardosinfonista, han centrado su interés en el aspecto visual de sus partituras. Sin embargo, para cerrar este apartado dedicado al grafismo en España, merece la pena comentar - aunque sea brevemente- la obra visual de la artista sonora Fátima Miranda. Sus partituras, a modo de soporte nemotécnico, son enormemente ricas visualmente debido en gran parte al uso del color. La intención principal no es plástica sino funcional, pues a través de sus propios códigos inventados, la compositora-intérprete plasma sus trabajos vocales. Ella misma nos explica:

Cuando se compone hoy para esas voces otras, extremas, sin límites ni cánones, la cantidad y calidad de detalles a hacer constar en partituras es por tanto tan extensa y sutil como la capacidad de escucha/emisión del que la

compone/escribe/canta. La clave de sol, el pentagrama y la división de la octava en doce semitonos iguales (establecida a finales del siglo XVIII), devienen hoy obsoletos y más que insuficientes.³¹¹

A pesar de su aspecto funcional, la capacidad imaginativa de Fátima Miranda se plasma de manera inevitable en sus cuidadas y caligrafiadas partituras, de modo que han sido mostradas habitualmente en exposiciones y galerías de arte.³¹²

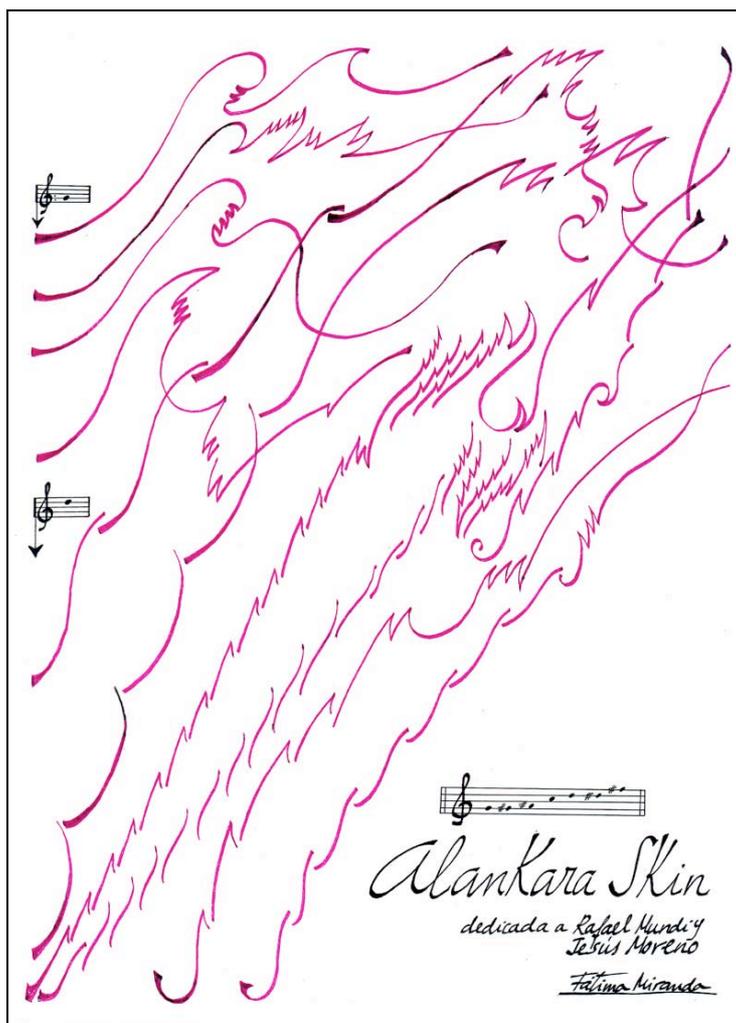


Figura 163: Fátima Miranda: *Alankara Skin* (1995).

³¹¹ MIRANDA, Fátima: “La voz de la piel”. En: <http://www.fatima-miranda.com> (última revisión 23 de mayo de 2011).

³¹² Para una completa consulta de las partituras visuales de Fátima Miranda véase la página Web: http://www.fatima-miranda.com/finalok/home_esp.html (última revisión 23 de mayo de 2011).

II.2.2. La obra gráfica de Mestres Quadreny entre 1960 y 1978.

Tanto el apartado anterior (dedicado a contextualizar el movimiento grafista en la música vanguardista del siglo XX) como el que se expone a continuación, tienen como fin profundizar en una de las principales poéticas de la intermedialidad en la producción de Mestres Quadreny: la música visual. Por tanto, las siguientes líneas servirán como introducción a aquello que centra nuestro interés último, si bien muchos de estos contenidos ya han sido adelantados en el primer bloque del trabajo, como podrá verse a continuación.

II.2.2.1. Partituras generativas.

Ya desde el apartado dedicado a la concepción objetual a través de las artes plásticas³¹³ nos referíamos a la obra *Invencions Mòbils* (1961) como la primera partitura generativa del compositor catalán. A partir de la influencia de las esculturas de caña de Moisés Villèlia, Mestres desarrolla unas partituras especiales en las que cada sistema presenta tres módulos divididos por la mitad mediante líneas de puntos. De este modo, se permite al intérprete elegir en cada repetición entre las dos posibilidades ofrecidas dentro de cada módulo, de forma que cada ejecución es distinta. A su vez, el compositor ofrece también la posibilidad de interpretar las tres versiones simultáneamente, para lo cual el director debe preestablecer una secuencia de tempos mediante un gráfico. Otro elemento gráfico llamativo de esta obra, y que será una constante en sus partituras durante dos décadas, es el empleo de distintos tamaños de notas para indicar diferentes grados de intensidad. Así, elimina las indicaciones clásicas (*p*, *mp*, *f*, *fff*, etc.) por un tipo de notación más intuitiva.

Todavía en 1961, Mestres aborda la composición de diversas obras en las que, a pesar de no aportar innovaciones gráficas relevantes, reflexiona sobre la correspondencia entre la materia sonora y visual. Ya vimos algunas de ellas, como *Tramesa a Tàpies* (1961) y *Tríade a Joan Miró* (1961). Sin embargo, la más

³¹³ Véase apartado I.2.3.1. “El camino de las artes plásticas”.

significativa de ellas es *Cop de poma* (1961), creación realizada conjuntamente con Joan Miró, Antoni Tàpies, Moisès Villèlia y Joan Brossa por iniciativa de Joan Prats.³¹⁴ El envoltorio de la obra está hecho por Villèlia con madera y cierres de caña. El interior de la caja contiene un libro cuyas tapas de cartón están trabajadas por Tàpies con la técnica de *grattage* (rasgado o rayado de superficies de cartón), que a su vez contiene un poema de Brossa y aguafuertes de Miró, en cuyo principio de variación se basa Mestres para componer una breve pieza para piano (figura 161). Como en *Invencions Mòbils*, recurre nuevamente a distintos tamaños de notas para indicar intensidad, así como a los típicos grupos irregulares enlazados empleados en obras como *Cançons de bressol* (1959) y *Sonata per a orgue* (1960).

Como ya vimos, a partir de las *Invencions Mòbils* Mestres desarrolla lo que él mismo denominará *partituras generativas*. En ellas, la obra se presenta en forma germinal de manera análoga a como lo hacen los cánones enigmáticos del medievo y el renacimiento. Las primeras partituras generativas consistían en la repetición de fragmentos que, a modo de bucles, varían constantemente su dinámica y tempo con ayuda de un gráfico. Éste era el caso de creaciones como *Invencions Mòbils*, *Quartet de catroc* (1962) y *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965).³¹⁵

Posteriormente el elemento generador no será la repetición sucesiva de reducidos materiales, sino el recorrido libre de circuitos de tiempo indefinido. De este modo, si hasta entonces Mestres había necesitado un gráfico anexo que el ayudara a generar la obra, el propio gráfico se convierte ahora en partitura. Más adelante veremos este aspecto en trabajos como *Frigolí-frigolà* (1969), *Aronada* (1971), *Self-service* (1973), *Tocatina* (1975) y las *particellas* para orquesta de *L'Estro Aleatorio* (1973/78).

³¹⁴ Este último aspecto siempre ha sido puesto en duda, pues generalmente se atribuye el proyecto a Joan Miró. El propio Mestres relata: “Prats tuvo la idea de hacer “Cop de poma”, porque decía que en aquel momento, todos estábamos en un punto de coincidencia que podría dar un resultado que tal vez en el futuro no volvería a repetir”. Véase anexo I: Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006.

³¹⁵ En la década de los setenta retomará esporádicamente este tipo de procedimiento en obras como *Homenatge a Robert Gerhard* (1976) y en el *Concierto nº 6 para conjunto instrumental y orquesta* (1978) de *L'estro Aleatorio*.

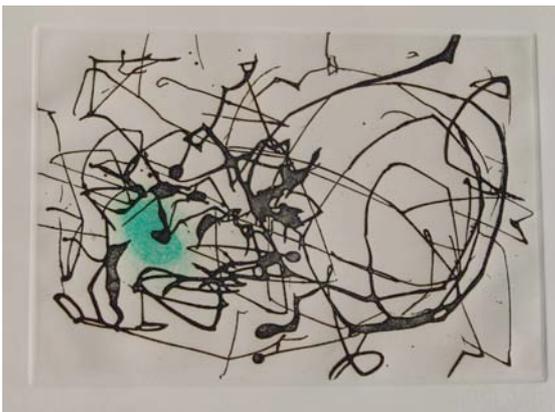
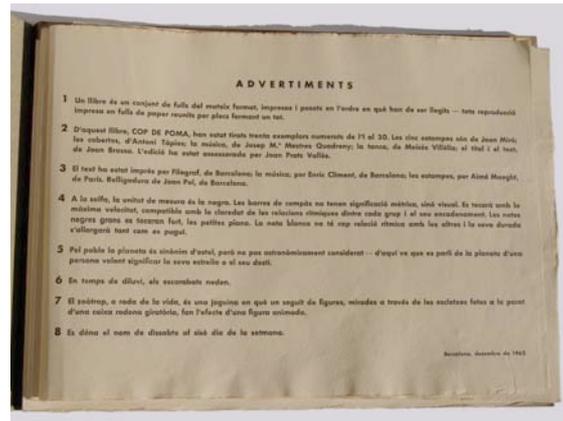


Figura 164: *Cop de poma* (1961). En las imágenes se puede observar parte de la contribución de cada artista. De arriba a abajo y de izda. a dcha.: Moisès Villèlia, Joan Brossa, Mestres Quadreny, Joan Miró y Antoni Tàpies.

Quartet de catroc (1962) se compone de cuatro particellas sin partitura común. Cada una de ellas presenta tres breves fragmentos en la parte derecha de la lámina que corresponden a sus tres movimientos. En el espacio izquierdo se halla una estructura multicircular, que es el mecanismo encargado de generar el total de la obra. Para comenzar la obra, cada intérprete elige libremente una de las ocho indicaciones de tempo y dinámica insertas en los círculos exteriores. A partir de ella, en cada repetición del fragmento correspondiente, el músico recorre el aro en el sentido de las agujas del reloj. El externo corresponde al primer tiempo, el central al segundo y el interior es para el tercero. Los dígitos situados en el interior de cada casilla indican el número de segundos de espera entre cada repetición del material de la derecha. Así pues, mediante este sencillo mecanismo se generan las tres texturas, que serán siempre distintas (en función de las elecciones tomadas por los intérpretes) aunque siempre semejantes, ya que la idea del compositor es que los tres tiempos sean claramente diferenciables y perceptibles. Por otra parte, la fuerza evocativa de los gráficos circulares que acompañan la composición visual de estas partituras, la convierte en uno de los más llamativos y tempranos ejemplos de grafismo musical dentro del Estado español.

En 1967 la partitura fue incluida en una exposición organizada en Nueva York sobre partituras gráficas, y posteriormente incorporada por John Cage y Alison Knowles a su edición de *Notations*, libro que reúne 269 partituras gráficas de distintos compositores de varios países.³¹⁶ Se trata, posiblemente, de la primera publicación donde se llama la atención sobre la valor artístico de las partituras de música contemporánea desde una óptica puramente visual. Sin embargo, desgraciadamente los editores no plantean ninguna reflexión de carácter teórico (ni mucho menos alguna suerte de tesis), sino que las diferentes partituras se presentan sin más. Tan sólo una breves palabras de John Cage en el prefacio nos advierten de lo que vamos a ver:

Thus it shows the many directions in which music notation is now going. The manuscripts are not arranged according to kinds of music, but alphabetically

³¹⁶ Además de la obra de Mestres, aparecen otras partituras de músicos españoles como Juan Hidalgo, Luis de Pablo, Ramón Barce y otros.

according to the composer's name. No explanatory information is given. [...] A precedent for the absence of information which characterizes this book is the contemporary aquarium (no longer a dark hallway with each species in its own illuminated tank separated from the others and named in latin): a large glass house with all the fish in it swimming as in a ocean.³¹⁷

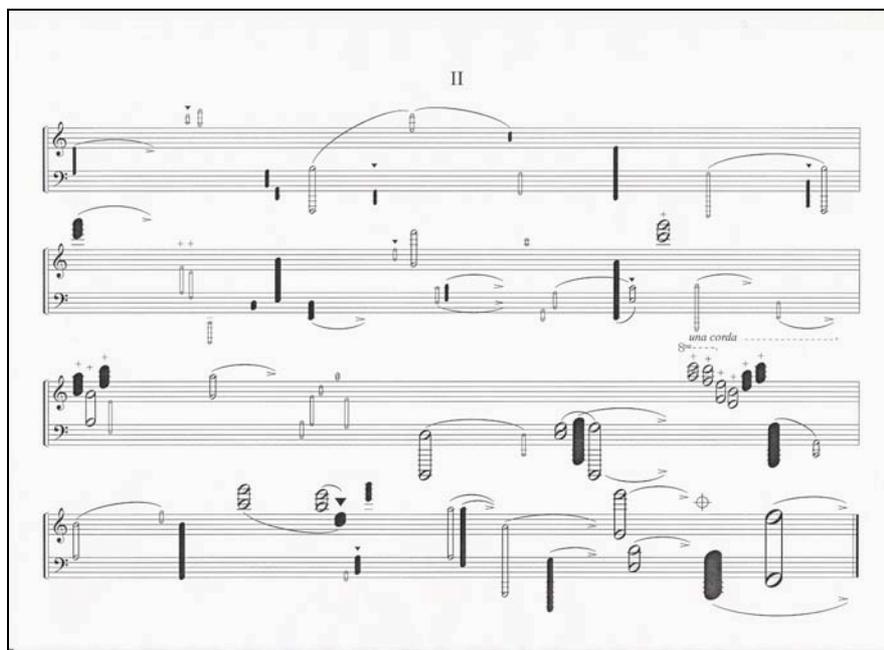


Figura 165: Mestres Quadreny: *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965).

La siguiente obra a la que nos referíamos dentro de esta modalidad de partitura generativa es *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965). Igualmente consiste en la repetición de fragmentos que, repetidos a tempos distintos, desencadena distintos tipos de texturas de sonido, aunque en este caso con ayuda de la electrónica en vivo (como ya vimos en el capítulo I.3.). Sin embargo -y debido posiblemente a este aspecto- la partitura no cobra tanta importancia sobre sí misma y adquiere un carácter más funcional. Es decir, el compositor deja en un

³¹⁷ CAGE, John; KNOWLES, Alison: *Notations*. New York, 1969. Something Else Press. Prefacio por John Cage. (Traducción propia: "De este modo, se muestran las muchas direcciones por las cuales la notación musical está entrando actualmente. Los manuscritos no están ordenados según un tipo de música, sino alfabéticamente según el nombre del compositor. No se da ninguna información explicativa. [...] Un precedente para la ausencia de la información que caracteriza este libro es el acuario contemporáneo (no es más que un vestíbulo oscuro con cada especie en su propio tanque iluminado separado de los otros y nombrado en latín): una gran pecera de cristal con los peces en ella nadando como en un océano").

segundo plano los posibles aspectos gráficos o visuales para centrarse en el elemento medular de la obra y generador de la misma: el sistema de magnetofones. De este modo, si en *Quartet de catroc* era el gráfico multicircular el encargado de asegurar el funcionamiento de la obra, ahora prescinde de éste y emplea la electrónica para este fin.

Cada uno de los cánones se compone de una única página. En el primero el intérprete tiene un solo fragmento que debe repetir con diferentes tempos indicados en la hoja explicativa introductoria. El material se compone únicamente de cinco compases que, a pesar de no tener indicados ni compás ni la duración de las notas, deben durar aproximadamente cuatro negras. Emplea para ello una escritura sintética en la que las notas no tienen plica (similar a la del tercer tiempo del *Quartet de catroc*) y tres tamaños de notas para distinguir tres planos de intensidad. Introduce además un nuevo código para distinguir sonidos naturales y bemolizados mediante el color (las blancas son naturales y las negras bemoles). En el segundo canon mantiene el sistema de intensidades por tamaños y color. Todo este segundo canon está construido a base de clusters que se indican mediante columnas verticales (véase figura 165).³¹⁸ En el tercer canon, en cambio, la escritura es totalmente convencional, salvo por el sistema de grupos irregulares ya comentados anteriormente.

El segundo tipo de partituras generativas es aquel donde el propio gráfico se convierte en partitura posibilitando la creación de grandes espacios sonoros no a través de la repetición de fragmentos, sino mediante la circulación a través de ella. El primer trabajo en este sentido es *Frigolí-frigolà* (1969). El título hace referencia al actor, cantante y transformista italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936), una de las grandes pasiones de Joan Brossa. Desde este planteamiento previo la obra cobra en sí mismo un profundo sentido lúdico que posibilita al compositor concebir su obra como arte conceptual. En la portada podemos leer: “Pieza para cualquier número y tipo de instrumentos. Duración indefinida (de un minuto a varias horas). Se puede utilizar como música en sitios donde la gente puede estar

³¹⁸ Esta manera de escribir clusters está absolutamente estandarizada hoy en día. Recuérdese, por ejemplo, cómo aparecen escritos en las partituras de Penderecki.

callada o no, como es la entrada al concierto, teatro, cine, exposiciones, etc. Los músicos pueden estar juntos o separarse, e incluso en diferentes salas. También puede servir para concierto”.

La partitura se compone de dos esquemas. El primero es un cuadro dividido en cien casillas con un número inscrito en su interior.³¹⁹ El intérprete debe elegir cualquier columna o fila y moverse hacia arriba, abajo, derecha o izquierda. Los dígitos indican segundos de silencio o sonido. La nota inicial la elige el intérprete al azar, aunque deberá reemplazarla cada vez que cambie de fila o columna. El segundo esquema está formado por tres filas divididas en casillas en cuyo interior hay unos rectángulos negros que señalan alturas relativas. Así pues, los intérpretes pueden pasearse libremente por la partitura siguiendo unas normas sencillas en cada paso.

Esta noción de obra abierta y conceptual adquiere un mayor nivel de interés visual en *Aronada* (1972), donde el compositor emplea un mecanismo similar pero dentro de una estructura circular. En este sentido, es especialmente significativa la introducción de esta figura geométrica, pues responde conceptualmente a la necesidad de crear una obra totalmente abierta desde el punto de vista temporal y formal. Se trata de una pieza de ambientación concebida originalmente para ser sonada en los Encuentros de Pamplona de 1972. Sin embargo, aquella experiencia fue especialmente negativa para Mestres por varias razones. Por una parte, como indican Llorenç Barber y Montserrat Palacios, los artistas catalanes en bloque siguieron las consignas del PCE de no participar.³²⁰ Por otra, *Aronada* no sólo no fue estrenada como estaba previsto, sino que fue utilizada para dispersar una reunión no autorizada celebrada en las Cúpulas Neumáticas, como bien señala Carmen Pardo.³²¹ El propio Mestres declarará unos días después: “Sobre los

³¹⁹ Ya vimos que se trata de cifras extraídas de tablas de números aleatorios, lo que a su vez refuerza el aspecto lúdico de la obra.

³²⁰ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, 2009. Fundación Autor. Véase pp. 18-19.

³²¹ PARDO, Carmen: “La aventura del arte: en torno a la música”. En: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales de Museo Nacional Centro Reina Sofía, pp. 86-103, p. 97.

Encuentros, en primer lugar, está mal el nombre: han sido unos encontronazos. Los que nos hemos encontrado ha sido por casualidad. [...] Por otra parte deseo señalar que me ha indignado que se haya utilizado mi obra para evitar un libre coloquio que se estaba desarrollando en la Cúpula”.³²² Posteriormente el compositor desligará a través de sus escritos cualquier relación entre *Aronada* y los Encuentros de Pamplona. De este modo, afirma: “*Aronada* [...] que vaig compondre el 1972 com a música d’ambientació per a una exposició de pintura de Xavier Coll en una galeria de París”.³²³ Ciertamente la obra se estrenó finalmente el 9 de noviembre de 1972 (es decir, cuatro meses después) en la Galería Janine Hao de París como música de ambientación de una exposición de Xavier Coll, a quien está definitivamente dedicada la pieza.

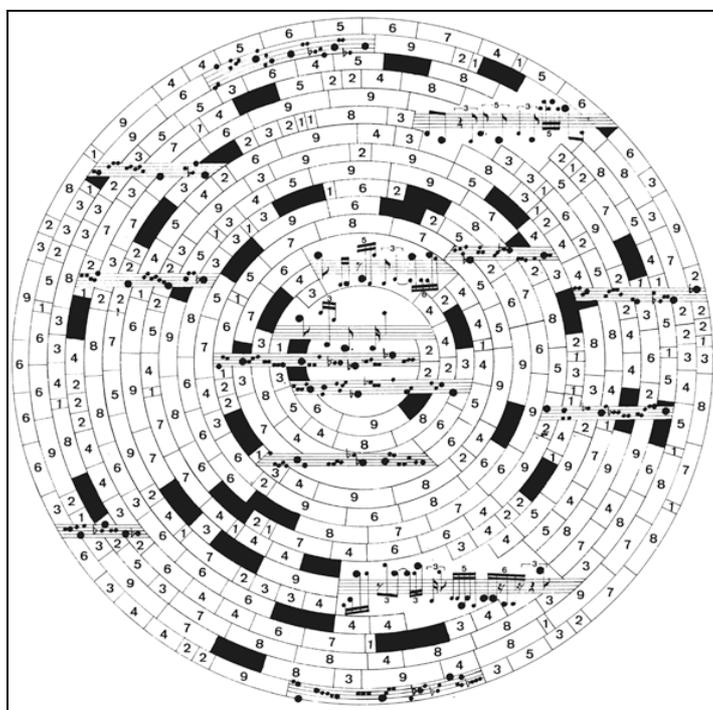


Figura 166: Mestres Quadreny: *Aronada* (1972).

Al igual que *Frigolí-frigolà*, la obra es para instrumentos *ad libitum* y de duración indeterminada. La partitura consiste en una única página con un círculo formado por aros concéntricos en cuyo interior hay números, pentagramas y casillas en

³²² MESTRES QUADRENY, J. M.: “No hubo comunicación”. Madrid. En: *Triunfo*, nº 511 (15 de julio de 1972), pp. 10-11.

³²³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 165.

negro. Cada intérprete se pasea por una corona siguiendo un sentido circular y la dirección de las agujas del reloj hasta llegar a un fragmento escrito en pentagrama. Las casillas en negro indican duración libre, mientras que los números señalan tiempo en segundos y las distintas dinámicas que se explican en la hoja introductoria. Los materiales escritos con notación convencional son de dos tipos: o bien se define la altura de los sonidos pero no el ritmo, o bien se indica el ritmo pero no la altura. En ambos casos el tamaño de las cabezas de las notas determinan tres niveles relativos de intensidad: *p*, *mf* y *f*.

El círculo será la figura geométrica predilecta de Mestres Quadreny para plantear creaciones sonoras de tiempo indefinido. A las partituras de *Quartet de catroc* (1962) y *Aronada* (1972) debemos sumar *L'Estro Aleatorio* (1973/78) y *Canviera* (1982). En *L'Estro Aleatorio* emplea concretamente tres partituras circulares: los esquemas A y B que corresponden a las particellas de la orquesta para el total de la obra, y una tercera de naturaleza similar a la de *Quartet de catroc* para los instrumentos solistas del sexto concierto. El esquema A está compuesto con grafía convencional escrito en 2/4. Cada instrumento lee en su propia clave y transporta si su tesitura lo requiere, excepto la percusión que no sólo ejecuta el ritmo. El intérprete puede comenzar por cualquier punto para después leer siempre de izquierda a derecha y elegir entre los diferentes caminos cuando llega a una bifurcación. Para que el esquema pueda leerse indefinidamente se incorpora el símbolo \$, de modo que el músico puede saltar desde él a cualquier punto de la partitura. El esquema B está formado por coronas circulares concéntricas divididas en casillas. Presentan un número en su interior que indica la duración de una altura libremente escogida que debe repetirse hasta llegar a un espacio en negro que representa silencio. La lectura se hace en el sentido de las agujas del reloj. Es, por tanto, un gráfico de notas tenidas o repetidas similar al de *Frigolí-frigolà* (1969), pero con forma circular. Por último, los esquemas de las particellas del *Concierto nº 6* consisten en una estructura circular que determina los tempos y las dinámicas de unos breves fragmentos que cada músico del grupo solista debe ejecutar.

Canviera
contralt

Te-ri-n flames per ven-tar i un pes-sic d'hi-re.
 No cal fi-lar tan prim a les mu-ra-lles.
 Ba-llen i en-so-pe-guem el ma-teix ai-re.
 Les flo-ros n'és can-seu, mai de la ban-de-ra.
 Bas-cas en-dins de què hem de fer in-ven-ta-ri?
 La ter-ra i l'ai-gua in-ter-can-vi-en ro-gues.
 La ser-pen-ta ca so-vint de ca-rà al temp.
 Ha cai-gut un em-but al mig del sang.
 Som con-dra d'u-na sèc-ma amb cap de gall.
 Amb quin goig can-tà el gall dall del ca-vall.

Figura 167: Mestres Quadreny: *Canviera* (1982).

En *Canviera* (1982), obra para coro mixto sobre textos de Joan Brossa, Mestres emplea esquemas circulares similares a los de *L'Estro Aleatorio*. Las particellas de sopranos, contraltos, tenores y bajos se componen de dos partes: en la parte de la izquierda hay un grupo de diez fragmentos musicales con texto escritos con notación convencional, y en la parte de la derecha un esquema circular (figura 167). Este esquema está formado por dos anillos concéntricos y una línea horizontal que contienen casillas (en cuyo interior o hay inscrito un número o está en negro) y ocho pentagramas situados horizontalmente en su interior. Son esquemas muy parecidos a los de *Aronada* (1972), salvo que los fragmentos con notación musical que aparecen aquí sólo indican la altura y no el ritmo. Los números señalan la duración en segundos al tiempo que regulan igualmente las dinámicas.³²⁴ Las casillas en negro indican una pausa de entre 4 y 5 segundos. La lectura de este esquema se hace, como en partituras anteriores de este tipo, en el

³²⁴ En este caso se establece la siguiente distribución: de 1 a 3 es *f*, de 4 a 6 es *mf*, y de 7 a 9 es *p*.

sentido de las agujas del reloj. Las líneas horizontales se pueden realizar en los dos sentidos, de derecha a izquierda o viceversa.

Las notas inscritas en los pentagramas de la figura circular tienen aquí dos posibles lecturas para el intérprete: o se canta la secuencia a un tempo lento cada vez que se llega a ese punto del circuito, o bien sirve para determinar la sucesión de alturas que se aplican a las notas indicadas por los números de las casillas. La lectura de este esquema circular se alterna con los fragmentos con texto de la izquierda, según las indicaciones del director, que sigue el mismo protocolo que en *L'Estro Aleatorio*: se señala con una línea gruesa los momentos en los que cada cuerda realiza la partitura circular (que realiza cada cantante individualmente) y se señala con notación convencional las partes medidas de la parte derecha. El propio Mestres explica el origen de esta obra: "*Canviera* surgió porque me pidieron una obra para celebrar el décimo aniversario de una coral, y me pareció que el sistema de "*L'Estro Aleatorio*" podía funcionar muy bien aquí para el coro".³²⁵

Otra propuesta gráfica llamativa es *Self-service* (1973), donde las partituras adoptan la forma de cuatro fragmentos del plano de Barcelona. Para ello crea todo una serie de códigos nuevos con el fin de que sea fácilmente interpretable, pues está pensada para que sea tocada por el público. Se trata de códigos muy sencillos, tanto para su lectura como para su interpretación. Las calles está divididas en casillas y en su interior emplea códigos tanto conocidos (como tamaño para expresar intensidad) como nuevos (como, por ejemplo, flechas para determinar el sentido, señales que indican cambio de altura, etc.). Además, como cada partitura-plano está destinada a un grupo instrumental de características sonoras distintas, utiliza una simbología diferente para cada uno. Se trata, por tanto, de una escritura inmediata que evita cualquier dificultad. La obra fue presentada en 1973 en la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Barcelona, de modo que los visitantes podía interpretar libremente las partituras a su paso.

³²⁵ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

La idea de esta obra aparece preludiada en la partitura de la escena sexta de la segunda parte de *Suite bufa* (1966). En aquella ocasión el compositor utilizaba un fragmento del plano de Barcelona para permitir al pianista pasearse por tiempo indefinido por sus calles-pentagramas. La idea parte de una necesidad escénica, pues la actriz-cantante debía realizar una serie de acciones que hacía necesario plantear una partitura para el pianista de tiempo indefinido. Se trata de la primera partitura del catálogo de Mestres Quadreny de tiempo indefinido. Gàsser señala al respecto:

En este escena se planteaba un problema temporal. Difícilmente se podía prefijar el tiempo de interpretación, ya que éste dependía de lo que la cantante, en guisa de mujer de la limpieza, tardase en limpiar las líneas del piano, lo que estaba en función de datos tan poco mensurables como la acción de limpiar, la intensidad de las marcas de a tiza, la consistencia del trapo, etc.³²⁶

SCENA 6 The Singer enters from R. dressed like a cleaning woman and carrying all her cleaning implements. She removes the backstops from the pianist's side, while he plays she cleans the piano and sings.

Pianista:

Singer:

The pianist may start whenever he wishes and at each stoppage he will decide which direction to follow. He will end as soon as the singer leaves the stage.

The Singer sings the given fragments in any order she prefers, inserting some pauses between fragments.

Sharp notes are forte, small ones piano. Slurry notes are natural, black ones are flattened.

She leaves from R. with all her things.

Figura 168: Mestres Quadreny: *Suite bufa* (1966).

³²⁶ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., p. 170.

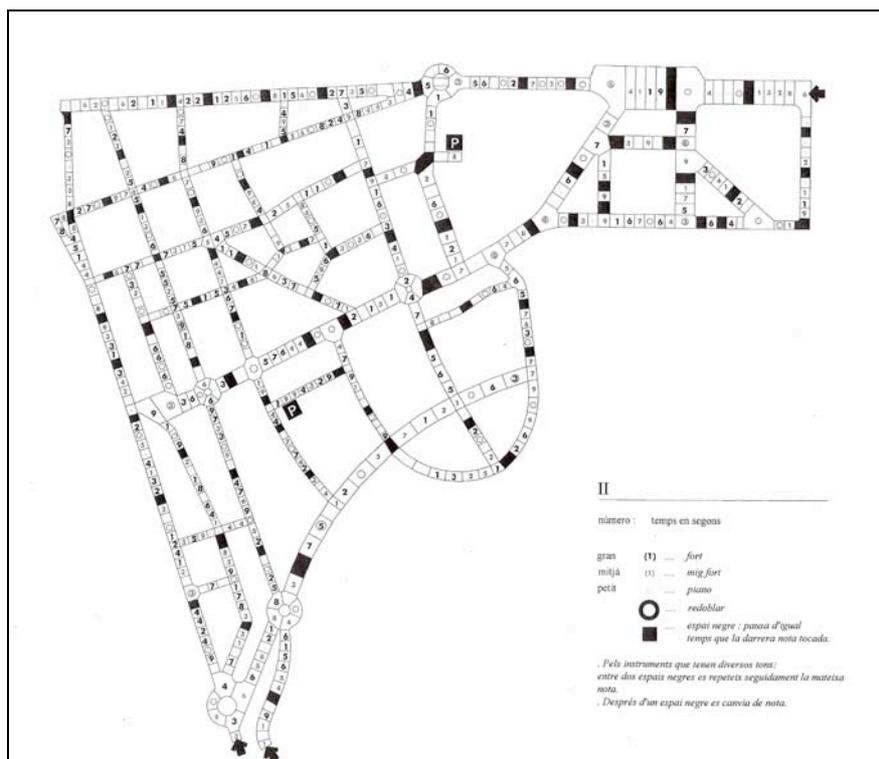


Figura 169: Mestres Quadreny: *Concert de Vilafranca* (1998).

A finales de la década de los noventa Mestres retomará la idea de *Self-service* para una nueva obra: *Concert de Vilafranca* (1998). El compositor explica la génesis de la obra: “el *Concert de Vilafranca* tiene su origen en la organización de una exposición en Vilafranca [del Penedés] en torno al sonido. Entonces querían montar el *Self-service* y me dijeron que ya que era en Vilafranca podía ser con los planos de allí, en vez de los de Barcelona. Como ellos mismos se encargaron de hacer los planos y diseños, estuve conforme”.³²⁷ Esta exposición fue realizada en la Galería D’Art Palma Dotze entre octubre de 1997 y junio de 1998, dentro de la tercera temporada temática de *D’Oïda*. El *Concert de Vilafranca* fue expuesto como instalación sonora interactiva. A propósito de esta iniciativa comenta Octavi Rofes i Baron:

la trama urbana de Vilafranca y el timbre de las grallas separan “*Concert de Vilafranca*” de su precedente “*Self-service*” que Josep María Mestres Quadreny ha reelaborado para Index d’Audiencia. El objetivo es el mismo:

³²⁷ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

romper la frontera entre el oyente y el intérprete y, a la vez, combinar la rígida disciplina sincronizada del trabajo en un conjunto instrumental con la libertad de quien circula solo por la ciudad.³²⁸

Por tanto, la gran diferencia de esta obra en relación con su precedente, a parte de la reelaboración de planos, es el empleo de grallas, instrumento parecido a la dulzaina típico de esta zona.

II.2.2.2. De las grafías abiertas a la emancipación de la partitura.

Por otra parte, y paralelamente al desarrollo de estas partituras generativas, Mestres había comenzado a emplear desde principios de los sesenta grafías cada vez más abiertas y flexibles desde el punto de vista interpretativo. Al igual que muchos músicos iniciados en el serialismo integral, Mestres llegó a comprender que la ultracomplejidad de la metodología de sus primeras partituras creaba estructuras sonoras que eran igualmente alcanzables mediante grafías abiertas, facilitando además la labor del intérprete. Si observamos, por ejemplo, el aspecto rítmico de alguna de sus primeras partituras (véase figura 170) podremos llegar a la conclusión de que el resultado sonoro no expresa ningún tipo de regularidad (más teniendo en cuenta que, debido a la complejidad de lectura, en muchos casos el resultado se hacía por aproximación). De este modo, la escritura se libera para llegar a resultados sonoros similares al tiempo que se evita un importante grado de complejidad respecto al acto interpretativo.

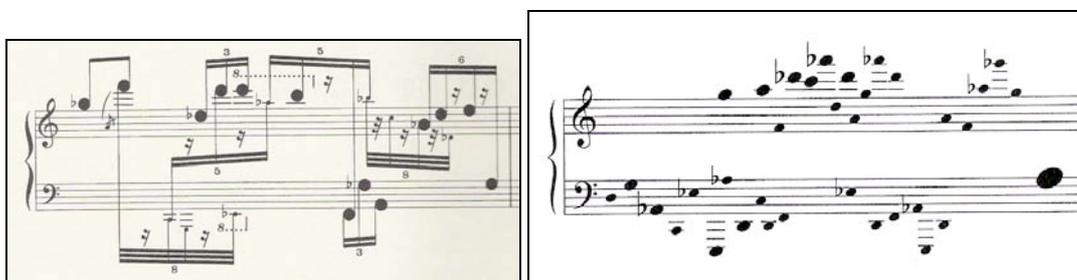


Figura 170: Mestres Quadreny: Detalles de *Cop de poma* (1961) (izda.) y *Suite bufà* (1966) (decha.).

³²⁸ ROFES I BARON, Octavi: *D'Oïda*. Sant Sadurni d'Anoia, 1998. Galería D'Art Palma Dotze, p. 46.

En *Dúo per a Manolo* (1964), para clarinete y piano, emplea al comienzo una escritura enormemente esquemática y deliberadamente imprecisa (figura 171).³²⁹ Gradualmente la obra camina hacia un mayor orden y control rítmico. Según Gàsser, “se trata de un recurso psicológico ejercido sobre los músicos que favorece un ambiente enrarecido”.³³⁰ Especialmente al comienzo, el discurso sonoro se articula de un modo muy flexible, de modo que se crea un tenso diálogo entre los dos intérpretes propiciado por esta notación “de impulsos”.

Figura 171: Mestres Quadreny: *Dúo a Manolo* (1964).

Igualmente en *Suite bufa* (1966), obra de teatro musical realizada junto con Joan Brossa, encontramos distintos momentos de las partes escritas para piano donde Mestres recurre a un tipo de notación enormemente flexible, especialmente a nivel rítmico. De este modo, la escritura que predomina es aquella en la que la

³²⁹ La obra está dedicada al pintor Manuel Millares.

³³⁰ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., p. 116.

distribución espacial que ocupan las notas (escritas sin plica) sugiere al músico su posible interpretación temporal (véase figura 170).

En *Suite bufa* también hacen aparición otros códigos conocidos, como el uso de notas de distintos tamaños para diferenciar niveles de intensidad (es el caso de la escena ocho de la primera parte, o en la escena segunda de la segunda parte) o la distribución de notas naturales y bemolizadas por medio del color (como, por ejemplo, en la escena sexta de la segunda parte). También hace uso de notaciones de carácter esquemático, como en la escena quinta de la primera parte, en la que escribe un sola línea (que representa un única nota, sib4), dividida en segundos sobre la que inserta las distintas indicaciones (véase figura 172).

Figura 172: Mestres Quadreny: *Suite bufa* (1966).

Las músicas generativas también hacen su aparición. En la quinta escena de la segunda parte escribe un pequeño fragmento, construido con los típicos encadenamientos de grupos rítmicos, que el intérprete debe repetir ocho veces con tempos, dinámicas y articulaciones diferentes, como se indica en un pequeño esquema que además incluye unos compases que deben intercalarse entre cada bucle (véase figura 172).

A partir de la década de los setenta Mestres Quadreny se comenzará a plantear la posibilidad de que la partitura tenga entidad en sí misma como objeto artístico. Así, en *Variacions Essencials* (1970), obra para violín, viola, violonchelo y percusión formada por quince tarjetas de pequeño formato, esquematiza al máximo los recursos notacionales inspirado en la pintura esencial del artista rumano Pic Adrian. Lo interesante de la obra es su doble dimensión artística: la sonora y la visual. La razón radica en que esta creación está concebida para ser sonada (de modo que conserva su aspecto funcional como mediadora o código), pero también para ser sencillamente observada. Desde esta última perspectiva, *Variacions Essencials* sería la primera música visual de la producción de Mestres Quadreny. Por esta razón, aunque inicialmente su edición fue privada (por lo que no tuvo difusión pública), más de una década después fue incluida en una gran exposición sobre grafismo musical organizada en distintas ciudades inglesas bajo el título *Eye music. The grafic art of new musical notation*.³³¹ Curiosamente, la muestra fue recibida con ciertas reservas por parte de la prensa inglesa. En las distintas críticas aparecidas se entreve un cierto escepticismo en torno al grafismo musical como arte. En general, los críticos cuestionaron el supuesto valor musical de muchas de las partituras mostradas, al margen de su interés visual. Así por ejemplo, escribe Robert Henders:

the visual elegance of the scores produced during the heyday of "eye" music in the 50s and 60s is of course no guarantee of any intrinsic musical worth or substance. And it is doubtful whether many of the works at present on display at the Serpentine Gallery were ever seriously intended for performance.³³²

³³¹ La gira de esta exposición transcurrió entre el 7 de junio de 1986 y el 21 de febrero de 1987 recorriendo las siguientes ciudades: Sheffield (Mappin Art Gallery), Londres (Serpentine Gallery), Hull (Ferens Art Gallery), Huddersfield (Art Gallery) y Newcastle (Hatton Gallery). Fue comisariada por Joanna Drew y Michael Harrison

³³² HENDERS, Robert: "Conspiracy between the lines: music's silent symbols of strange grace". Londres. En: *Daily Telegraph* (Agosto de 1986). (Traducción propia: "La elegancia visual de las partituras producidas durante el apogeo de la "música visual" en los años 50 y 60 no es, por supuesto, garantía de un valor musical intrínseco o digno. Y es dudoso si muchos de los trabajos de la exhibición en la Serpentine Gallery fueron alguna vez pensados seriamente para ser interpretados").

Otro paso fundamental en la producción visual de *Mestres es Homenatge a Joan Prats* (1972), composición para orquesta, electrónica en vivo y seis actores. En ella, el compositor dibuja las letras del título en las dos primeras páginas de la partitura, de modo que se convierte en un homenaje sonoro y visual. El efecto es logrado mediante la eliminación de los compases de silencio. El resultado es una especie de caligrama en el que la notación convencional dibuja la semántica o propósito de la composición. El caligrama es un recurso poético que consiste en crear una sensación visual coherente con su semántica, para lo cual las líneas de los versos adoptan una disposición tipográfica especial. Esta tradición fue rescatada a principios del siglo XX por el cubismo literario, y más concretamente por Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien rápidamente lo pone de moda y asienta las bases de la poesía visual que se desarrollará a lo largo del siglo (y de la que hablaremos más extensamente más adelante). En música también los pentagramas pueden adoptar formas caligramáticas, como sucede en la conocida obra del Ars subtilior *Belle Bonne* de Baude Cordier, cuya partitura adquiere forma de corazón.

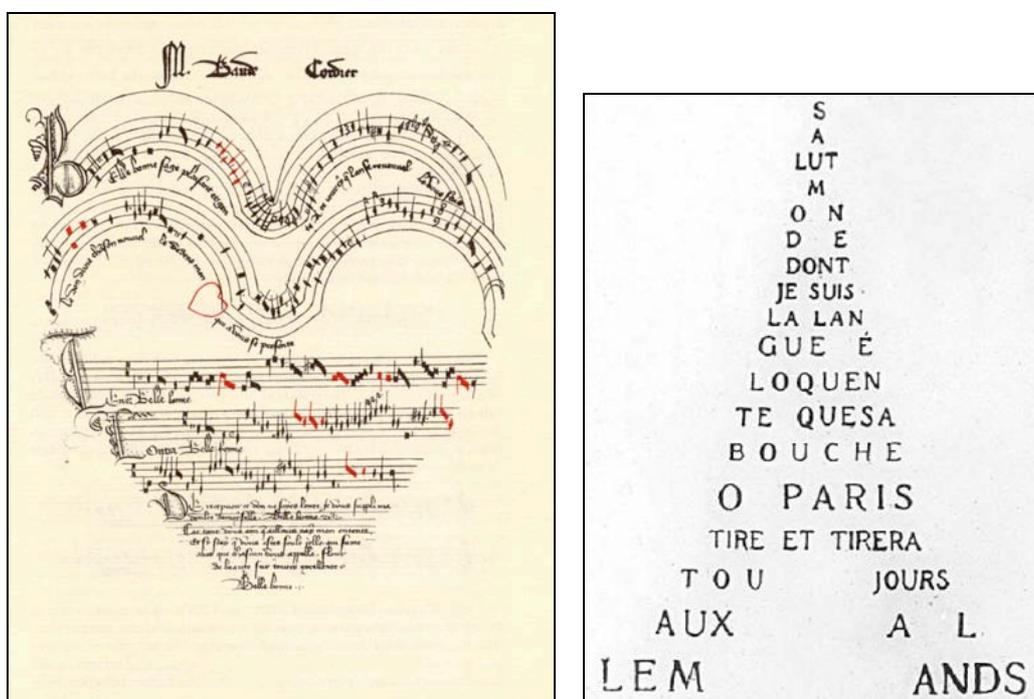


Figura 173: *Belle Bonne* (s. XIV) de Baude Cordier (izda.). *Caligramas (Poemas de la paz y la guerra)* (1918) de Guillaume Apollinaire (dcha.).

Homenatge a Joan Prats se trata de un caso inédito en la obra de Mestres, pues el interés visual no es consecuencia de una idea estructural o sonora, sino que es el caligrama el que determina el resultado sonoro, especialmente en cuanto a la densidad. Tres años más tarde, en 1975, el Centre d'Estudis d'Art Contemporani de Barcelona publicó un libro como homenaje postmortem a Joan Prats con dibujos, poemas, fotografías, textos y partituras de sesenta artistas. Entre ellos, Alexander Calder, Vassily Kandinsky, Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró, John Cage, Stockhausen, Edgar Varesse, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida y Joan Brossa.³³³ Según Gàsser, la forma de la partitura vino sugerida por dos circunstancias. Por un lado, el hecho de publicar conjuntamente con artistas gráficos habría motivado al compositor a componer una obra que fuese visual además de musical. Y por otro, las limitaciones de espacio le obligaron a escribir dos páginas que condensase un interés visual suficiente por sí mismo.³³⁴

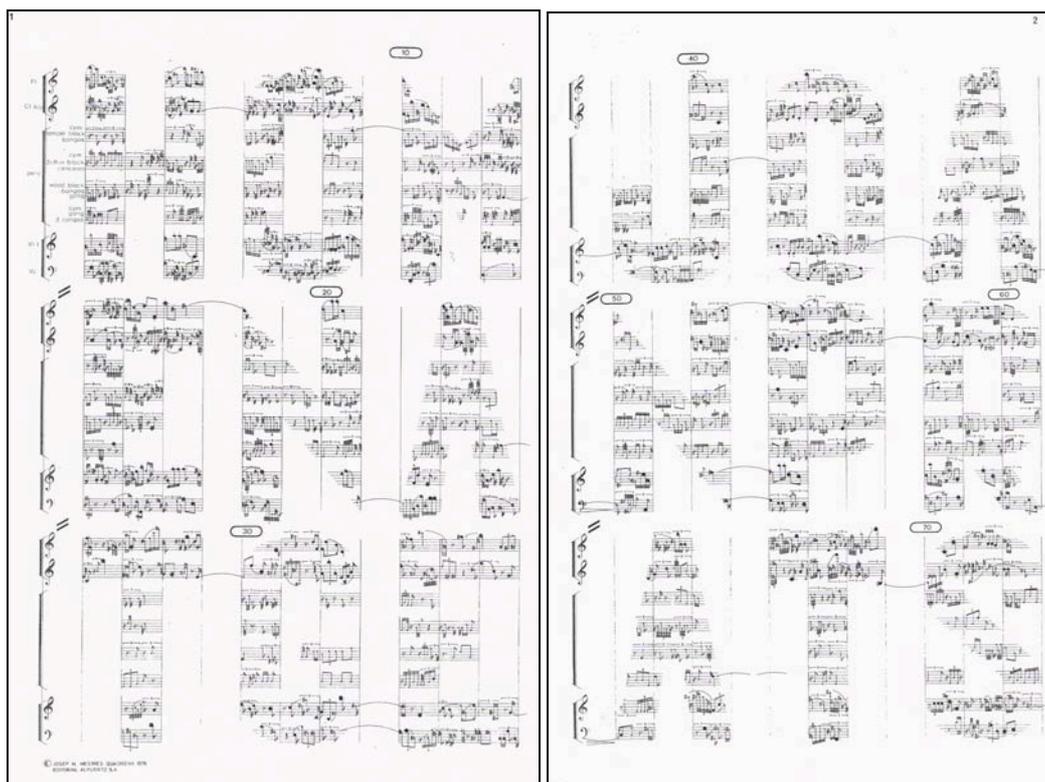


Figura 171: Mestres Quadreny: *Homenatge a Joan Prats* (1972).

³³³ AA. VV.: *Homenatge a Joan Prats*. Barcelona, 1975. Ed. Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani de Barcelona. Estampas impresas por Polígrafa.

³³⁴ GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea...*, op. cit., p. 224.

A partir de *Homenatge a Joan Prats* se irá abriendo paso una nueva concepción de partitura donde lo sonoro y lo visual parecen bifurcarse. Este proceso de emancipación culminará con *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979), obra sin posibilidad de ejecución cuya única interpretación es aquella que sugiere su contemplación. Sin embargo, antes de llegar a este punto es conveniente mencionar dos obras -todavía entre lo visual y sonoro- que la preceden: *Tocatina* (1975) y *Homenatge a Robert Gerhard* (1976).

Tocatina (1975), pieza para botellas de anís ya comentada en líneas anteriores, está escrita para ser interpretada por un número reducido de participantes (entre cuatro y ocho) en un ámbito familiar (y si es posible alrededor de una mesa). Como señala Xavier Fàbregas, "*Tocatina* (1975) on color, formes geomètriques i nombres constituïesen una insòlita partitura que només pot tocar un grup reduït de Quatre a vuit participants, intèrprets i públic alhora".³³⁵ Debido a que la obra está concebida para ser interpretada por cualquier grupo de personas (con formación musical o no) la simbología tradicional es sustituida por códigos de nueva creación. Muchos de ellos ya aparecen en obras anteriores, como *Frigolí-frigolà* (1969) o *Aronada* (1972), sin embargo ahora el elemento central es el uso del color. Éste tiene una doble función: como código y como elemento estético.

Cada participante tiene tres botellas con relieve (de anís si es posible). Para conseguir tres sonidos distintos, la primera debe estar llena, la segunda medio llena y la última vacía. A cada botella le corresponde un color: los símbolos en rojo corresponden a la llena, los negros a la semi-llena, y los verdes a la vacía. Las diferentes gráficas empleadas representan el modo de tocar (el rombo indica que hay que golpear en el cuello de la botella, el círculo en el cuerpo, etc.). También usa otros códigos anteriores, como el tamaño para expresar intensidad, los números para determinar el tiempo, etc.

De las seis láminas de que consta la obra, cuatro de ellas son de duración relativamente limitada porque se trata de tocar los signos indicados de un modo

³³⁵ FÀBREGAS, Xavier: *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep Maria Mestres Quadreny*. Barcelona, 1994. La Magrana, p. 87.

lineal. Son además de enorme sencillez, pues el objetivo es eliminar cualquier tipo de complejidad. Las otras dos láminas son esquemas generativos de duración indefinida similares al primero de *Frigolí-frigolà*, aunque más atractivas visualmente. El primero (página cinco) es un gráfico rectangular dividido en 209 casillas y un cuadrado central de mayores dimensiones (figura 175). Las pequeñas contienen un número en el interior que puede ser de varios tamaños, mientras que en el espacio central hay dos líneas de trigramas con símbolos.³³⁶ Los intérpretes realizan el circuito como en obras anteriores, pero cuando llegan al espacio central eligen una de las dos líneas para a continuación proseguir indefinidamente por las filas y columnas. La sexta página también es un gráfico generativo con la forma del símbolo de infinito (∞), de modo que nuevamente nos encontramos con una suerte de caligrama, pues la forma que adopta la partitura expresa su esencia, es decir, que puede recorrerse infinitamente.

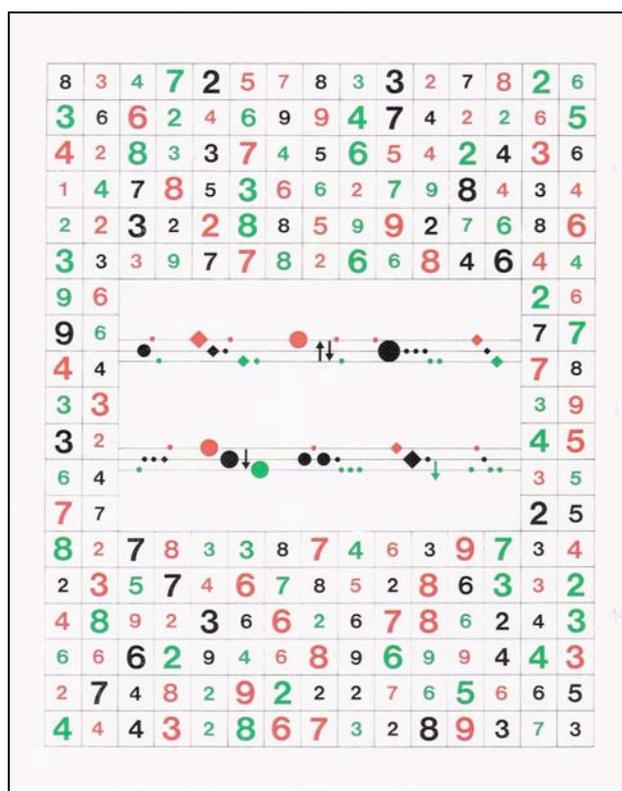


Figura 175: Mestres Quadreny: *Tocatina* (1975).

³³⁶ Estos trigramas no expresan en realidad alturas, por lo que posiblemente sea meramente un guiño a la notación tradicional sin función real.

Así pues, *Tocatina* puede ser entendida como una continuación del trabajo con partituras generativas en la línea de *Aronada* o *Self-service*. Sin embargo, aquí se pone de manifiesto una clara tendencia hacia una búsqueda de una mayor plasticidad en el conjunto de códigos que conforman su nueva grafía musical. El propio formato de la obra revela una nueva concepción de partitura, pues se presenta como una serie de láminas con entidad visual independiente (de modo similar a como ocurre en las colecciones de poesía visual). No por casualidad, la obra fue publicada posteriormente en *Tarot*, revista en la que ya habían publicado poetas experimentales como Salvador Espriu, J. V. Foix y Joan Brossa, entre otros.³³⁷

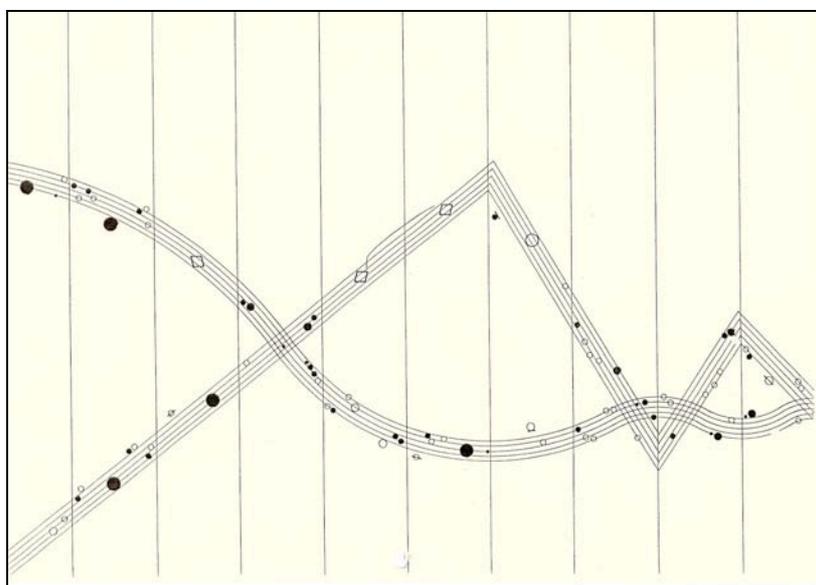


Figura 176: Mestres Quadreny: *Homenatge a Robert Gerhard* (1976).

Por último, *Homenatge a Robert Gerhard* (1976), pieza para piano y nueve instrumentos *ad libitum*, se compone igualmente de tarjetas con un diseño visual independiente. El pianista tiene una única página formada por acordes escritos de manera convencional, que ofrece la posibilidad además de leerse dando la vuelta a la hoja. El resto de intérpretes tienen un juego de nueve láminas distintas cuyo orden de ejecución deciden libremente, y que igualmente se pueden leer del revés. Como en obras anteriores, las notas blancas son naturales y las negras

³³⁷ El cuaderno dedicado a *Tocatina* es el nº 10 (diciembre de 1978). Fue editado con prefacio de Joan Brossa e ilustraciones del Grup Tarot.

bemolizadas. También emplea distintos tamaños de notas, aunque aquí no expresan intensidad, sino la duración aproximada de cada sonido. En cambio, la intensidad se señala mediante la situación y acumulación de las notas dentro del pentagrama (cuanto más arriba más fuerte debe tocarse y a la inversa).

Según explica Mestres, la obra nace a raíz de un sueño que tuvo en el que John Cage homenajeaba a Gerhard tocando el piano con una serie de músicos alrededor.³³⁸ En el sueño, explica, Cage tocaba unos fuertes y separados acordes que marcaban el punto de arranque para el grupo de músicos, que interpretaba sus instrumentos usando cartas de póquer a modo de partituras. Mestres convierte este sueño en realidad con *Homenatge a Robert Gerhard*, donde el pianista -sentado frente al resto de músicos- toca una serie de acordes distanciados y en *fff* tras los cuales los nueve instrumentistas tocan sucesivamente cada una de las nueve láminas. La duración de la pieza es indeterminada. El principal problema que se planteó era cómo sustituir las partituras convencionales por juegos de cartas. Él mismo explica:

un cop ben despert vaig fer la partitura tal com l'havia escoltat en el somni. Certament, no podia fer tocar els músics amb un joc de cartes, però volia mantenir l'aspecte lúdic del somni. Així doncs, vaig inventar una mena de partitura que té una certa afinitat amb les cartes.³³⁹

Así, los pentagramas de estas carta-partituras no son horizontales como en la notación convencional sino que adquieren las formas más variadas: subidas y bajadas, o curvas y bifurcaciones que además de darle un aspecto atractivo desde el punto de vista gráfico, tienen una funcionalidad dinámica.³⁴⁰

Tres años después abordará *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979), primera colección de música visual. Ya se señaló anteriormente que la década de los setenta será un periodo de crisis vital para Mestres Quadreny. Las consecuencias sobre su

³³⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 66-67.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

quehacer creativo serán más que patentes. Por una parte, abandona el uso de grafismos para sus músicas convencionales, y por otra, adopta el azar matemático como única vía compositiva. Llegados a este punto, toda la creatividad de carácter visual que hasta entonces había encontrado respuesta en las partituras generativas y las grafías abiertas, ahora tendrá su única vía de desarrollo en las músicas visuales.

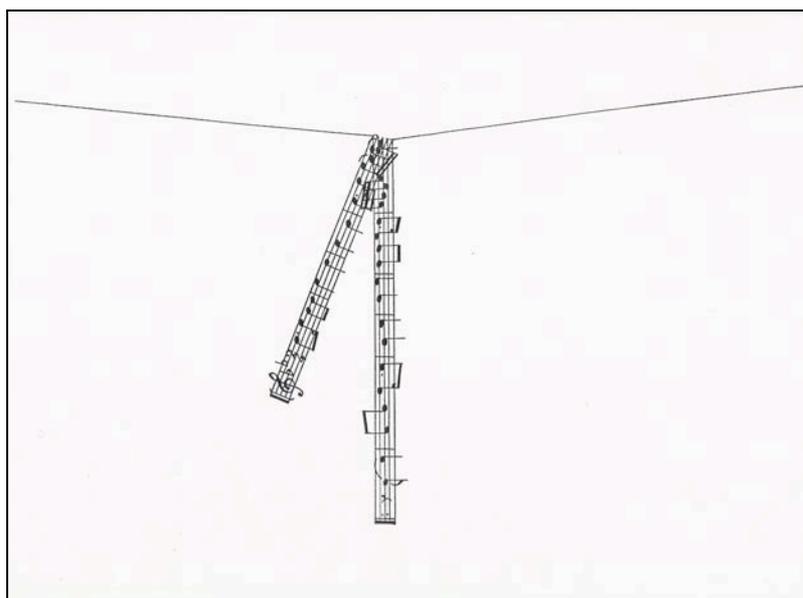


Figura 177: Mestres Quadreny: *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979).

II.2.3. La obra visual de Mestres Quadreny desde 1979 hasta nuestros días.

II.2.3.1. Origen de la música visual.

Variacions sobre un tema de Haydn (1979) consiste en la exposición de un tema de F. Joseph Haydn y la elaboración de ocho variaciones gráficas a partir de ella. Como explica el propio compositor,³⁴¹ la obra surgió en un viaje volviendo de Brasil. Pensando, llegó a la conclusión que el decimonónico recurso del tema con variaciones se podía exportar conceptualmente del terreno armónico al gráfico, ¿por qué no hacer variaciones de tipo visual en vez de las clásicas variaciones musicales? Al volver a Barcelona tomó un tema de Haydn, el mismo que usó

³⁴¹ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

Johannes Brahms para sus *Variaciones sobre un tema de Haydn* (1873), y llevó a cabo la nueva composición.

Así, a través de las nueve láminas que componen la obra, el tema de Haydn es manipulado gráficamente empleando todo el espacio de cada hoja. En la primera variación el tema aparece en color rojo, de modo que remite simbólicamente al recurso del cambio de timbre (figura 179). En la siguiente, el tema aparece como colgado de una cuerda de manera bastante cómica (véase figura 177). A continuación la prolongación de una línea le da al tema una forma de A o triángulo. Después se dispone en columna (tal vez haciendo referencia a un posible tratamiento vertical del tema) en cuyo extremo inferior las líneas del pentagrama se esparcen (¿las raíces del árbol?). En la variación posterior los compases forman una escalera, remitiendo al concepto de escala. A continuación el pentagrama se curva y las notas caen como por acción de la gravedad (véase figura 179). En la penúltima variación el tema se distorsiona como por efecto de un espejo. Y finalmente el tema se rompe en varios pedazos...

Entre el 21 y el 29 de septiembre de 1982 se celebraron en Barcelona y Sitges las *Jornades Internacionals de Nova Música*, patrocinadas por la Fundació Joan Miró. Dentro de sus actividades, además de cursos, se celebraron conferencias, foros, charlas y conciertos. En el seno de estas jornadas, se organizó además una exposición sobre poesía visual de artistas catalanes comisariada por Xavier Canals. En ella, entre obras de poetas como Joan Brossa, Pere Anguera, Joan Burguet y Santi Pau, se mostraron las *Variacions sobre un tema de Haydn* de Mestres Quadreny.³⁴² Se trataba de establecer un diálogo y punto de encuentro entre música, grafismo y lenguaje poético. Parte de estas reflexiones quedaron

³⁴² El título de la exposición fue *Música-Poesía visual. Notacions i connotacions catalanes*. Se celebró en la Fundació Joan Miró entre el 21 de septiembre y el 24 de octubre de 1982. Actualmente es posible consultar una selección de las obras que participaron en esta exposición en la página web: http://vorticeargentina.com.ar/poesia_visual/escritos/poemas_visuales_de_artistas_catalanes.htm (última revisión 23 de mayo de 2011).

plasmadas en un ensayo de Xavier Canals titulado “Música-Poesía visual, intersecció o intercomunicació? Reflexions a l’entorn d’una exposició”.³⁴³

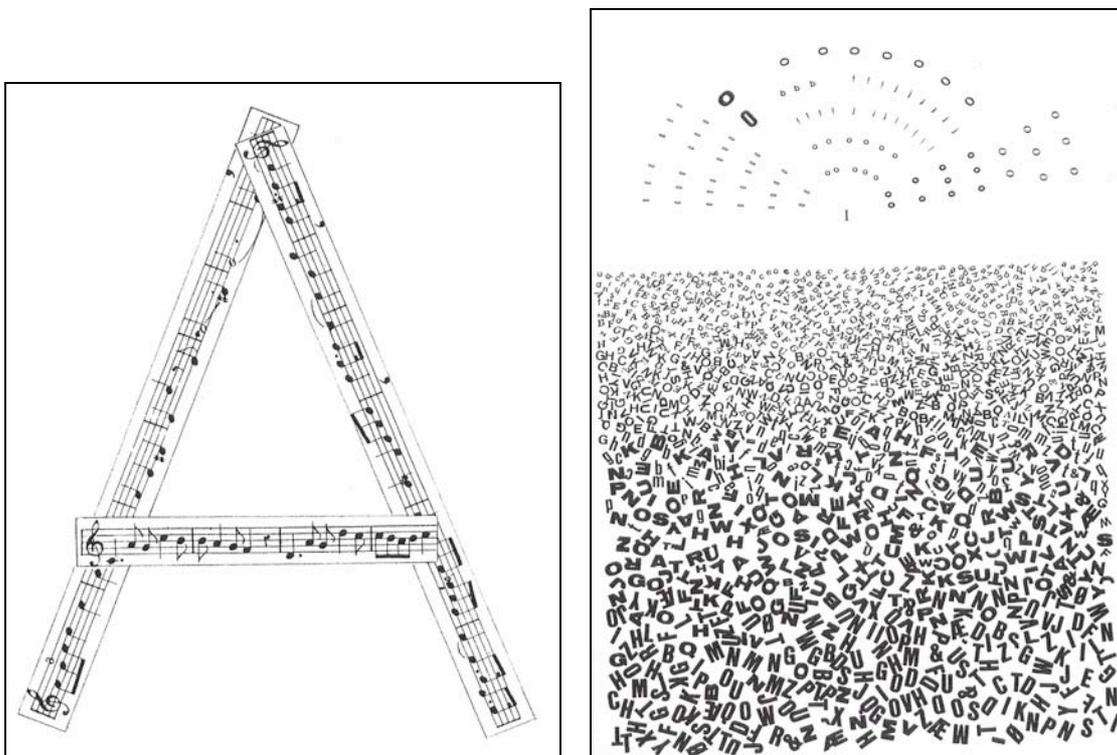


Figura 178: *Sense títol* (1982) de Joan Brossa (izda.); *Concert a l'aire lluire* (1982) de Joan Burguet (dcha.).

Casi una década después, entre 1990 y 1992, Perejaume (1957)³⁴⁴ propuso a Mestres Quadreny realizar una publicación conjunta en las que se incluyesen poemas suyos junto con las *Variacions sobre un tema de Haydn*. La obra se titula *Lied* (1992) y se trata de un libro de bibliófilo de edición limitada.

A partir de la década de los ochenta en el catálogo de Mestres Quadreny se produce una clara bifurcación. Por una parte, el compositor continúa profundizando en la investigación del azar y sus sistemas de automatización para obras con una finalidad únicamente sonora; y por otra, desarrolla abiertamente sus músicas

³⁴³ CANALS, Xavier: “Música-Poesía visual, intersecció o intercomunicació? Reflexions a l’entorn d’una exposició”. Barcelona, 1982. Fundació Joan Miró. Incluido en el catálogo de la exposición *Música-Poesía visual. Notacions i connotacions catalanes*.

³⁴⁴ Su nombre completo es Pere Jaume Borrell i Guinart, pero es conocido artísticamente como Perejaume.

visuales. Para las primeras se servirá del sistema de notación tradicional, pues en ellas ya no hay una búsqueda de la plasticidad, mientras que las músicas visuales, al no ser operativas desde el punto de vista acústico y tener un propósito únicamente contemplativo, supondrán la línea de continuidad de su obra gráfica. Es decir, si hasta entonces el interés visual de su producción gráfica había residido únicamente en la estilización de la partitura con una finalidad acústica o estructural, a partir de entonces éste queda solamente reflejado en las músicas visuales.

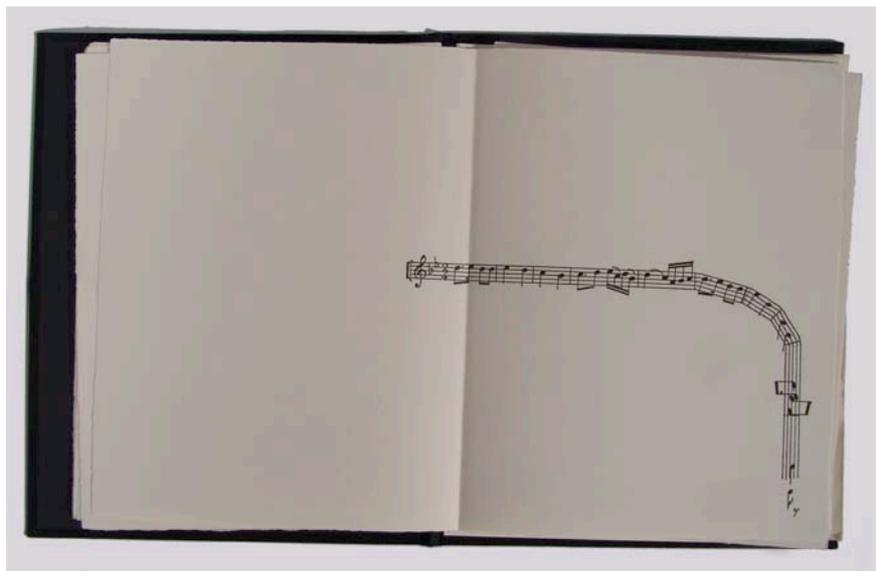
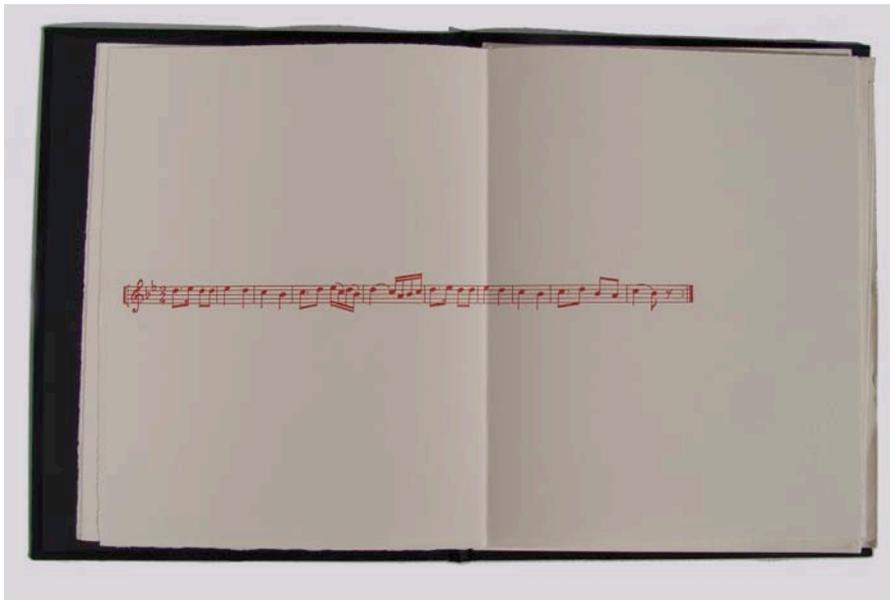


Figura 179: Mestres Quadreny/ Perejaume: *Lied* (1992).

Así pues, desde entonces Mestres desarrollará su creatividad plástica únicamente en piezas visuales sin posibilidad de ejecución, es decir, sin función como código. Para ellas, el propio compositor acuñará el término *música visual* por analogía con la *poesía visual*, expresión poética trabajada desde los años sesenta por su amigo y colaborador habitual Joan Brossa. En otros ámbitos musicales existen otros nombres para formas artísticas de similares características, como es el caso de las *músicas pensables* de Dick Higgins, las *músicas para leer* de Dieter Schnebel o las *grafías conceptuales* de Javier Darías. A lo largo de los dos siguientes apartados trataremos de realizar una labor de contextualización respecto a la música visual. Por una parte conoceremos otras expresiones sinestésicas análogas dentro del campo musical, tanto a nivel nacional como internacional; y por otra, realizaremos un recorrido por la poesía visual en el siglo XX profundizando especialmente en la obra de Joan Brossa.

II.2.3.1.1. Otras músicas visuales.

La música visual de Mestres Quadreny es la confluencia de dos realidades. Por una parte, es el resultado del desarrollo lineal de su obra gráfica. Es decir, como hemos visto, existe una progresiva emancipación de la partitura como objeto artístico que comienza con las piezas generativas y culmina hacia finales de los setenta con las primeras músicas visuales. Por otra, no debemos olvidar el ambiente artístico interdisciplinar en el que se ha movido siempre Mestres. Especialmente en cuanto a dos aspectos: la relación con las artes plásticas (a lo largo de esta Tesis ya se han dado muestras de esta fructífera y constante relación) y con la poesía visual. En relación a este segundo aspecto, parece claro que la estrecha relación con Joan Brossa ha sido fundamental en la obra de Mestres, pues a través de él conoció de primera mano las últimas manifestaciones de poesía experimental. La incorporación de las *Variacions sobre un tema de Haydn* en la exposición de poesía visual de 1982 a la se hacía referencia anteriormente da clara muestra de ello.

Éste es el camino trazado por Mestres Quadreny, sin embargo, debemos tener en cuenta la existencia de manifestaciones similares en otros contextos culturales. Un caso siempre referencial son las *músicas pensables* del artista fluxus Dick Higgins

(1938-1998). No por casualidad Higgins fue -además de músico y performer- poeta experimental. Su aportación al mundo de la poesía fue doble, pues aparte de su trabajo artístico, enseñó poesía visual y sonora desde su cátedra universitaria. A Higgins debemos el concepto de *intermedialidad*, palabra acuñada por él mismo en un ensayo de 1967 donde se cuestiona profundamente la clásica compartimentación de las artes dentro de la creación contemporánea.³⁴⁵ Así, según Higgins, la poesía visual estaría situada entre las artes plásticas y la poesía; y la poesía sonora o fonética entre la música y la poesía. El propio autor lo explica así:

I find I never feel quite complete Nules I'm doing all the arts -visual, musical and literary. I guess that 's why I developed the term Intermedia, to cover my Works that fall conceptually betwenn these.³⁴⁶

En su proyecto *Las Mil Sinfonías* (1967) Higgins realizó una gran cantidad de piezas utilizando hojas de papel pautado que eran perforadas por los disparos de un rifle y posteriormente manipuladas por el autor mediante el empleo de distintos colores aplicados con pincel. En las instrucciones el autor expresa así sus intenciones:

No hay mil sinfonías en el cuerpo de la literatura a las que se les haya atribuido este nombre: hay muchas más. No todas han sido ejecutadas todavía, ni todas serán ejecutadas por cualquier compositor. Pero cada una es el resultado de una violencia por parte de sus creadores, y cada una ejemplifica una clara relación de poder entre los intérpretes que caracteriza nuestra comprensión del esfuerzo de imposición de una voluntad sobre otra del modo más dictatorial y técnico.

Efectivamente, estas partituras son ejecutadas (literalmente) para, después de un último retoque del autor, convertirse en músicas silenciosas, sólo para ser escuchadas en la mente de cada oyente. Como indica Timothy Baird Layden, “no

³⁴⁵ Véase: HIGGINS, Dick: “Statement on Intermedia”. Nueva York. En: *Something Else Press* (1967).

³⁴⁶ *Ibid.* (Traducción propia: “No me siento totalmente completo si no estoy cultivando todas las artes -visual, musical y literaria. Supongo que por eso desarrollé el término Intermedia, para permitir que mis obras caigan conceptualmente entre ellas”.)

creaba representaciones de música, ni una obra para transmitir los sentimientos que provoca la experiencia de percepciones sonoras, sino que concebían partituras que podrían ser interpretadas por los sonidos interiores de manera distinta en cada individuo”.³⁴⁷

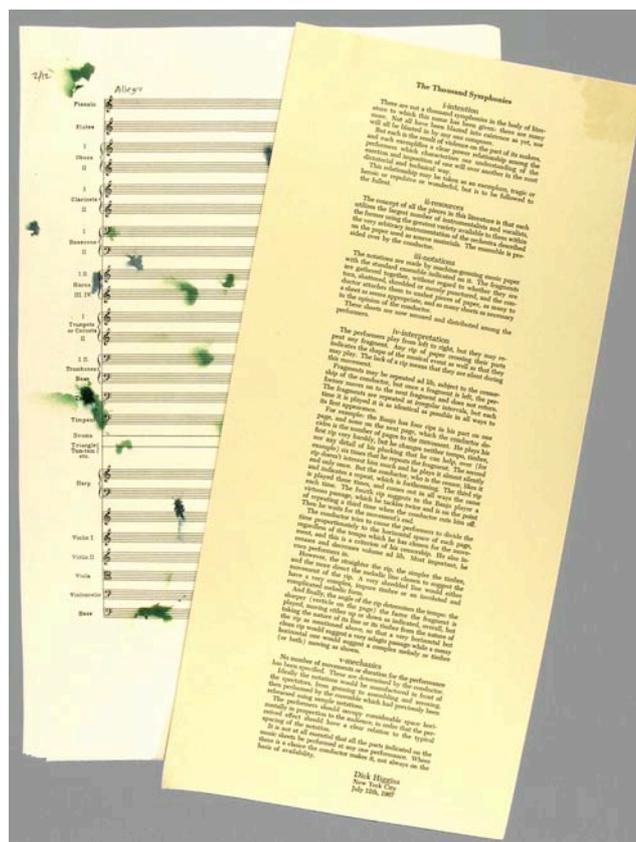


Figura 180: Dick Higgins: *Las Mil Sinfonías* (1967).

³⁴⁷ BAIRD LAYDEN, Timothy: *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Domènec Corbella Llobet. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona (2005), p. 109.

En 1969 Dieter Schnebel (1930) sorprendía al mundo del arte con la publicación de *Mo-no: Music for read*.³⁴⁸ Como explica el propio autor en la introducción del libro, se trata de música para leer en soledad (de ahí el empleo de la palabra “mono”). La finalidad es estimular a través de las graffias los sonidos de nuestra mente: “So the book sets out to lead the reading hearer (the hearing reader) to the music sounds which surround us, but also to bring him into direct contact with that imaginary music which always arises within us, from sounds both real and unreal”.³⁴⁹

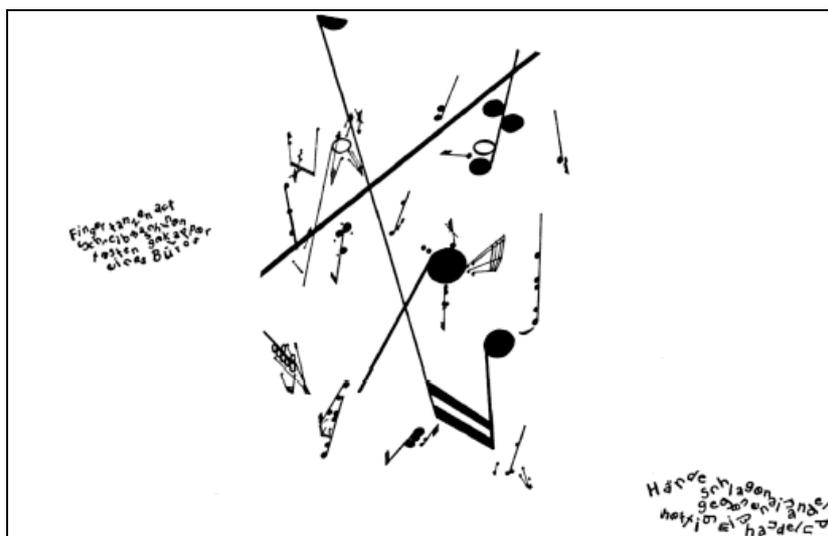


Figura 181: Dieter Schnebel: *Mo-no: Music for read* (1969).

Lo interesante del libro es que, desde una perspectiva conceptual, cuestiona la categoría “música”, pues ya no se concibe como un objeto ajeno a nosotros (y que después percibimos) sino como el propio acto de escuchar. De este modo, plantea una cuestión fundamental: la música, ¿es algo que suena o es lo que escuchamos? Este aspecto, que ya se intuye claramente en el *4'33"* (1952) de John Cage, choca frontalmente con el concepto de autonomía de la obra arte, pues como señala Alberto C. Bernal, *Mo-no*, “música para leer [...] cuestiona la necesidad de la

³⁴⁸ SCHNEBEL, Dieter: *Mo-no: Music for read*. Köln, 1969.

³⁴⁹ *Ibíd.* (Traducción propia: “Así, el libro se dispone a llevar al oyente de la lectura (el lector de la escucha) a los sonidos de la música que están a nuestro alrededor, pero también para ponerle en contacto con esa música imaginaria que siempre está presente en nosotros, desde los sonidos reales a los irreales”).

fisicalidad del “sonido” para crear un acto musical; la música ya no es “la música”.³⁵⁰

En una línea similar destacan en España algunas propuestas de los miembros de grupo Zaj. Walter Marchetti (1931) nos invita a través de *Arpocrate seduto sul loto* (1968) a escuchar la música de nuestra mente. Como indica Henar Rivière, se trata de un libro de artista entre cuyas páginas discurren partituras de interpretaciones y acciones a realizar o ya realizadas, así como indicaciones de los fundamentos y las condiciones, los modos y las clases de la composición.³⁵¹ Pero además de ser una suerte de tratado para componer, dentro de *El Libro de la forma* Marchetti nos muestra imágenes que pretenden evocar imaginarias percepciones acústicas. El propio artista afirmará: “Me interesa la música que no se puede interpretar”.

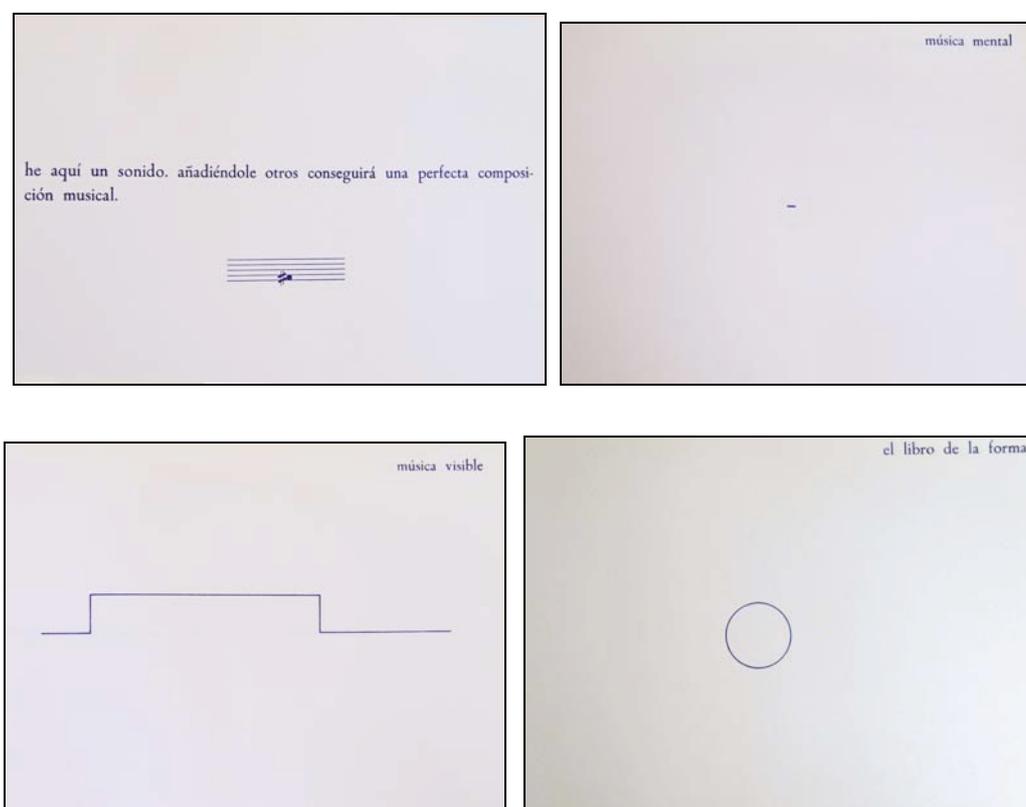


Figura 182: Walter Marchetti: *Arpocrate seduto sul loto* (1968) (Selección).

³⁵⁰ BERNAL, Alberto C.: “Música y deconstrucción”. Barcelona. En: *Enrahonar* nº 38/39 (2007), pp. 171-180, p. 174.

³⁵¹ RIVIÈRE, Henar: “Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti”. *Walter Marchetti. Música visible*. Las Palmas de Gran Canarias, 2004. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), pp. 19-31.

Un caso un tanto distinto hallamos en algunos trabajos de la artista interdisciplinar (y también miembro de Zaj) Esther Ferrer (1937). *Música celestial* (1981), incluida en *El libro del sexo*,³⁵² es un poema visual realizado con grafía musical cuyo significado encierra un mensaje de carácter feminista. El empleo del órgano sexual femenino con todas sus posibles polisemias es un recurso visual recurrente en el trabajo de la artista vasca.

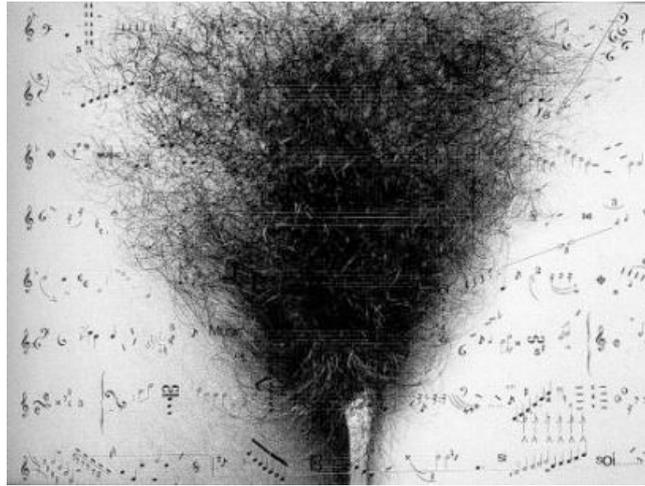


Figura 183: Esther Ferrer: *Música celestial* (1981).

Entre poesía visual, grafismo musical y arte conceptual se mueven las *grafías conceptuales* del valenciano Javier Darías (1946). En su obra se pueden distinguir dos etapas claramente diferenciadas. La primera, que abarca hasta la segunda mitad de la década de los setenta, está fuertemente influenciada por las corrientes de arte conceptual (especialmente por las enseñanzas de Juan Hidalgo). En ella, Darías despliega una intensa tarea multidisciplinar que se plasma en obras de naturaleza muy variada: aleatoriedad, músicas abiertas, electroacústica, músicas de acción, partituras para instrumentos preparados, creación de ambientes sonoros, etc.³⁵³ A todas estas manifestaciones responde el compositor con varias y estimulantes respuestas gráficas. Es en este periodo, a raíz de esta intensa

³⁵² FERRER, Esther: *El libro del sexo*. San Sebastián, 1983/86. Libro de fotografía. Arteko. Galería de arte contemporáneo.

³⁵³ Véase: RUVIRA, Josep: "Ramrod IVY". Prólogo de: DARIAS, Javier: *Una carta para David Tudor*. Madrid, 1992. Ed. Musicinco, pp. 19-25.

experiencia en el terreno grafista, cuando comienza a componer sus primeras grafías conceptuales. Señala Josep Ruvira:

la influencia conceptualista lleva a Darías a ir más allá de lo que podría denominarse lenguajes estrictamente musicales. [...] No resulta fácil delimitar la naturaleza de este tipo de obra, ya que podría situarse entre aquellas modalidades o géneros puestos en circulación a partir de los cincuenta como son la poesía visual, la poesía concreta o también la poesía semiótica. Por otra parte, el punto de partida para esta obra gráfica de Darías, [...] se encuentra en cierto modo en el desarrollo de las grafías musicales. Como puede observarse en gran parte de su obra musical, la necesidad de diseños gráficos para diferentes obras musicales, unido a su pasión por lo plástico, desemboca en la automatización funcional de sus grafías, a su cosificación como signo autónomo, capaz de articularse en diferentes cadenas de significantes.³⁵⁴

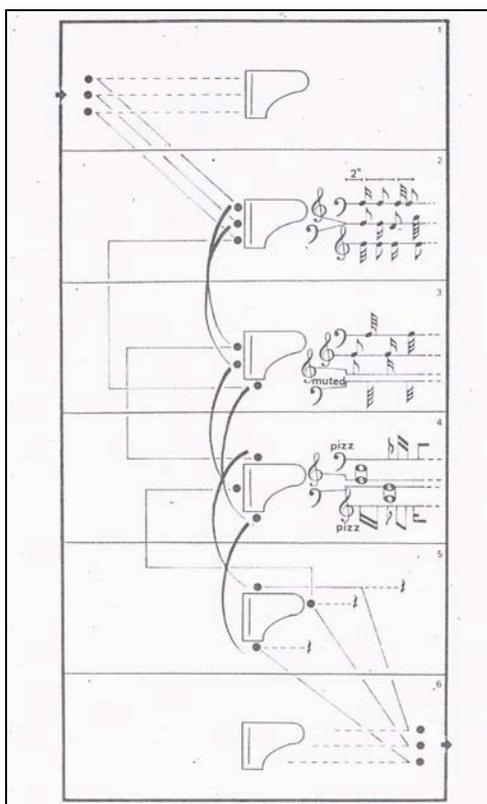


Figura 184: Javier Darías: *Sin título* (1991).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

Como vemos, el camino trazado por Javier Darías es muy similar al de Mestres Quadreny, pues sus grafías conceptuales son la confluencia de su trabajo gráfico, por una parte, y de un creciente interés por lo visual, por otro (sin olvidar la influencia de las corrientes conceptuales y la poesía visual).

Desde comienzos de la década de los ochenta la labor de Darías se ha centrado en la búsqueda de un mayor control del sonido y de la forma a través de su sistema de ciclo cerrado de cuartas y de estructuras formales predeterminadas, respectivamente. Sin embargo, paralelamente a esta vuelta al sinfonismo, Darías ha continuado cultivando sus grafías conceptuales (otro aspecto en el que coincide con Mestres).



Figura 185: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005).

Por otra parte, las músicas visivas de Llorenç Barber se mueven entre las músicas gráficas (aquellas que se iniciaban con Earle Brown y que Ramón Barce desnudaba en su artículo “Grafización”), la poesía visiva y su acostumbrado conceptualismo. Son músicas para ver, pero también para estimular el gesto o el sonido de cualquier intérprete. Así, en su *Cuaderno de Yokohama* (2005) nos introduce en la belleza del trazo, capaz de generar todo tipo de imágenes sonoras en nuestra

mente, al tiempo que incita al intérprete a dejarse llevar por los impulsos que provoca.³⁵⁵

Explica el propio autor: “Los grafismos sonoros no representan el sonido, son simplemente escucha abierta en canal siempre a punto de ocurrir”.³⁵⁶ Es decir, no pretenden establecer una representación unívoca del sonido, sino provocar una reacción en el observador de modo que éste pueda conectar con sonidos que no existen sino en su mente: “La imaginación es aquí el instrumento, y es ella la primera que nos toca, pero el lector ha de ir más allá de sus hábitos, memorias y obviedades para que surja rica, fresca y desconocida la vis del grafismo sónico”.³⁵⁷

Para cerrar este apartado dedicado a las “otras músicas visuales”, veamos un caso un tanto distinto. Se trata de Eugenia Balcells (1943), artista intermedia que desde los setenta comparte residencia entre Barcelona y Nueva York. Arquitecta de formación, su obra -desde una concepción puramente intermedia- se desarrolla entre el arte conceptual, la instalación y el videoarte. Pero, además, se nutre de lo performativo, lo sonoro y lo visual, de modo que algunas de sus obras juegan y reflexionan sobre el propio concepto de partitura en relación a su doble dimensión, la sonora y la visual. Así, por ejemplo, *Clear music* (1981) es una partitura-objeto formada por trece páginas de plástico transparente y distintos objetos también transparentes. Éstos pueden distribuirse de manera libre por los pentagramas de manera que da distintas configuraciones visuales que después el intérprete traduce en forma de sonido.³⁵⁸ El proceso se completa con la

³⁵⁵ Así por ejemplo, Miquel Àngel Marín (clarinete) y Lara Torrecillas (yoga) llevaron a cabo una libre interpretación de *Cuaderno de Yokohama* dentro del Festival Anen Anem de Gandía el pasado 17 de abril de 2010.

³⁵⁶ BARBER, Llorenç: “Cuaderno de Yokohama”. Barcelona. En: *Quaderns D'Audio*, 02 (2009), p. 22.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ La obra fue estrenada en 1982 por Malcolm Goldstein (violín) en la Fundación Experimental Intermedia de Nueva York. Posteriormente ha sido interpretada por Barbara Held (flauta) y Llorenç Barber (campanas).

performance, pues las imágenes de la partitura son proyectadas a gran tamaño de modo que el público pueda ver lo mismo que el intérprete.³⁵⁹



Figura 186: Eugenia Balcells: *Clear music* (1981) (arriba). *Flight* (1981) (abajo).

Otro caso interesante es *Flight* (1981). Se trata de una pieza de videoarte que fue gestada del siguiente modo: inicialmente la artista grabó el vuelo de palomas desde un tejado de Little Italy (barrio de Nueva York), después superpuso a la imagen cinco líneas a modo de pentagrama y finalmente realizó tres variaciones electrónicas a partir del material original. El resultado es una suerte de partitura en movimiento donde las palomas son las grafías que recorren el pentagrama. Como indican Barber y Palacios, “el vuelo de unas palomas se convierte en fuga de semicorcheas, glisandos, aturulles, estampidas y silencios que el intérprete

³⁵⁹ *Clear music* fue presentada en formato fotografía (como poema visual) en la mencionada exposición *Música-Poesía visual. Notacions i connotacions catalanes* celebrada en la Fundació Joan Miró entre el 21 de septiembre y el 24 de octubre de 1982.

procurará dar cumplida lectura ante los ojos/oídos del público”.³⁶⁰ Dicho intérprete (generalmente un flautista) transforma estas imágenes en sonido de manera similar a como sucedía en *Clear music*, ya que igualmente la partitura es proyectada en grandes dimensiones (figura 176).

También de 1981, *Xerox music* es una partitura visual que consiste en la progresiva transformación de un pentagrama a través de un proceso de fotocopiado (concretamente cien veces). Nuevamente el resultado visual es convertido en sonido en la performance donde las noventa y nueve hojas que conforman la partituras deben estar dispuestas en forma de espiral, de modo que el intérprete recorre todas las variaciones.



Figura 177: Eugenia Balcells: *Xerox music* (1981).

Si nos fijamos bien, en todas estas creaciones la partitura tiene un papel performativo, pues no es únicamente un objeto artístico de museo o un pseudocódigo entre creador e intérprete ajeno al público, sino que realmente juega un papel fundamental en la performance como elemento visual que ayuda a dotar de sentido a la obra.

³⁶⁰ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja... op. cit.* p. 55.

II.2.3.1.2. La poesía visual y Joan Brossa.

A partir del estudio de la obra de Joan Brossa, Klaus Peter Denker define la poesía visual del siguiente modo:

la poesía visual es [...] una forma de poesía óptica, que se originó a mediados del siglo XX como resultado de la interacción entre artes plásticas y literatura, imagen y texto, elementos figurativos y semánticos. A ello se agregó la combinación de diferentes formas artísticas en un espacio “intermedia”, la reacción perceptiva a los medios de comunicación y a la información de todo tipo derivada del entorno. La poesía en todas sus formas de realización [...] es el lugar de encuentro de importantes experiencias y percepciones provenientes de la historia de las formas textuales ópticas, de la evolución de las artes plásticas [...] y de todas las formas imaginables de manifestación lingüística.³⁶¹

De esta amplia y completa definición parece cuestionable, sin embargo, lo referido al origen de la poesía visual, pues como señala Jaime Luis Martín, “habría que remontarse al siglo XIV a. de J.C. para encontrar los primeros rastros de la expresión visual en la escritura cuneiforme y recorrer un largo camino salpicado de mojones, [...] hasta llegar a nuestros días”.³⁶² A lo largo de este largo camino histórico, parece oportuno destacar los caligramas medievales y barrocos, donde la disposición gráfica de los versos representa visualmente el contenido del texto. Finalmente, será a principios del siglo XX cuando el cubismo literario recupere y revitalice esta forma poética de la mano de Guillaume Apollinaire. A partir de la publicación en 1914 de *Caligramas*, Apollinaire pondrá rápidamente de moda esta decimonónica forma poética en diferentes ambientes literarios. Acerca de esta obra opina Juan Manuel Bonet: “retoman la tradición de “escrituras en imágenes” presente desde siempre, desde Simias, desde Rabelais, desde los poetas barrocos

³⁶¹ DENKER, Klaus Peter: “Joan Brossa: Letra —> Objeto”. *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 33-43, p. 40.

³⁶² MARTÍN, Jaime Luis: *Poesía visual*. Gijón, 1991. Servicio de Publicaciones Centro Regional de Difusión Cultural. Principado de Asturias, p. 7.

alemanes, en la historia de la literatura. [...] De esas marginales composiciones ideográficas, Apollinaire sabrá hacer una auténtica *escritura en el espacio*”.³⁶³ Precisamente este entroncamiento con el pasado lleva a José Antonio Sarmiento a afirmar que los caligramas de Apollinaire no tienen nada que ver con la vanguardia, pues sus composiciones son la continuadora de una tradición que se remonta a Simias de Rodas (300 a.C.) y que han perdurado en el tiempo bajo el nombre de “versos figurados”.³⁶⁴

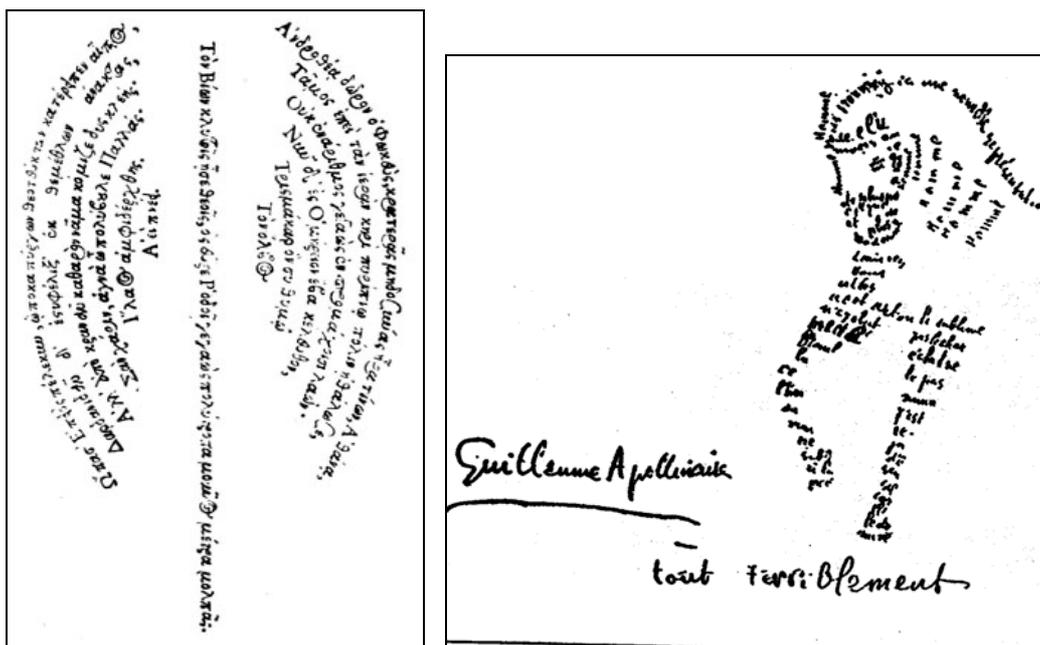


Figura 188: *El hacha* (300 a. C.) de Simias de Rodas (izda.). *Caligramas (Poemas de la paz y la guerra)* (1918) de Guillaume Apollinaire (dcha.).

Igualmente importante es la aportación del futurismo italiano. Como indica Laura López Fernández, desde principios de siglo XX los futuristas se hacen eco de la plasticidad y visualidad de las nuevas escrituras poéticas con sus caligramas y el uso más o menos innovador de la tipografía, el collage y la nueva disposición del espacio.³⁶⁵ En 1909 Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) publica el primer

³⁶³ BONET, J. M.: “El caligrama y sus alrededores”. Madrid. En: *Poesía* nº 3 (1978), pp. 8-26.

³⁶⁴ Véase: SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, 2009. Instituto Cervantes. El catálogo incluye dos artículos del propio Sarmiento: “El estallido de la vanguardia”, pp. 23-61; y “La poesía total” pp. 157-225.

³⁶⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. Madrid. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001). Universidad

manifiesto futurista, y Francesco Canguillo (1884-1977) introduce en 1922 la poesía pentagramada, la *parole-note* y un sistema de anotaciones simbólicas para esquematizar las *parole in libertá*. La influencia del futurismo italiano en la vanguardia poética española fue fundamental, especialmente en Cataluña. Felipe Muriel Durán señala: “las intensas relaciones que mantenía Cataluña con Francia propiciaron que el espíritu de ruptura fuera asimilado antes en tierras catalanas que por el resto del Estado”.³⁶⁶ Las dos personalidades más relevantes de esta generación de vanguardia en Cataluña son Josep María Junoy (1887-1955) y Joan Salvat-Papasseit (1894-1924).

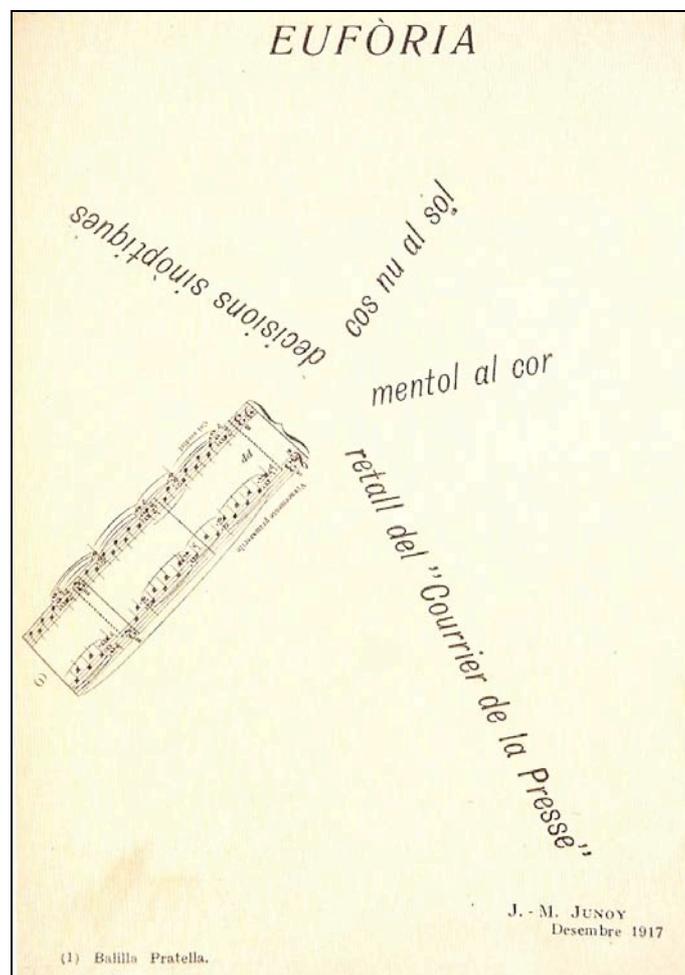


Figura 184: Josep Maria Junoy: *Eufòria* (1917).

Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html (última revisión 23 de mayo de 2011).

³⁶⁶ MURIEL DURÁN, Felipe: *La poesía visual en España*. Salamanca, 2000. Ediciones Almar. Colección Patio de Escuelas 5, p. 75.

Josep María Junoy, considerado el primer poeta del Estado español en practicar la estética futurista, publicará en 1916 su primer libro de poemas visuales bajo el título *Troços*. La influencia del cubismo literario parece obvia, sin embargo, pues como indica José Antonio Sarmiento, aunque Junoy tenía como referente literario a Apollinaire, su poesía está más cerca de las palabras en libertad futuristas que de los caligramas.³⁶⁷ Posteriormente publicará una antología de poesía titulada *Poemes i Cal.ligramas* (1920) antes de volver a una estética de corte clásico. Por otra parte, Joan Salvat-Papasseit es el autor del primer manifiesto futurista catalán (1920).

De entre los artistas de la siguiente etapa de poesía experimental en Cataluña el más destacado es, sin duda, Joan Brossa (1919-1998). Como indica Gloria Bordons, en sus inicios fue fundamental la influencia del dadaísmo y el surrealismo que conoció gracias a la biblioteca de arte que poseía Joan Prats.³⁶⁸ A esto debemos sumar su amistad con Joan Miró (una de las principales figuras del surrealismo pictórico de este momento) y la influencia de la obra de Freud, que le lleva a interesarse por el automatismo psíquico. De este modo, sus primeras creaciones se inscriben dentro de la estética neosurrealista en obras como *La bola i l'escarabat* (1943/48) y *Romancets del Dragolí* (1948). Paralelamente comienza su trayectoria como dramaturgo por la necesidad de introducir el movimiento y la acción en su poesía. De hecho, el propio autor se referirá a esta producción como poesía escénica, pues para Brossa las diferentes manifestaciones que ha cultivado a lo largo de su carrera -ya sea cine, teatro, poesía visual y objetual, acciones, carteles o instalaciones- son sencillamente poesía, distintas caras de una misma cosa.

A partir de 1950, la estética de Brossa evoluciona drásticamente desde el neosurrealismo al realismo crítico, debido en gran parte a su relación con el poeta y diplomático brasileño Joao Cabral de Melo (1920-1999), quien le introduce en el pensamiento marxista. Manuel Guerrero apunta:

³⁶⁷ SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad...*, op. cit., p. 33.

³⁶⁸ BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora.: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 15-31, p. 16.

Después de un largo período creativo caracterizado por la práctica de un particular neosurrealismo, con *Em va fer Brossa* (1950) Brossa iniciaba un segundo nacimiento en el cual superaba la retórica formalista para reencontrar la realidad, la vida cotidiana, desde un realismo crítico. El contacto con Cabral fue iluminador. El lenguaje de la revuelta se convertía en el lenguaje de la realidad transfigurada, de la realidad cotidiana.³⁶⁹

De esta forma, la temática de su obra experimenta un giro hacia el compromiso social, y su lenguaje poético pasa a ser sencillo, diáfano y coloquial. Al mismo tiempo, su poética tiende progresivamente hacia la esencialidad, de tal forma que con los mínimos recursos pretende expresar o evocar ideas con el máximo de claridad. Señala Gloria Bordons,

a lo largo de los años cincuenta [...] practica el desorden de la frase, la ausencia de puntuación y la escritura telegráfica. Esa especie de desconfianza hacia el lenguaje le llevará a un sintetismo progresivo, hasta el punto de llegar a escribir poemas de solo dos palabras.³⁷⁰

Este proceso le conduce a interesarse por el concepto y a reflexionar sobre la relación entre el significante y el significado de la palabra. La utilización del primero (es decir, el signo gráfico) como elemento autónomo -y, por tanto, independizado de su significado original- marcará el comienzo de su poesía visual. Como apunta Kaus Peter Denker,

el cuestionamiento del significado de una palabra o, por lo menos, el cuestionamiento de su inequívocabilidad, la demostración de que el material lingüístico es material simbólico, cuyo significado se puede reencontrar en cualquier momento y nos puede llevar a una nueva interpretación, nos hace comprender que la poesía no solo consta de una palabra o de una letra suelta,

³⁶⁹ GUERRERO, Manuel: "Joan Brossa o la revuelta poética". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 23-39, p. 26.

³⁷⁰ BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa... op. cit.*, p. 23.

sino también de signos totalmente diferentes, de “solo” un símbolo, e incluso de cifras, tal como Brossa también lo había experimentado.³⁷¹

En este sentido indica Sarmiento:

Brossa emplea un lenguaje poético de extrema simplicidad a través del cual manipula y descontextualiza signos codificados buscando múltiples significaciones. Como buen amante de la magia y la prestidigitación, sus montajes se basan en lo insólito, el humor, la sorpresa, la ironía y lo absurdo.³⁷²

Aunque ya a principios de los cuarenta había realizado sus primeros poemas experimentales de tipo caligramático (tal vez más cerca de las palabras en libertad que del caligrama) inspirado en la obra de Apollinaire, Junoy y Savat-Papasseit, posiblemente su primer poema visual sea *Poema experimental* (1947). Se trata de una página perforada por alfileres donde podemos leer sílabas sin sentido semántico. A pesar de estas tempranas experiencias no será hasta finales de la década de los cincuenta cuando Brossa comience las *Suites de poesía visual* (1959/69). La referencia a lo musical no es casual, pues, como en una suite barroca, la lectura de los poemas es secuencial: cada imagen puede entenderse como un movimiento dentro de una narración lineal. Pilar Palomer señala a este respecto: “la percepción del tiempo [en las Suites de poesía visual] es más psicológica que real. Brossa rompe el hilo temporal y el orden de sucesión espacial produciendo una lectura sesgada y tangencial”.³⁷³

En las *Suites de poesía visual* se pueden distinguir dos etapas claramente diferenciables. El primer grupo de suites, confeccionadas entre 1959 y 1962, son de carácter plástico y se caracterizan por el uso de objetos insertados en las páginas. El resultado se aproxima en muchas ocasiones al collage. El segundo

³⁷¹ DENKER, Klaus Peter: “Joan Brossa: Letra —> Objeto”. *Bverso Brossa...*, op. cit., p. 37.

³⁷² SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad...*, op. cit. p. 186.

³⁷³ PALOMER, Pilar: “Las Suites de poesía visual”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 120-137, p. 123.

grupo corresponde a las suites compuestas entre 1967 y 1969. Hay en ellas una mayor preocupación acerca del propio lenguaje y sus códigos. En estas creaciones predomina además una temática cercana a la denuncia social, aunque siempre desde el ácido sentido del humor que caracteriza la poética de Brossa. Posteriormente concluye *Poemas habitables* (1970), conjunto de cuarenta y cuatro libros que compendian nada menos que ochocientos poemas. Y unos años después publica *Poemes visuals* (1975), pequeño libro que, a modo de antología, acerca al fin la obra de Brossa al gran público.³⁷⁴

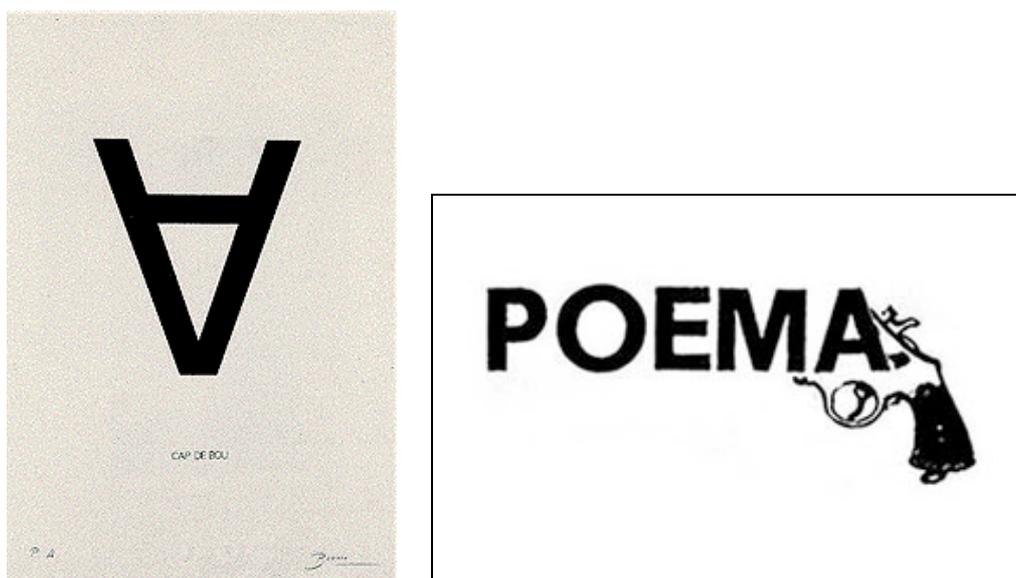


Figura 190: Joan Brossa: *Cap de Bou* (concebido en 1969/ editado en 1982) (izda.). *Poema visual* (concebido en 1970/ editado en 1978) (dcha.).

Si con el lenguaje construimos la realidad, para Brossa éste ha perdido su pureza, está contaminado, y esta desconfianza le lleva a desnudar el lenguaje (y sus signos) para concertarse en la idea. El objetivo es construir otra realidad a partir de una reflexión profunda sobre el medio mediante el cual accedemos a ella. Pero paradójicamente, Brossa se sirve al mismo tiempo de todas las redes de significados que el propio lenguaje porta, de forma que el individuo crea -acaba el poema- con sus presaberes. Se trata, en definitiva, de una poesía de asociaciones y disociaciones verbales y mentales. En realidad, lo que ha sido siempre la poesía. En una ocasión le pidieron a Brossa que definiera qué es la poesía visual. Su respuesta

³⁷⁴ BROSSA, Joan: *Poemes visuals*. Barcelona, 1975. Ediciones 62.

fue: “Yo digo que la poesía visual no es ni dibujo ni pintura, sino que es un servicio a la comunicación. [...] Hago poesía visual pero me interesa el concepto, que no contenga elementos decorativos propios del pintor. Procuero expresar una idea con el mínimo de elementos”.³⁷⁵

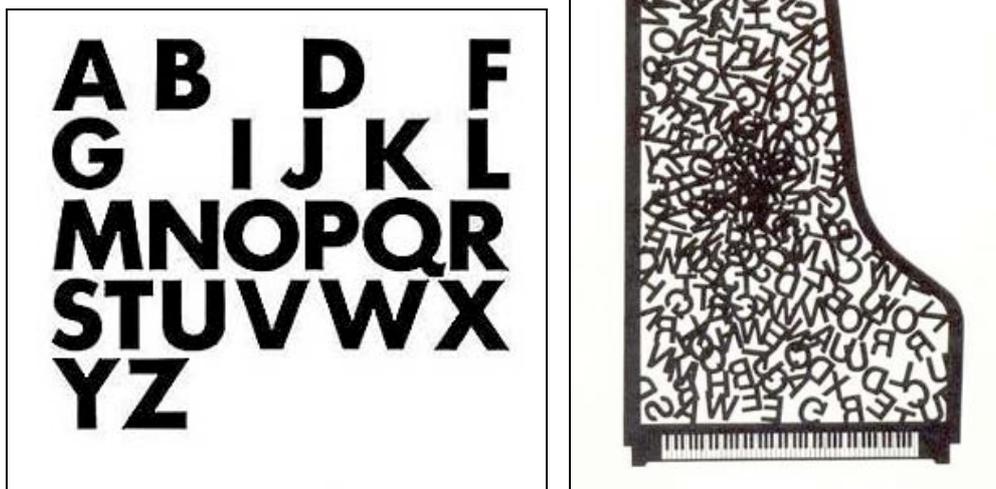


Figura 191: Joan Brossa: *Elegía al Che* (1978) (izda). *Poema visual* (1982) (dcha.)

Sin embargo, como señala Glòria Bordons, la poesía visual no es un invento de Brossa. Tampoco tenemos constancia de posibles influencias externas en su obra. Según esta autora, “ell ha anat seguint el camí de sintetització i essencialització que li marcava la seva pròpia poesia, però en aquest procés ha coincidit amb molts moviments internacionals poètica, dels que no ha tingut notícia en el seu moment, sinó força posteriorment”.³⁷⁶ De entre estos referentes internacionales cabe mencionar el Letrismo, movimiento surgido en París a finales de la década de los cuarenta y desarrollado por Isidore Isou (1925-2007). A principios de la siguiente década aparecerá la poesía concreta, tanto en Alemania (1953) como en Brasil (1955). En alguna ocasión se ha especulado sobre la posibilidad de que Brossa conociera la poesía concreta brasileña a través de su amigo Joao Cabral de

³⁷⁵ MERCADÉ RIAMBAU, Josep: “El mago de los códigos”. Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Quimera* nº 178 (marzo de 1999), pp. 8-14, p. 9.

³⁷⁶ BORDONS, Glòria: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona, 1988. Edicions 62, p. 228.

Melo, sin embargo, esta hipótesis no ha sido demostrada. Por otra parte, existen otros movimientos cercanos a la poesía visual desarrollados igualmente a lo largo de los sesenta y setenta, como son la poesía visiva italiana y el espacialismo. Lo que sí parece claro, es que la poesía visual que conocerá Mestres Quadreny de primera mano será la de su amigo Brossa. La influencia de ésta en la música visual será esencial, como veremos en los siguientes apartados.

II.2.3.2. La música visual de Mestres Quadreny.

Dentro de la música visual de Mestres Quadreny podemos distinguir tres tipos de creaciones claramente diferenciables: las piezas-homenaje, las colecciones de música visual y los libros-objeto. Las piezas-homenaje suelen ser fruto de un encargo para rendir tributo a una personalidad o a una causa. Desde una perspectiva global podríamos considerar las dos primeras páginas de *Homenatge a Prats* (1972) como la primera pieza de estas características. Generalmente se componen de una única lámina (en algunas ocasiones dos) en las que se concentra todo el material “semántico” con el fin de que en un solo golpe de vista se ponga de manifiesto el objeto del homenaje.

Las colecciones de música visual, en cambio, son conjuntos de piezas que -por su naturaleza discursiva- se aproximan a la esencia comunicativa de la poesía visual. Dentro de este grupo es posible distinguir dos tipos de producción relacionados con una evolución en la poética del artista. En las primeras colecciones (realizadas entre 1995 y 2007) existe una mayor presencia de elementos lingüísticos, por lo que su interpretación lleva hacia un tipo de semanticidad más unívoca. Además, generalmente las láminas que componen estas colecciones no están relacionadas directamente entre sí en una posible lectura lineal, sino que cada una de ellas funciona como una pieza independiente con sentido propio. En todo caso, el nexo de unión es una idea global o un procedimiento técnico común. El segundo grupo corresponde a las colecciones realizadas a partir de 2007. En estos trabajos la naturaleza comunicativa es mucho más abstracta, aunque claramente apreciable. En ellos, distintos materiales sufren una transformación lineal a lo largo de las láminas, de manera que se establece una relación discursiva entre ellos. De este

modo, el compositor propone un juego dialéctico en el que el espectador sin ayuda de referentes lingüísticos es capaz de realizar su propia interpretación.

Por último, los libros-objeto pueden ser considerados como secuencias de espacios donde es posible la asociación y combinación de lenguajes de distinta naturaleza. Se trata de creaciones realizadas conjuntamente entre artistas de diversas áreas creativas. Una característica esencial del libro-objeto es la importancia del tiempo transcurrido: pasamos las páginas en un sentido dotando a la obra de una lectura unidireccional. En este sentido, como veremos más adelante, las música visuales refuerzan este aspecto y ofrecen la posibilidad de articular distintos sistemas de comunicación en un sentido lineal.

II.2.3.2.1. Piezas-homenaje.

Desde la creación de *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979) van a pasar más de diez años hasta la composición de la próxima música visual. Ya se señaló anteriormente que en la década de los ochenta la producción de Mestres Quadreny es muy escasa. Entonces se indicaban las dos causas principales. La primera es la composición de la ambiciosa *Cap de mirar* (1991), obra que ocupará la mayoría de su tiempo y esfuerzo. La otra hacía referencia a la falta de medios. La llegada y normalización del ordenador personal hacia principios de los noventa será revelador, pues el número de obras aumentará exponencialmente desde entonces. Las consecuencias en cuanto a la música visual también son claras, pues si hasta entonces las obras gráficas de Mestres eran manuscritas y artesanales, a partir de ahora estarán confeccionadas con ordenador.

Mestres Quadreny retoma su trabajo con músicas visuales con la creación de una pequeña pieza titulada *Barcelona Sarajevo* (1993). Se trata de una iniciativa coral organizada por el Ayuntamiento de Barcelona para recoger fondos para la reconstrucción de Bosnia durante la cruenta guerra civil Serbio-Bosnia (1991-1995). En ella participaron más de cien artistas catalanes de diferentes áreas, como La Fura dels Baus, La Cubana y Nuria Espert en el área de teatro; Xavier Mariscal y Toni Miró en diseño y arquitectura; Joan Brossa, Pere Gimferrer y Lluís

Permanyer en literatura; Frederic Amat y Antoni Tàpies en pintura; y Montserrat Caballé, Raimon, Carles Santos, Jordi Savall y Mestres Quadreny en el área de música, entre otros muchos. Conjuntamente con el Ayuntamiento de Sarajevo se organizaron dos exposiciones, una en Barcelona y otra en la capital bosnia, donde se mostraron las obras.³⁷⁷

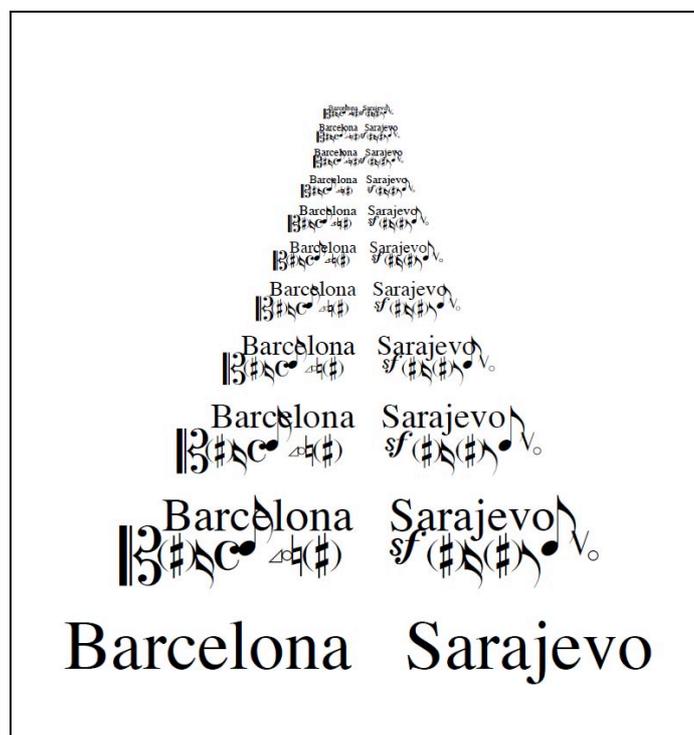


Figura 192: Mestres Quadreny: *Barcelona Sarajevo* (1993).

Para esta pieza Mestres utiliza únicamente las palabras “Barcelona” y “Sarajevo”, y su correspondiente transformación en signos musicales mediante un cambio de fuente (de *Times* a *Maestro*). *Barcelona Sarajevo* refleja la unión de las dos ciudades, la empatía entre dos pueblos que han pasado por una situación similar. La implicación de Barcelona no es casual, pues existe una afinidad política clara que pretende identificar la brutal respuesta de Serbia ante las expectativas independentistas de Bosnia con lo sucedido en Cataluña durante la guerra civil española. La disposición de las palabras y signos musicales tienen un fuerte poder

³⁷⁷ La primera se celebró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona entre el 29 de diciembre de 1993 y el 15 de enero de 1994. La segunda tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de Sarajevo del 1 al 28 de febrero de 1994. Finalmente los fondos fueron adquiridos por el museo del Fútbol Club Barcelona. La coordinadora de los eventos fue María Lluïsa Borràs.

evocador (especialmente gracias al efecto de lejanía), de modo que el mensaje es cerrado y abierto al mismo tiempo. Abierto porque no es unívoco, y cerrado porque su semántica se muestra de manera clara. Al mismo tiempo, dicho efecto visual puede ser entendido desde una perspectiva sonora; por ejemplo, como un decreciendo sin fin o un eco que se pierde en el vacío. O tal vez como lo contrario, es decir, como si el sonido de las dos palabras se acercase desde lo lejos hasta atronar nuestros oídos. En definitiva, como en la poesía visual, varias interpretaciones son posibles, ya que depende del modo en como el espectador le dé significado. Del mismo modo, si la pieza sugiere conexiones sonoras (como vimos en las músicas pensables, por ejemplo) igualmente es el receptor quien cierra y dota de sentido a la obra. La tarea del artista es proponer, dejar que el espectador interactúe libremente con su pieza (figura 192).

En este trabajo se aprecia claramente la influencia de la poesía visual de Joan Brossa. Por una parte, la temática de la obra nos acerca en gran medida a su propósito de compromiso social y político; y por otra, la sencillez y claridad con que se expone el mensaje a través del poder semántico de las dos palabras junto con la disposición gráfica, lo aproxima al lenguaje poético-visual brossiano ya descrito anteriormente.

Este mismo año Mestres Quadreny llevará a cabo otra música visual como homenaje a Joan Miró en el décimo aniversario de su muerte. El resultado es *Homenatge a L'amic* (1993). Como en el caso anterior es el resultado de una iniciativa común, en este caso homenajear a Miró y dar un impulso a la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca con la donación de obras de amigos del pintor. Para ello, Mestres profundiza en el recurso de cambio de fuente que ofrece el ordenador (¡qué lejos quedan las partituras artesanales!). Concretamente emplea un texto de Joan Brossa articulado en tres párrafos numerados, que al transformarse a fuente *Maestro* se nos muestra como un mar de símbolos musicales (como un texto ilegible o encriptado) en cuyo dentro aparece una suerte de acróstico con las letras “M-I-R-Ó” (figura 193). En este caso, las referencias de origen lingüístico -el título y el acróstico- dotan a la pieza de una semanticidad clara.

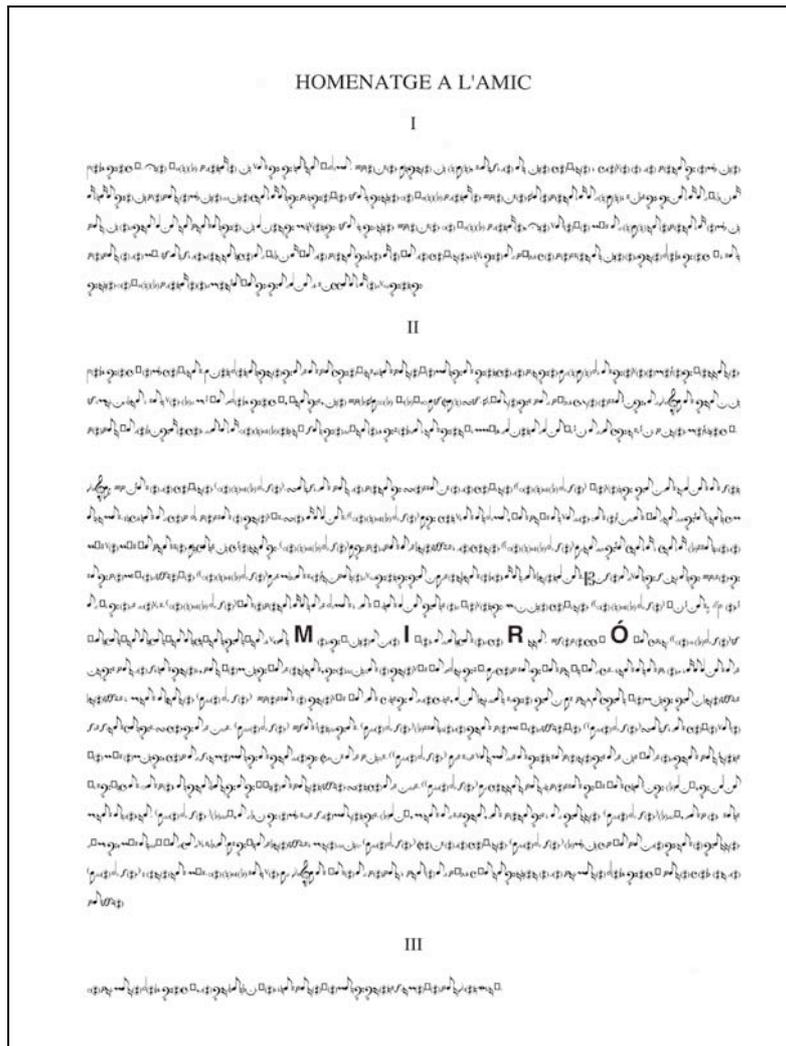


Figura 193: Mestres Quadreny: *Homenatge a L'amic* (1993)

Un año después Mestres compone *Suite Bechtold* (1994), conjunto de seis láminas de música visual. Se trata de un homenaje al pintor alemán Erwin Bechtold (1925). A lo largo de las seis piezas, Mestres juega con la disposición de los compases para recrear distintas formas de conjunto inspiradas en la obra del pintor alemán. Una vez más, como sucediera en los años sesenta y setenta, Mestres interactúa con una expresión artística de otra área creativa con el fin de desarrollar su propia poética. La obra, originalmente pensada para ser exclusivamente visual, fue interpretada por el pianista francés Jean Pierre Dupuy y grabada para el sello Ars Harmonica en 2005. De esta manera, *Suite Bechtold* ha adquirido un plano funcional no previsto. Curiosamente ha sufrido el proceso inverso: música visual convertida en partitura convencional, es decir, en código entre intérprete y compositor.



Figura 194: Mestres Quadreny: *Suite Bechtold* (1994).

El material de este trabajo es totalmente abstracto, a diferencia de los que hemos visto hasta ahora, más cercanos a la poesía visual por su esencia comunicativa. La razón parece obvia, pues ahora el objeto de homenaje es un pintor cuya obra se inscribe dentro del informalismo, corriente abstracta surgida en los cincuenta. A pesar de que el informalismo niega la especulación geométrica y el racionalismo frío de la Bauhaus, la obra de Bechtold muestra una enorme preocupación por la estructura, de manera que su trabajo ha tendido gradualmente hacia la exposición de formas más o menos geométricas. En este sentido, su poética se debate entre

sus orígenes germanos y la austeridad y sensibilidad de su lugar de residencia desde los cincuenta, Ibiza. Como indica Marie-Claire Uberquoi,

fiel a sí mismo, Erwin Bechtold ha ido a la búsqueda de lo esencial, manteniendo con el mismo vigor, esta tensión entre el afán por el orden y la pureza, y el deseo de escapar de este mismo orden. Una cuestión transcendental, que ha sabido abordar desde su peculiar lenguaje pictórico, basado en una gran economía de medios y en unos principios de ejemplar austeridad.³⁷⁸

Este equilibrio entre forma y austeridad es el que pretende captar Mestres Quadreny en la elaboración de esta colección de seis piezas de música visual. Como en la lejana *Tramesa a Tàpies* (1961), se trata de mandar un mensaje al pintor empleando la esencia de su propio lenguaje, pero desde la perspectiva del músico. El objetivo es crear un vínculo, un espacio donde puedan convivir las dos poéticas.

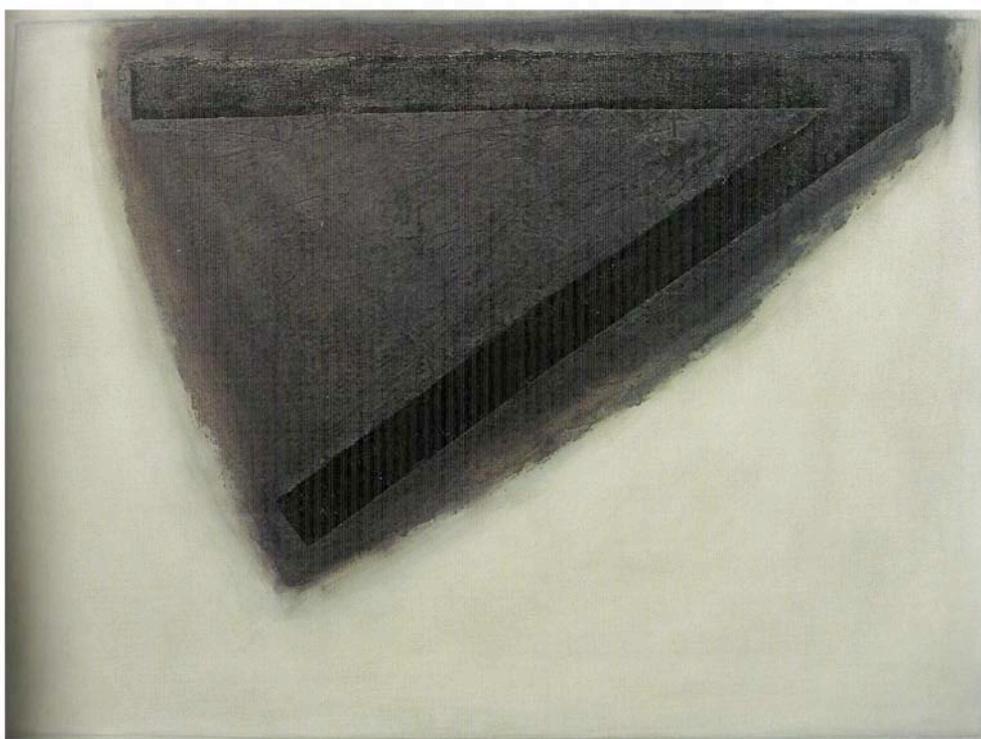


Figura 195: Erwin Bechtold: *Gran cuadro de ángulos* (2003).

³⁷⁸ UBERQUOI, Marie-Claire: “La dualidad constante de Erwin Bechtold”. *Bechtold 80*. Palma de Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporari de Palma, pp. 16-19/144-146, p. 146.

Continuando con las obras que hemos catalogado como piezas-homenaje, *El Joc...* (2003) es una lámina de música visual destinada a rendir tributo a Joan Brossa en el quinto aniversario de su muerte. Para ello, Mestres integra dos versos del poeta dentro del diseño:

El joc de la vida es juga per astronomia

perquè no hi has pas daus de cent cares.

Podría deducirse que el mensaje es más hermético. Tal vez un conocimiento compartido, pues la pieza deja entrever complicidad y empatía. Azar, juego, naipes y un puntiagudo sentido del humor son algunas de las señas de identidad de la poética brossiana. El diseño de las grafías musicales es sencillo. Consiste únicamente en dos pentagramas con notas de distintos tamaños y con los dos versos situados dentro. De este forma, la música visual de Mestres pretende mostrar de un modo austero la personalidad del poeta. Tan austero como lo fue la vida de Brossa.

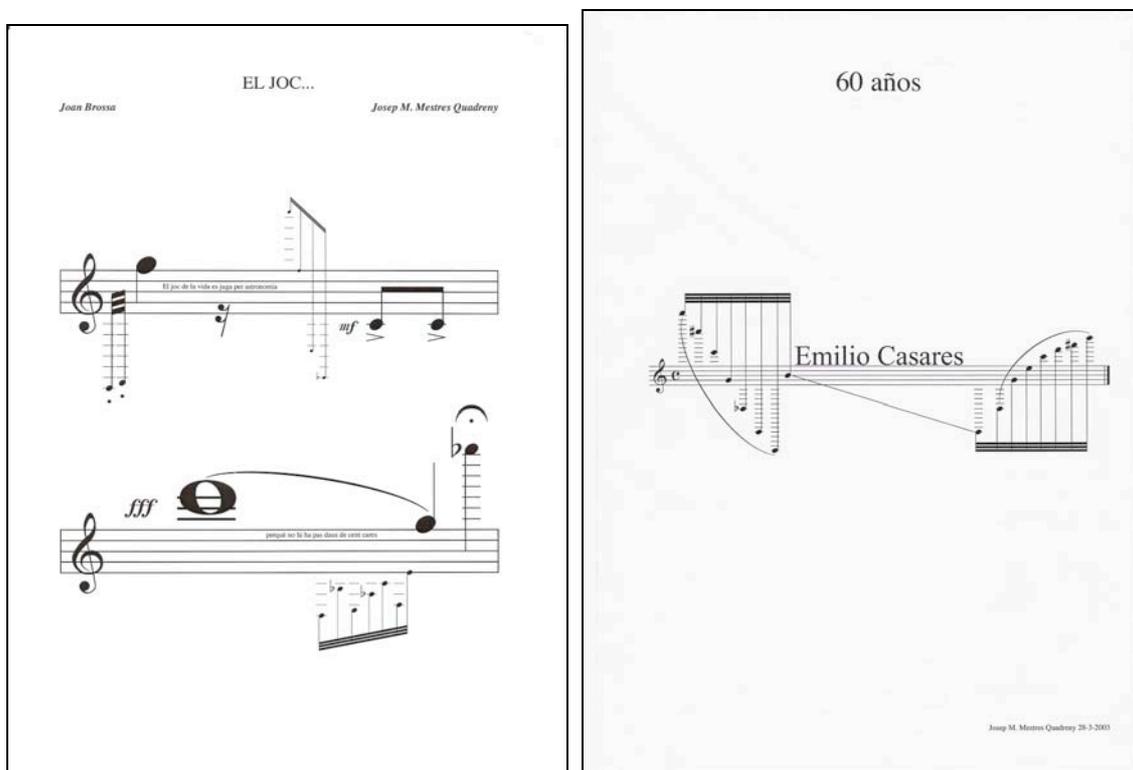


Figura 196: Mestres Quadreny: *El Joc...* (2003) (izda.); *60 años* (2003) (dcha.)

60 años (2003) es un encargo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) para homenajear al musicólogo Emilio Casares en su sesenta aniversario. La obra consiste en una única página en la que el autor inserta el nombre del homenajeado entre dos grupos de fusas unidas por una recta a modo de glisando. Nuevamente insiste en la sencillez y el equilibrio gráfico como medios de expresión más precisos. Recordemos que en las piezas-homenaje se pretende mostrar el mensaje en un solo golpe de vista del modo más cristalino posible.

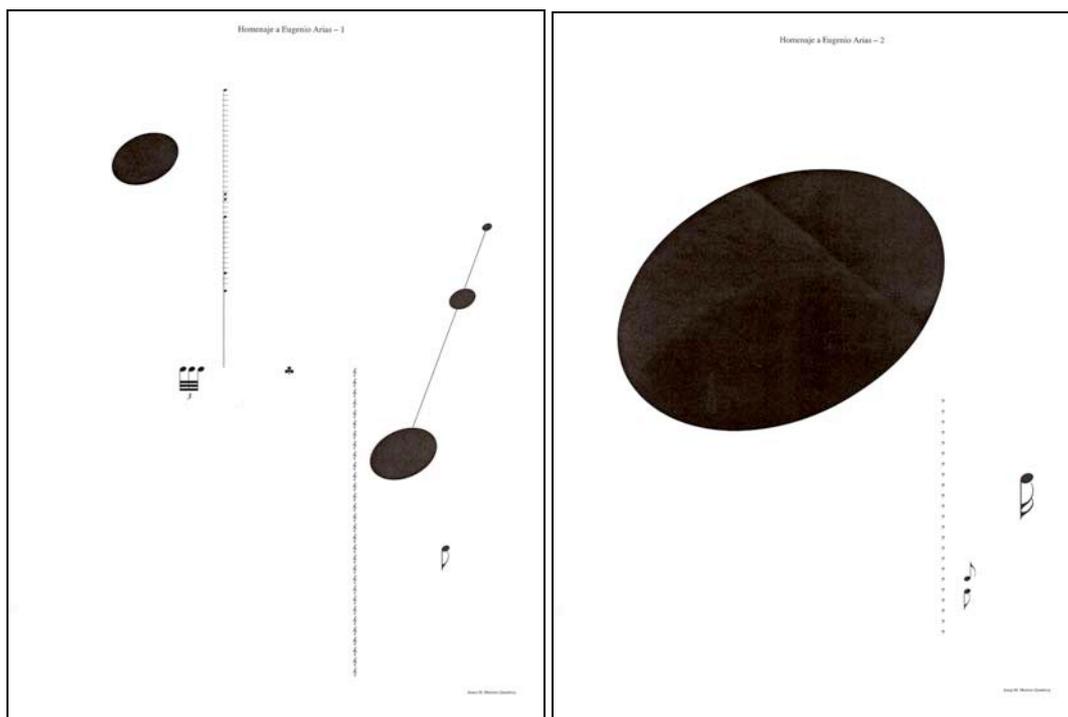


Figura 197: Mestres Quadreny: *Homenatge a Eugenio Arias* (2006).

Tres años después, por encargo del activista cultural Jaume Maymó, Mestres aborda la confección de un díptico de música visual: *Homenatge a Eugenio Arias* (2006). Se trata de una iniciativa colectiva para donar obras al Museo Picasso de Buitrago del Lozoya con el fin de homenajear a su impulsor, el peluquero en el exilio del artista andaluz, Eugenio Arias (1909-2008).³⁷⁹ En esta ocasión el músico

³⁷⁹ Eugenio Arias, exiliado comunista como Picasso, fue su peluquero e íntimo amigo desde 1948. Durante años Arias recopiló una gran cantidad de obras, tanto de Picasso como de otros artistas de su círculo íntimo. Tras la caída del régimen franquista, Arias decidió instalar en 1982 su colección en Buitrago del Lozoya (Madrid), su pueblo natal. Para más información véase: http://www.madrid.org/museo_picasso/principal/ (última revisión 23 de mayo de 2011).

nos muestra un lenguaje más cercano al pictórico que al poético. Como en *Suite Bechtold*, el hecho de que el origen del homenaje sea un artista plástico (Picasso en este caso), conduce la obra hacia una dialéctica mucho más abstracta. Este aspecto queda además reforzado por la eliminación de cualquier referente lingüístico del diseño. Al mismo tiempo, las grafías musicales son sometidas a un proceso de desfiguración mediante ciertos recursos del ordenador, de tal modo que niega cualquier tipo de lectura convencional (figura 197).

En los últimos años varias piezas-homenaje han engrosado el catálogo de músicas visuales de Mestres Quadreny. *Dau al set* (2008), compuesta de una sola lámina, es un homenaje al grupo Dau al set en el sesenta aniversario de su formación. Creado en 1948, el objetivo de este colectivo de artistas e intelectuales fue ofrecer a través de su revista una opción artística y cultural vanguardista que rompiera con las corrientes convencionales que se desarrollaban por entonces en España. Por esta razón, Dau al set fue un punto de referencia fundamental para muchos artistas de distintas áreas creativas ávidos de traspasar la estética tradicional en esos años de posguerra. Uno de ellos fue, por supuesto, Mestres Quadreny. A pesar de que el Círculo Manuel de Falla ya existía desde 1947, Mestres no se incorpora hasta 1952, por lo que su primer contacto con manifestaciones artísticas de vanguardia se produce en 1951 cuando asiste a una exposición de Dau al set. Allí conocerá la obra de algunos de sus miembros, como Joan Ponç (1927-1984), Antoni Tàpies y Joan Brossa. El nombre surge por casualidad. El propio Brossa lo explica: “Cuixart dijo:- Yo le pondría “El Dau...” Pero yo encontré que era poca cosa para lo que había que representar y que había que añadir un adjetivo. Alguien dijo:-Pongámosle “Dau al u”, otro dijo:-“Dau al dos”, y yo dije:-Pongámosle “Dau al Set”. Y fue aprobado”.³⁸⁰

Por tanto, Dau al set significa la imposibilidad, aquello que va más allá de lo establecido, pues no existe una cara de siete. Y éste es el aspecto que retrata la pieza de Mestres. Se compone de los seis puntos tradicionales del dado con un séptimo componente: un fragmento musical en el centro. En este sentido, aunque

³⁸⁰ BORRÁS, Maria Lluïsa: “Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró y Joan Prats”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 46-55, p. 50.

no emplea elementos lingüísticos, es un poema visual muy bien construido, pues el mensaje es sencillo, claro y directo, pero abierto y ambiguo al mismo tiempo. En un sentido global somos conscientes de que el mensaje último es homenajear a Dau al set, pero no es unívoco. Podríamos hacernos preguntas como: ¿el fragmento musical es el séptimo punto? ¿o es un comentario musical que hace referencia a la imposibilidad del siete? ¿es significativo que el fragmento sea cuadrado en oposición dialéctica con los círculos? Nuevamente, el autor deja que sea el espectador quien dote de sentido a la pieza visual.

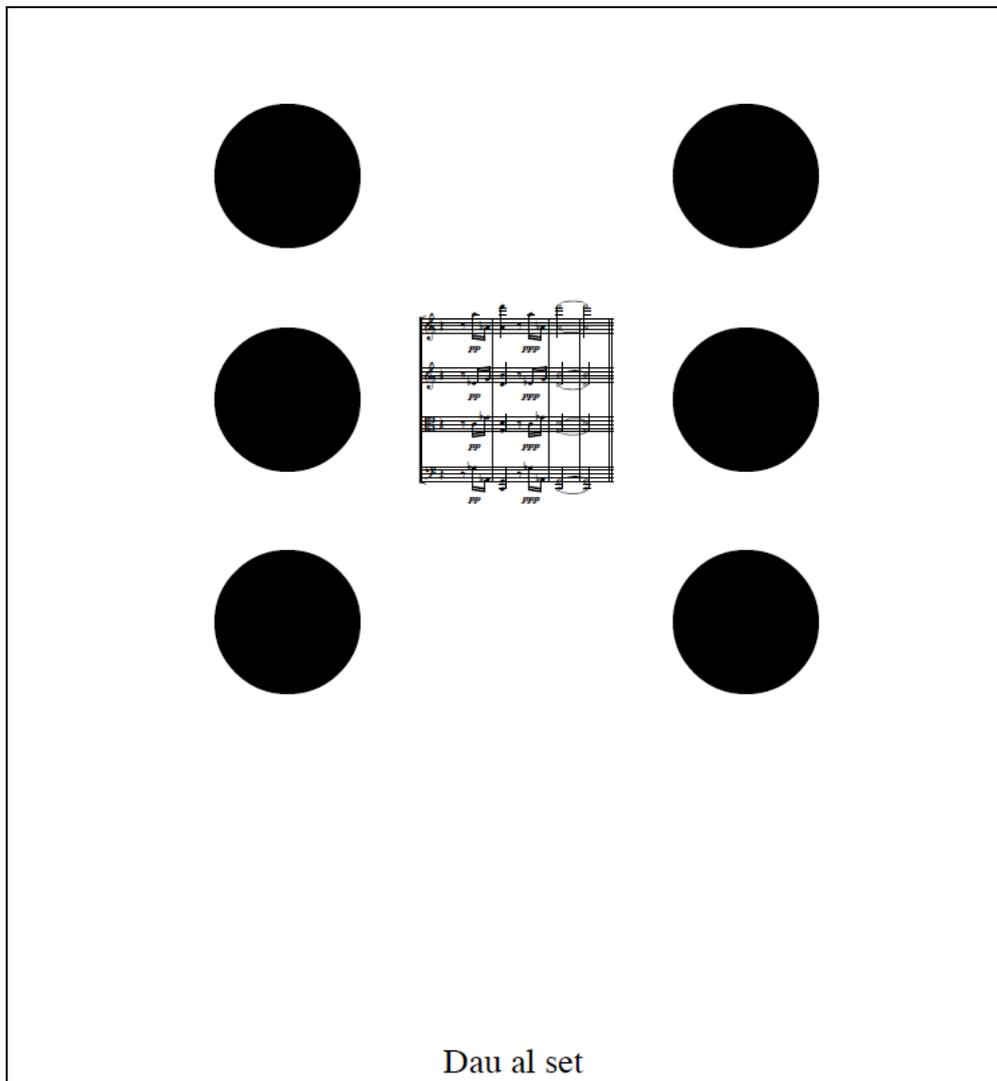


Figura 198: Mestres Quadreny: *Dau al set* (2008).

Más sencillo, e incluso un tanto ingenuo, es *ACA 30 anys* (2008), música visual creada por encargo del Gobierno Balear para la publicación de un libro para conmemorar el treinta aniversario de la Fundación ACA. Como en el caso de *60*

años (2003) se trata de un diseño equilibrado y sencillo, más cercano al arte de cartel que a la poesía visual o las artes plásticas. En el centro podemos leer claramente la palabra “ACA”, mientras que a los lados inscribe dos fechas (1978 y 2008) que obviamente hacen referencia a la fundación y año de aniversario. A la derecha de la imagen se halla una columna de símbolos musicales, que si la traducimos a un fuente como *Times* da como resultado lo siguiente:

*Fundamentalmente teológico ,
a la vez que las artes se halla
van al servicio de la Iglesia:
la pintura.*

Se trata, por tanto, de un mensaje encriptado deliberadamente y relacionado con la propia esencia de la Fundación ACA.

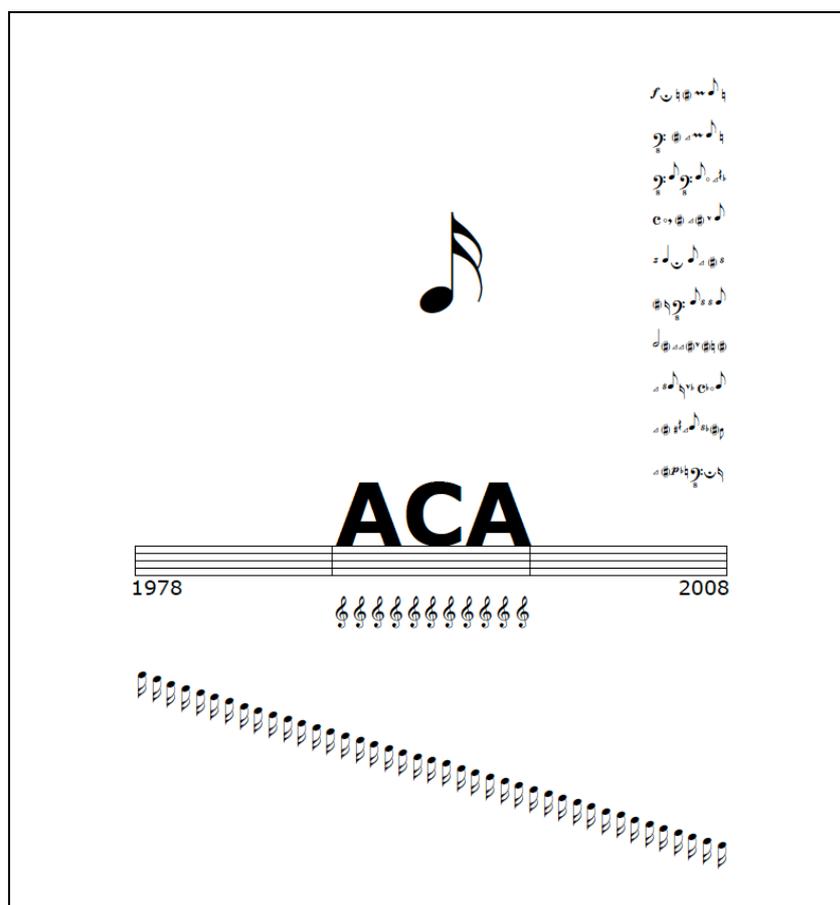


Figura 199: Mestres Quadreny: *ACA 30 anys* (2008).

La última pieza hasta el momento dentro de este grupo de piezas-homenaje es *Brossa (10 anys de la seva mort)* (2008). Como en el caso anterior está próximo al arte de cartel, pues es una estructura sencilla, geométrica y transparente en cuanto a su contenido semántico. La pieza formó parte de una iniciativa *online* para rendir un masivo homenaje a Joan Brossa en el décimo aniversario de su fallecimiento. El día 30 de diciembre de 2008, a través del blog *ablogcedari*,³⁸¹ diversos artistas presentaron sus obras, así como artículos, dedicatorias, fotos, etc.

Como puede apreciarse, en este conjunto de músicas visuales encontramos distintos tipos de juego comunicativo en función del objeto de homenaje. En piezas como *Barcelona Sarajevo* (1993), *Homenatge a L'amic* (1993) y *El Joc...* (2003) nos hallamos más cerca de la poesía visual, especialmente en cómo los referentes lingüísticos (tanto el título como las palabras integradas) juegan su papel para articular las posibles semánticas. En cambio, cuando Mestres dedica sus músicas visuales a artistas plásticos las piezas se acercan más al lenguaje pictórico. En *Suite Bechtold* (1994) y *Homenatge a Eugenio Arias* (2006) el interés se centra en la estructura y en el interés visual más que en posibles lecturas unívocas. Son deliberadamente abstractas. Por último, las piezas *60 años* (2003), *ACA 30 anys* (2008) y *Brossa (10 anys de la seva mort)* (2008) recuerdan al arte de cartel. En ellas, texto e imagen se presentan de forma sencilla y global, de modo que se evitan posibles lecturas múltiples. Como indica Juan Antonio Ramírez, en el cartel percibimos imagen y texto no de un modo discontinuo sino como una totalidad significativa integrada por los significantes del sistema del texto y del sistema de la imagen.³⁸²

³⁸¹ Actualmente puede consultarse en: <http://www.joanbrossa.blogspot.com/> (última revisión 23 de mayo de 2011).

³⁸² RÁMIREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, 1997. Cátedra, p. 189.

II.2.3.2.2. Colecciones de música visual.

II.2.3.2.2.1. Primeras colecciones.

En 1996 Mestres presenta una serie de músicas visuales para la revista *Cave-canis*. Dirigida por Manuel Guerrero, Vicenç Altaió, Claret Serrahima, Joaquim Pibernat y Manel Sala, la revista *Cave-canis* (1995-1999) estaba formada por materiales de distinto formato y naturaleza (artículos, manifiestos, poemas, objetos, partituras, etc.) ordenados en una caja de cartón. Las músicas de Mestres se publicaron en el número 4 (1996). La obra consiste realmente en la recopilación de nueve piezas realizadas en diferentes momentos y editadas aquí en forma de cuadernillo (como una partitura tradicional). Cada una de las músicas visuales se presenta en una página encabezada por un título, de forma que se deduce rápidamente que no existe un recorrido narrativo a lo largo de las piezas, sino que deben leerse independientemente.

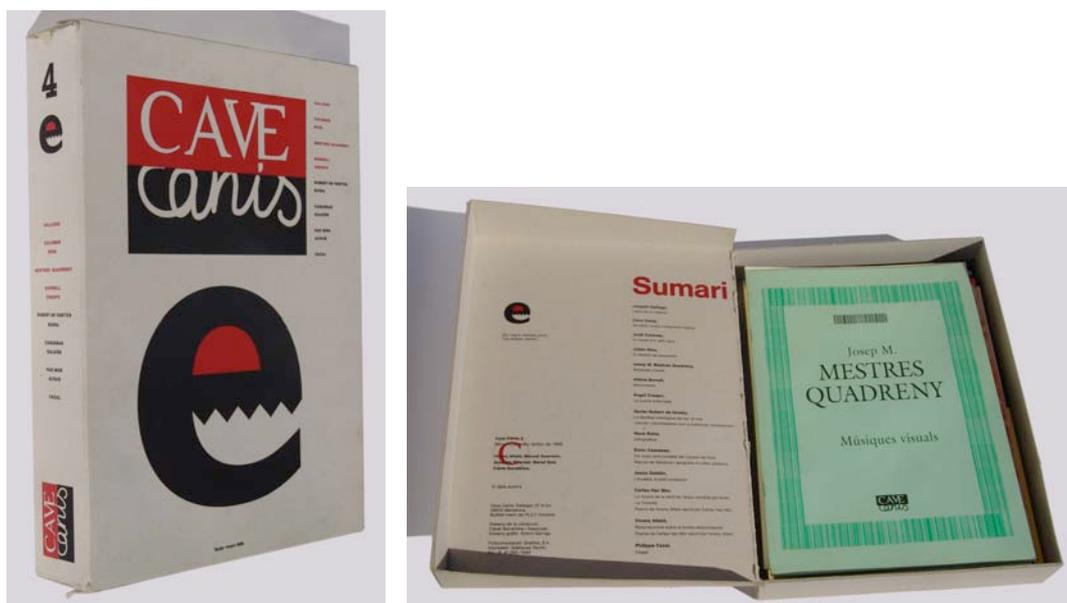


Figura 200: Revista *Cave-canis* (nº 4, 1996).

En alguna de las músicas visuales el autor juega con una semanticidad cercana a la de la poesía visual, pues el mensaje se nos muestra de manera más o menos clara. Así, en la segunda pieza, titulada *Simposio*, Mestres presenta dos fragmentos musicales de distintos tamaños que, por su disposición, parecen alternarse a modo de pregunta-respuesta (figura 201). Si nos fijamos bien, ninguno de los dos

materiales se ve alterado en el diálogo. Este aspecto, junto con la pista aportada por el título, puede llevarnos a interpretar la obra como la oposición de dos ideas enfrentadas e inalterables. En esta singular visión de lo que puede ser un simposio encontramos un fino sentido del humor que, sin duda, es también parte del mensaje. Si además fijamos nuestra atención en los dos fragmentos musicales, vemos que el de la izquierda es de mayor tamaño y comienza siempre en *f*, mientras que el segundo es más pequeño y tiene la indicación *pp*. La evocación sonora es clara, pues parece decirnos que en una de las voces suena a mayor volumen. En este aspecto las interpretaciones son tan variadas como espectadores.

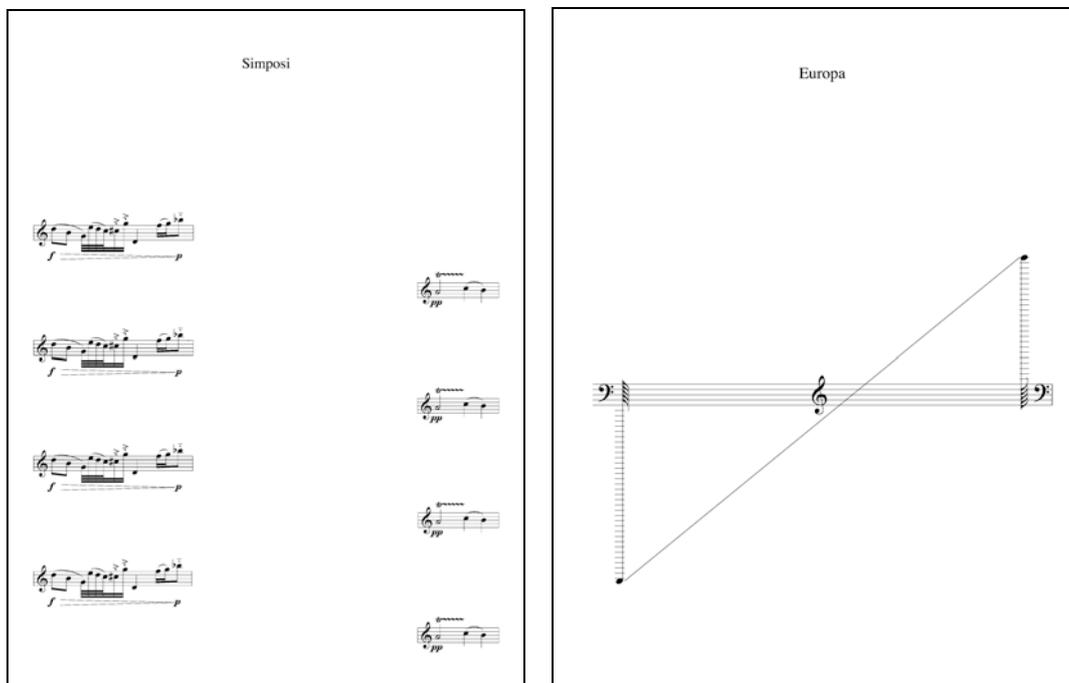


Figura 201: Mestres Quadreny: *Sèrie Cave-canis* (1996).

En la siguiente pieza, *Europa*, el músico escribe sobre un único compás en un extremo una nota ultra grave (en clave de fa y con treinta y tres líneas adicionales por debajo del pentagrama), y en el otro extremo otra agudísima (en clave de sol y con veinticuatro líneas adicionales superiores) unidas ambas por una línea recta a modo de glisando (figura 201). ¿Qué puede sugerir al espectador? Tal vez una ácida visión de Europa como la unión de dos extremos (culturales, geográficos, musicales, etc.). Pero si en vez de interpretarlo de una manera estática, lo vemos desde un punto de vista musical (es decir, de forma dinámica), es el ascenso de un sonido en glisando desde lo grave hasta lo agudo. Un ascenso, por cierto,

rapidísimo, pues son dos garrapateas. En este sentido, se abre otro marco de posibles interpretaciones.

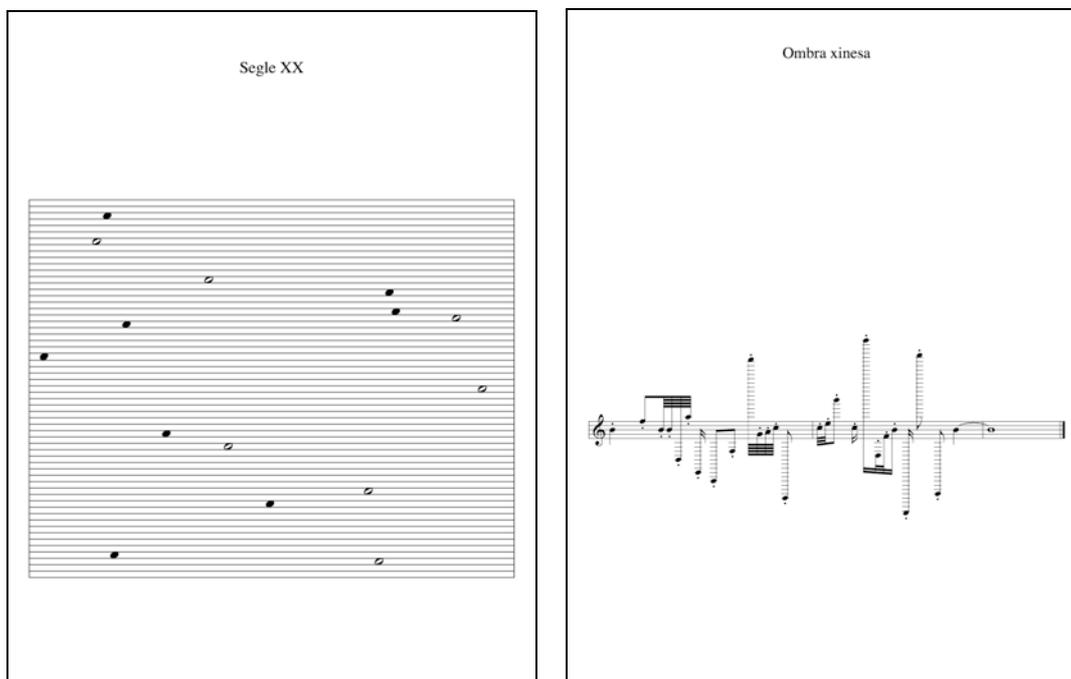


Figura 202: Mestres Quadreny: *Sèrie Cave-canis* (1996).

Mucho menos polisémicas se nos muestran otras piezas, como *Bis* (sencillamente la repetición de un mismo fragmento) o *Silenci*, donde un silencio de negra ocupa el centro de la última lámina (que es, además, la contraportada del librito). El resto de piezas son, sin embargo, algo más ambiguas. En *Cul de sac* -palabra ya de por sí con distintos significados-³⁸³ las notas del pentagrama superior caen en el debajo, por lo que es posible intuir su significado. Por otra parte, la música visual titulada *Espectacle* parece evocar mediante las grafías el mundo del circo o el teatro. Así, un conjunto de cuadradas forman una escalera rodeada de extraños signos. *Segle XX* parece remitirnos al concepto de modernidad a través de una grafía fría y futurista (en el sentido popular del término), que sin duda recuerda a las cincuenta líneas de *November 1952* de Earle Brown (figura 202). En cambio, en *Barcarola* y *Ombra Xinesa* el desconcierto es mayor, pues no es fácil encontrar una relación entre el

³⁸³ Literalmente significa “culo de saco”, pero también quiere decir “fondo de saco” y “callejón sin salida”. Además se emplea en la jerga aeroportuaria internacional (pues se dice igual en francés) para deferirse al espacio donde estacionan los aviones al llegar al aeropuerto.

mensaje y la imagen. Tal vez se debe a un intencionado hermetismo, o sencillamente no se pretende que porten algún tipo de significado (figura 202).

En líneas generales es posible considerar *Sèrie Cave-canis* como una obra de esencia sinestésica donde lo musical y lo lingüístico conviven de manera no siempre recíproca o equitativa. En algunas piezas la semántica parece más o menos clara (por lo que su condición comunicativa no difiere mucho de la poesía visual), mientras que en otras se mantiene un mayor nivel de ambigüedad. Sin embargo, la opinión del músico es tajante: “la música visual es como una variante de la poesía visual hecha con iconografía musical, y -como toda música- no explica nada”.³⁸⁴ La opinión del compositor es importante, por supuesto, pues nos da información acerca de sus intenciones. El modo en cómo éstas y el resultado coinciden o no, también es igualmente significativo. Como iremos viendo, a medida que avancen los años habrá una huida deliberada de cualquier semanticismo con el fin de lograr el objetivo deseado: que la música visual sea puramente abstracta.

Un paso significativo hacia una mayor hibridación encontramos en *Cançoner* (2001), obra que se sitúa entre música visual y poesía. Como ya indica el mismo título, se trata de una suerte de recopilación de canciones donde texto y música funcionan de manera conjunta. Sin duda es un guiño a lo tradicional y al concepto cotidiano de canción, pero abordado desde una óptica renovadora.

Cançoner se compone de doce piezas, cada una encabezada con un título. En ellas, grafías musicales y lingüísticas se funden en un mismo diseño de manera que una parte no subordina a la otra, sino que forman parte de un todo como se harían en una canción corriente. Los textos provienen de *El saltamartí*, libro de poesía escrito por Joan Brossa en 1969.³⁸⁵ En la primera pieza, titulada *Lluita*, los versos del poema de Brossa están insertados en los espacios del pentagrama. La semántica del texto (la oposición de dos tipos de medida: peso vs. longitud) junto con el título (lucha) evoca claramente confrontación de dos fuerzas. La grafía musical es empleada aquí para enmarcar esta oposición, ya que aparece cada una

³⁸⁴ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

³⁸⁵ BROSSA, Joan: *El saltamartí*. Barcelona, 1969. Ocnos (Llibres de Sirena).

de ellas en un pentagrama del sistema con la palabra “contra” situada en el espacio central. La segunda música visual, cuyo título está formado por las iniciales del Joan Brossa, consiste en una retrospectiva del poeta donde expone una de sus constantes preocupaciones: las dos caras del individuo, la exterior y la interior.³⁸⁶ Brossa consideraba que el lenguaje es la máscara del ser humano, lo que le permite ocultar y desvelar de su personalidad interior. Los dos versos aparecen en el centro de la lámina mientras que dos figuras de semifusas se colocan a ambos lados a modo de espejo. En estas dos piezas vemos, por tanto, cómo la grafía musical es empleada para realzar o enmarcar la semántica de los versos de Brossa.

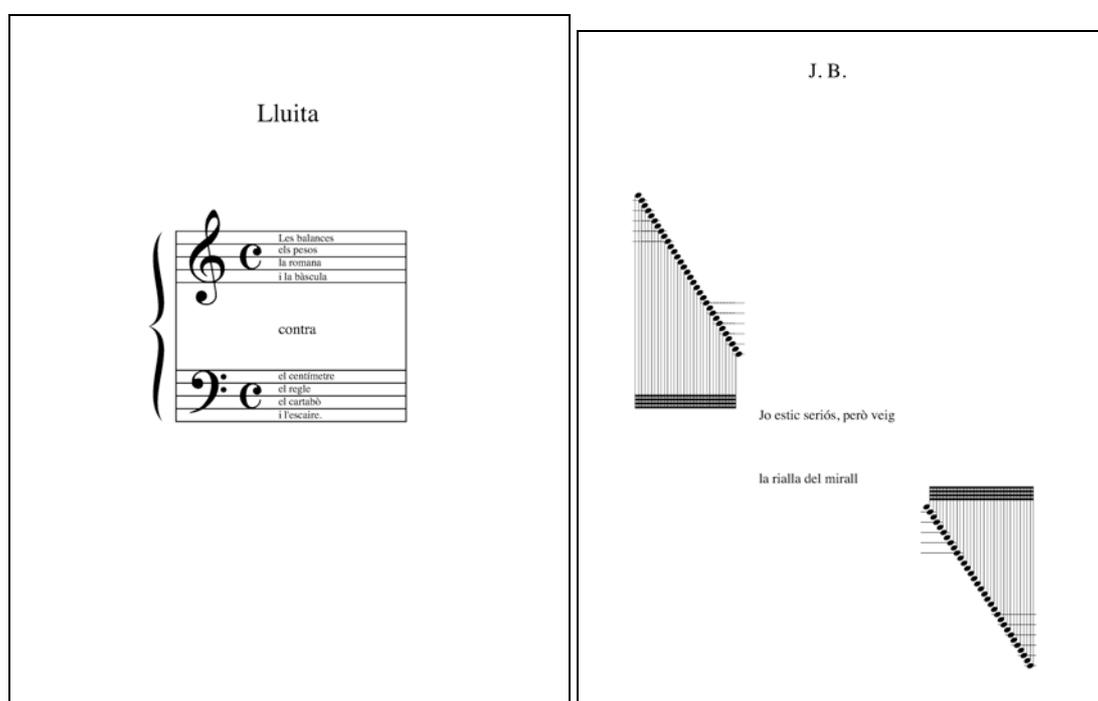


Figura 203: Mestres Quadreny: *Cançoner* (2001).

Algo parecido encontramos en las piezas *Pierrot Arlequí* y *Jocs de mans*, donde Mestres incorpora, como guiños, elementos visuales provenientes del mundo de la prestidigitación y el ilusionismo (corazones, tréboles, plicas, etc.). Son imágenes típicas de la poética brossiana, cuyo origen está en su profunda admiración por el universo carnavalesco de Leopoldo Fregoli. En la música visual titulada *Madrigal*, el compositor emplea un poema de Brossa cuyo último verso dice: *Escolteu aquest*

³⁸⁶ El poema dice: *Yo parezco serio, pero veo mi sonrisa en el espejo.*

silenci. La respuesta de Mestres es puramente musical, pues a continuación vemos un compás de silencio. Esta sutil relación visual entre el texto y la música nos remite al propio título de la pieza, pues como en los madrigales, el músico utiliza un recurso musical (una figura retórica) para describir o resaltar el significado de la letra.

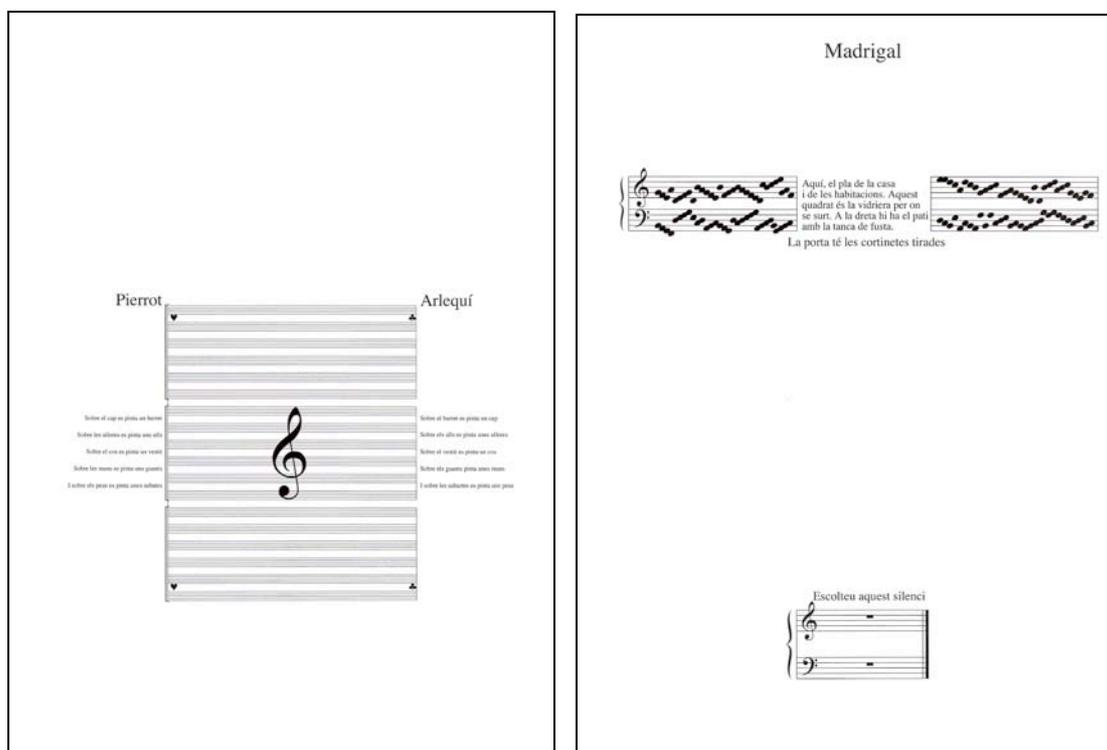


Figura 204: Mestres Quadreny: *Cançoner* (2001).

En el resto de piezas, en cambio, Mestres no recurre a la grafía musical para enmarcar la semántica de los versos, sino que propone diseños puramente abstractos. Como sucediera en *Sèrie Cave-canis*, la relación entre lo lingüístico y lo musical es desigual. No encontramos un tipo de comunicación uniforme. Una vez más, el músico se debate entre exponer imágenes abstractas o dejarse llevar por posibles polisemias. En todo caso, parece claro que en ningún caso el objetivo del compositor sea que el significado de los versos sea el mensaje final de la música visual. Lógicamente, el texto tiene un poder semántico incuestionable que, junto con el título, se convierte en el elemento referencial en la recepción de la obra. El espectador, en su intento por comprender lo que ve (por articular sentido) recurrirá en primer lugar al lenguaje con mayor nivel de codificación. Sin embargo, a partir de esta primera lectura es posible activar otras lecturas no lineales que

tienen que ver con cómo el individuo asocia y disocia los distintos materiales de la composición. Esto se debe a que, del mismo modo que leemos el texto, podemos percibir la imagen en un solo golpe de vista. Podría decirse que cuando interpretamos una de estas músicas visuales se activan dos niveles de lectura: uno más o menos consciente (la lectura de los versos) y otro muchos más inconsciente (aquél que tiene que ver con el impacto visual). En realidad, es lo mismo que sucede en la poesía visual, pues como indica Laura López Fernández, ésta se compone de un lenguaje de lenguajes, de lenguajes integrados, es decir, lenguajes formados a su vez por sistemas de significación: “el significado de un poema visual no opera a partir de la descodificación de un único lenguaje sino de la transcodificación de varios lenguajes y códigos diferentes”.³⁸⁷ Mestres Quadreny nos aporta su opinión al respecto de *Cançoners*:

el texto, aunque se distribuye dentro del dibujo de manera que es legible, está incorporado al diseño. Es decir, el texto es utilizado como un objeto más, y tiene un enorme contenido semántico, pero también lo tiene la canción justamente por el texto que la conforma, y sin embargo la música que se ha fundido con él sigue siendo abstracta y no explica nada. Yo creo que el texto incorporado al diseño puede leerse, pero sin leerlo también tiene su lectura global.³⁸⁸

El carácter discursivo de *Far* (2006), colección de seis músicas visuales, se aproxima a la de *Sèrie Cave-canis*, pues cada pieza está construida exclusivamente con graña musical con el único referente verbal del título. Sin embargo, aquí no caben interpretaciones más o menos unívocas, ya que el músico evita este aspecto premeditadamente. Cada uno de los títulos se componen de un sustantivo seguido de un adjetivo, pero no es fácil su comprensión. Con un aire ciertamente poético, evocan lo enigmático, contradictorio, ambiguo, extraño e incluso siniestro. Al mismo tiempo, las imágenes no aportan pistas que lleven a posibles mensajes. Así, por ejemplo, si observamos las piezas *Jou granissat* (yugo granizado) y *Revetlla*

³⁸⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Forma, función y significación en poesía visual”. En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 16 (2008).

³⁸⁸ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

càndida (verbena cándida) no es posible encontrar correspondencias entre la imagen y el título. Podría deducirse que la intención del compositor es provocar una reacción sin sentido semántico. El título es tan solo una “pista falsa”. A pesar de que podemos leer los títulos, se intuye que su significado se halla en un plano paragramatical, es decir, más allá de un marco referencial. Ya desde el título se activan otras lecturas relacionadas con la propia esencia poética (simbolismo, lenguaje metafórico, etc.). A su vez, los diseños visuales acentúan la movilización de estas otras lecturas, de modo que nos introducimos en el terreno de lo abstracto.

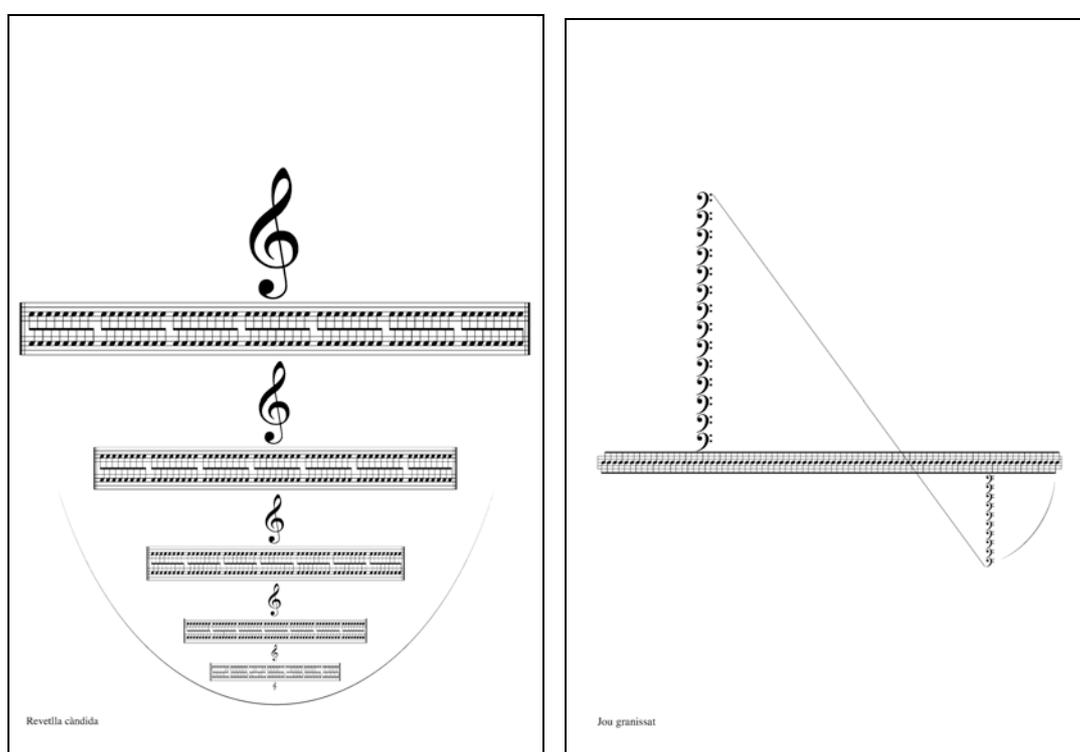


Figura 205: Mestres Quadreny: *Far* (2006).

En otra colección de este mismo año titulada *Sol* (2006), Mestres recupera ciertos aspectos semánticos que escapan del hermetismo y la ambigüedad de *Far*. La palabra “Sol” en catalán tiene tres acepciones: “Sol” (astro), “solo” (de soledad) y “suelo”. A estas tres debemos sumar una cuarta que es, obviamente, la nota sol (y por extensión, la clave de sol). Ya desde este planteamiento previo vemos que el compositor pretende jugar con los aspectos polisémicos del título. A partir de aquí, diseña seis piezas, dos dedicadas a cada acepción del término. Nuevamente unas tienen un sentido más o menos unívoco mientras que otras juegan con la vaguedad

y la incertidumbre. Así, en *Sol ixent* (*Sol naciente*) dibuja en el centro una nota sin plica, que cobra de esta manera una forma esférica, alrededor de la cual inserta claves de sol y en cada extremo un compás unidos por una recta. Si observamos el compás inferior, es fácil percatarse de que está invertido, de modo que puede interpretarse como las antípodas del compás superior. No es un mensaje unívoco, pero el título junto con la imagen configuran evocan aspectos relacionados con la astrología.

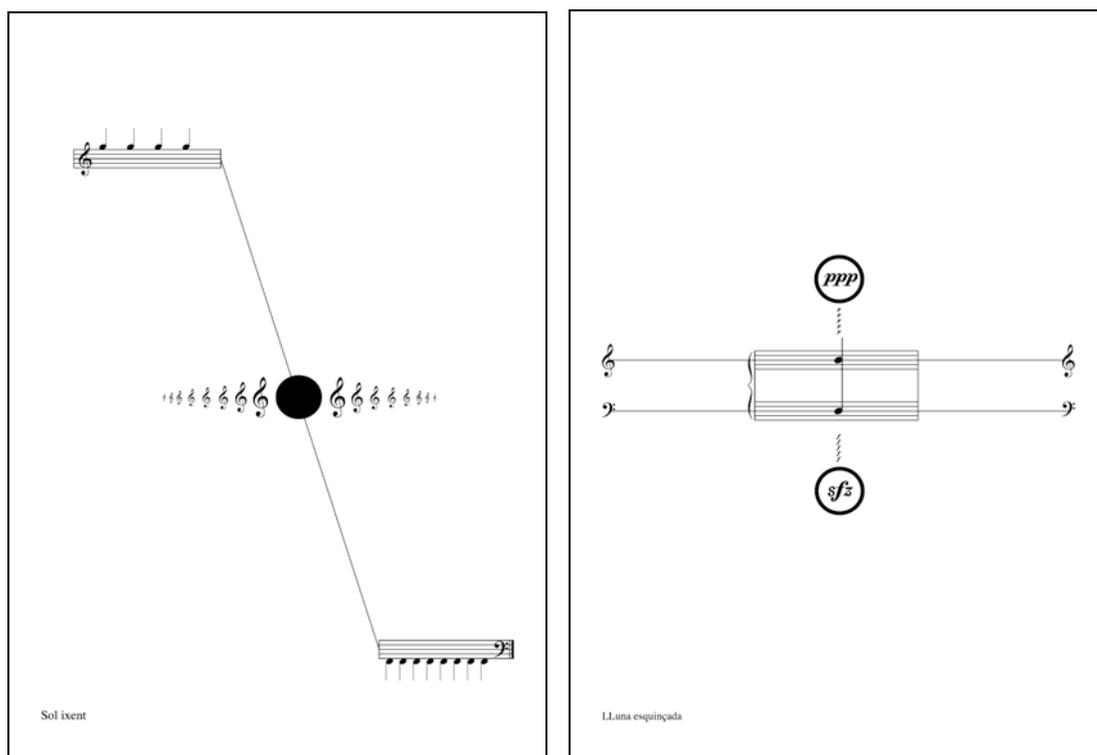


Figura 206: Mestres Quadreny: *Sol* (2006).

En la cuarta pieza, titulada *Lluna esquinçada* (*Luna rasgada*), las alusiones a la astrología tan sólo se encuentran en el título, pues el diseño gráfico no parece tener relación ninguna con él. Algo similar sucede en las láminas tercera y cuarta, tituladas respectivamente *Solitari impossible* (*Solitario imposible*) y *Soletat ignota* (*Soledad desconocida*) -ambas dedicadas a la acepción “solo”- donde la grafía musical en ningún caso describe el contenido de los títulos. Igualmente abstracta es *Argila fosca* (*Arcilla oscura*) dedicada al significado “suelo”. En cambio, en la pieza que cierra la colección, *Llei del sol* (*Ley del suelo*), Mestres dibuja una gran clave de sol en la parte superior unida por una línea vertical a un pentagrama en posición horizontal. La música visual, con la ayuda del título, parecen referirse a la

ley de la gravedad, ya que la clave parece como suspendida sobre el “suelo” (representado por el pentagrama). Por tanto, en este caso parece “escaparse” una cierta semántica, aunque sin duda la idea comunicativa está muy lejos de las primeras colecciones de música visual.

De esta forma, Mestres dedica dos piezas a cada una de las tres acepciones de la palabra “Sol”, mientras que la cuarta -la nota sol- está representada a lo largo de las seis piezas mediante la clave de sol, dotando así de una cierta continuidad y unidad al conjunto de la obra.

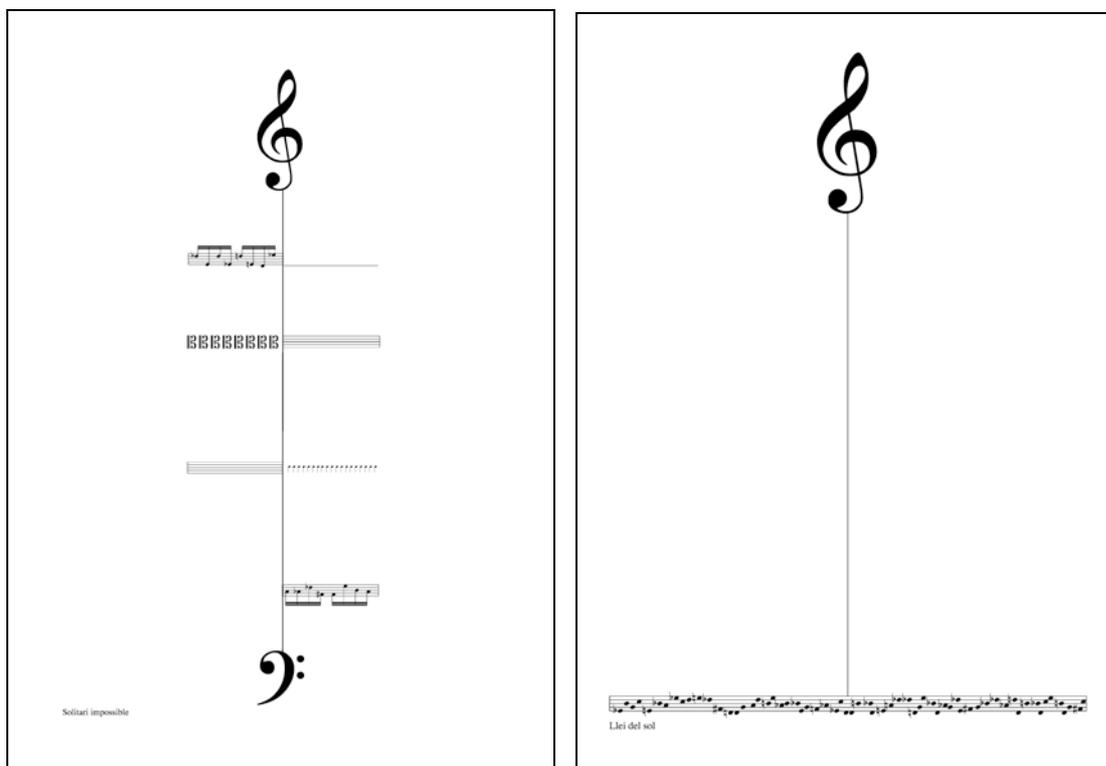


Figura 207: Mestres Quadreny: *Sol* (2006).

La última colección de música visual a la que nos referiremos en este apartado es *Mirall de sorra* (2007), conjunto de ocho piezas con las que el compositor pretende homenajear a distintos artistas relacionados con Joan Prats. En realidad, podríamos considerar la obra como un conjunto de ocho piezas-homenaje presentadas en formato de colección. Sin embargo, aquí la composición no nace con motivo de algún encargo o conmemoración, por lo que mantiene el carácter íntimo de las colecciones de música visual de Mestres.

Como en el resto de colecciones que hemos visto hasta ahora, la lectura de cada pieza es independiente. Es decir, no forman una narración lineal. El hecho de que cada lámina esté dedicada a un personaje plantea la posibilidad de que en cada una el contenido gráfico describa o diga algo acerca de ellos. En este sentido, para el espectador ya se genera un primer tipo de lectura, que consiste en relacionar sus presaberes (lo que sabe acerca de cada artista) y lo que el diseño visual propone. Sin embargo, es posible que sus expectativas se vean rápidamente frustradas, pues nuevamente el contenido es de carácter abstracto. La primera pieza, dedicada al arquitecto Josep Lluís Sert (1902-1983) expone un fragmento musical en forma de cubo enmarcado por signos musicales descontextualizados. En las partes superior e inferior la aparición de una clave de do le da al diseño un aspecto absolutamente geométrico. Precisamente sea éste el nexo con Sert, ya que parte de su obra se caracteriza la austeridad y las formas geométricas. Un buen ejemplo de su estilo arquitectónico encontramos en el Pabellón de la República, edificio creado en 1937 para la Exposición Universal de París.³⁸⁹

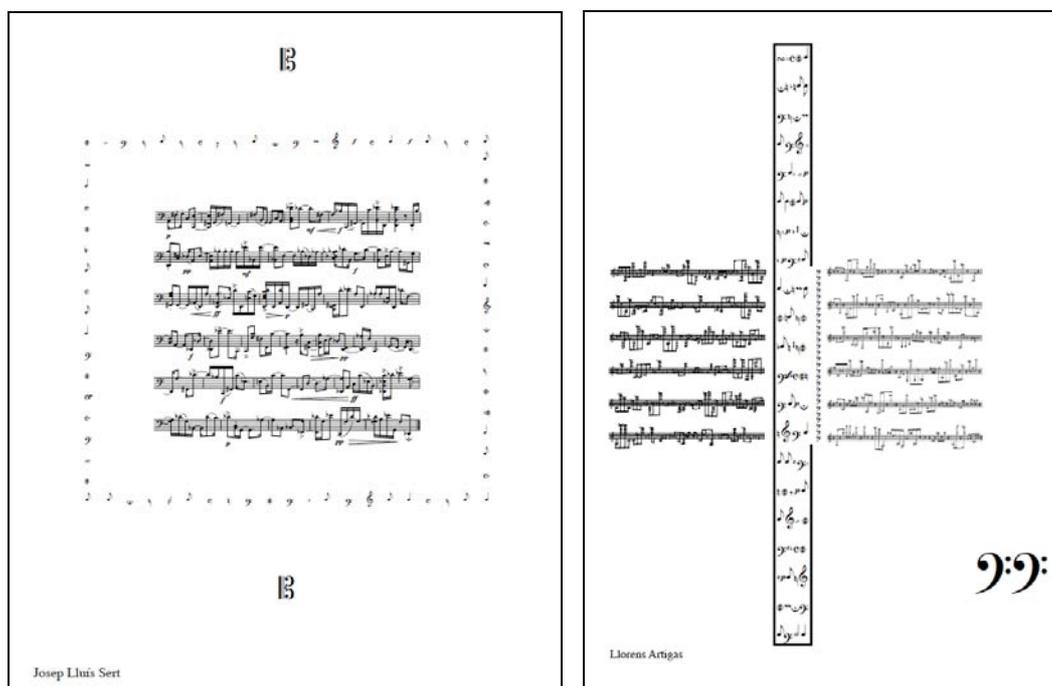


Figura 208: Mestres Quadreny: *Mirall de sorra* (2007).

³⁸⁹ Este edificio albergó el *Guernica* de Pablo Picasso, *La fuente de mercurio* de Alexander Clader (actualmente en la Fundació Joan Miró), esculturas de Pérez Mateo y el cuadro de Joan Miró titulado *El payès català en revolució*.

La siguiente música visual está dedicada a otra figura vinculada a la arquitectura racionalista. Se trata de Torres Clavé (1906-1939), compañero de Sert y cofundador del grupo GATCPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Posiblemente por esta razón la pieza es igualmente de carácter geométrico. Enmarcado por dos grandes claves (una de sol en la parte superior y otra de fa en la inferior), el diseño se compone de cinco pentagramas de música convencional y otras tantas líneas de texto insertadas entre medias. Estas últimas aparecen encriptadas mediante cambio de fuente de *Times* a *Maestro*. Sólo la línea central conserva la tipografía convencional. En ella podemos leer un texto de Brossa:

Plomalls de fulles netegen el gran cristall

que fressen les passes dels homes i de les bèsties (Brossa)

Prácticamente la misma idea hallamos en la pieza siguiente dedicada al ceramista Llorens Artigas (1892-1980). De nuevo encontramos una estructura geométrica compuesta por tres materiales: grafías musicales descontextualizadas que provienen de la traducción de un texto convencional, fragmentos de música escritos con grafía convencional y dos claves de gran tamaño (en este caso dos de fa). También la posible semanticidad se pone en duda, pues no parece posible encontrar vínculos entre la imagen y el objeto de homenaje. No sucede lo mismo en la música destinada a Alexander Calder, donde una vez más estos tres materiales forman una suerte de veleta que tal vez pretende evocar los famosos móviles del artista estadounidense (figura 209).

La simplicidad del lenguaje que vimos en las piezas-homenaje del apartado anterior vuelve en la lámina que homenajea a Joan Prats, Joan Miró y Joan Brossa. El título, *Els tres Joans*, hace alusión a un libro realizado conjuntamente en 1978 por Brossa y Miró en homenaje a Prats. Cuatro pentagramas forman una pirámide donde se insertan los tres nombres (figura 209). El mensaje no es ni mucho menos unívoco, pero la simplicidad del diseño junto con el empleo directo de los nombres recuerda nuevamente al arte de cartel.

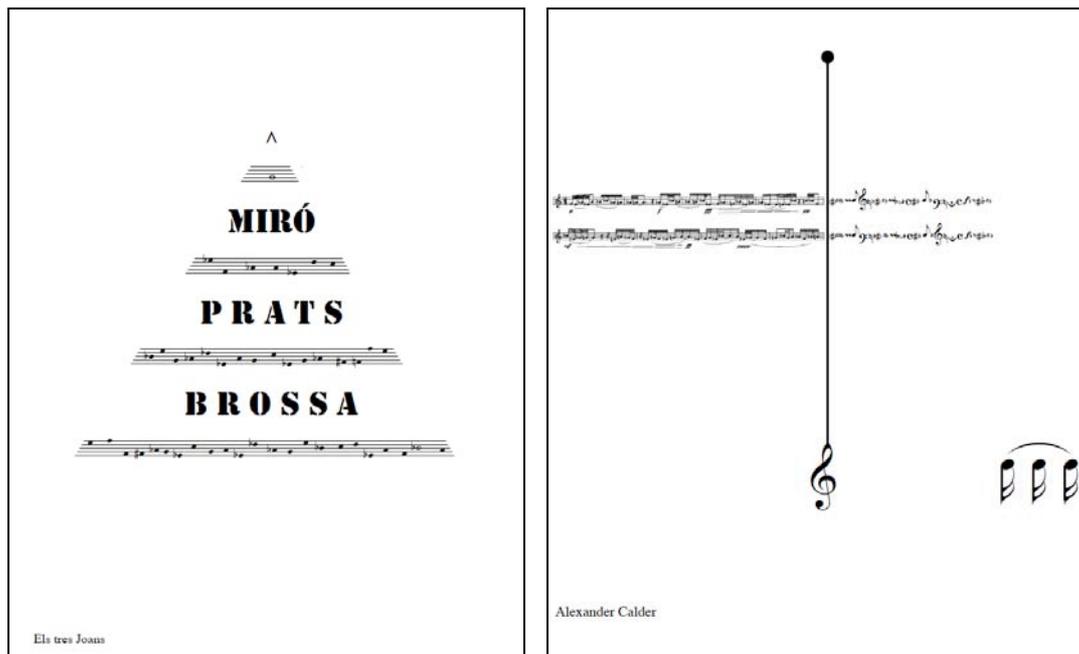


Figura 209: Mestres Quadreny: *Mirall de sorra* (2007).

El carácter hermético o abstracto regresa en las láminas de Antoni Tàpies y Moisès Villèlia, en las que materiales empleados anteriormente (fragmentos musicales y textos transcritos a notación musical mediante cambio de fuente) forman diseños de tipo geométrico sin mensaje semántico aparente.

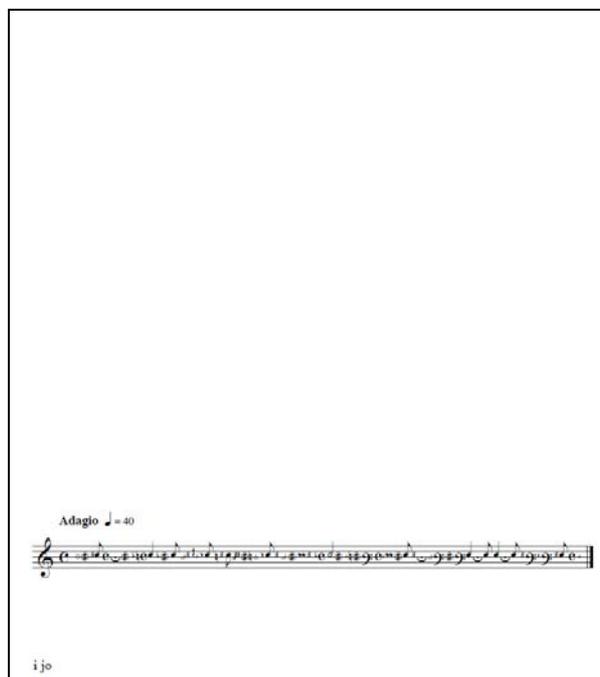


Figura 210: Mestres Quadreny: *Mirall de sorra* (2007).

Por último, el compositor se incluye en la última pieza titulada *i jo* (figura 210). La personalidad del músico parece plasmarse aquí. El propio hecho de que el título esté escrito en letra minúscula ya es significativo. Por otra parte, el contenido de la obra ocupa únicamente la parte inferior de la lámina trasluciendo un “no querer aparecer”, mezcla de humildad y timidez. El contenido consiste en un pentagrama donde se ha insertado grafía musical que a su vez es grafía lingüística traducida a *Maestro*. Se trata -por tanto- de una última vuelta de tuerca, porque en vez de escribir con notación musical recurre a un texto escrito con cambio de tipografía.

La característica principal de las colecciones que se han abordado en este apartado (y que cronológicamente van desde 1996 a 2007) es su carácter discontinuo. No se trata de la articulación de diferentes láminas con un sentido discursivo, sino que el encabezamiento del título invita a que sean leídas individualmente. En este sentido, existe aún un vínculo con la poesía visual. En ésta, el título es un elemento fundamental, ya que ayuda a dotar de sentido al texto visual. Es decir, su enunciado debe presentar las suficientes pistas para que, junto con el propio poema, su interpretación sea posible. No debe olvidarse que la poesía visual siempre aspira a comunicar de un modo semántico, pues como indica Juan Carlos Fernández Serrato, no es un texto literario ilustrado o una imagen explicada con palabras, sino un objeto comunicativo híbrido que explota las posibilidades formales de diferentes semióticas.³⁹⁰ El problema de los sistemas visuales en que responden a una semiótica poco codificada -a diferencia de los lenguajes verbales que presentan una fuerte codificación-, y por tanto necesitan elementos lingüísticos que ayuden al intérprete a dotar de coherencia significativa al texto. Según este mismo autor, esto es posible porque en el proceso de descodificación hay una semántica lingüística siempre presente en el receptor-intérprete. En este sentido, aunque la poesía visual traspasa las fronteras del lenguaje lingüístico para adentrarse en el de la plástica, lo que diferencia su discurso del pictórico es la búsqueda de una interpretación que vaya más allá de impresiones formales y espaciales. Es decir, que mientras que la abstracción pictórica exige un sistema de

³⁹⁰ FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Sobre semanticidad en la poesía véase: pp. 79-91 y 166-173.

comunicación “semi-simbólica”, la poesía visual persigue la exposición de un mensaje que, además de estético, sea semántico. Según Joan Brossa, el elemento que diferencia esencialmente la poesía visual de la pintura es la conceptualización: “para mí la poesía visual he de tener un alto contenido conceptual y nunca ha de fijarse, como la pintura, en la esencialidad de la raya, la gracia del color o el dramatismo de la mancha”.³⁹¹

Así pues, la música visual de Mestres de este periodo se debate entre la esencia comunicativa de la poesía visual y una marcada tendencia hacia un lenguaje abstracto. Sin embargo, a pesar de la deliberada inclinación del autor por evitar una intención semántica, en el proceso comunicativo es inevitable la búsqueda de posibles asociaciones entre los diseños y los referentes lingüísticos (ya sean los títulos o los textos incorporados). De manera análoga a como sucede en la pintura abstracta, donde generalmente el espectador tenderá a buscar elementos figurativos en su intento por comprender lo que ve, en la música visual es difícil obviar este tipo de lecturas. Posiblemente consciente de ello, Mestres dará un paso muy significativo a partir de 2008 con la eliminación de los títulos, de forma que a partir de entonces las colecciones cobran un sentido narrativo lineal.

II.2.3.2.2.2. Piezas desde 2008.

La primera colección de música visual donde Mestres incorpora una dimensión temporal (es decir, una articulación unidireccional) se produce en *Quartetino* (2009). La disposición apaisada de las láminas junto con la primera página nos predispone desde el principio a leer una suerte de cuarteto de cuerdas imaginario (figura 211). Empleando como marco la primera y última lámina (que tienen un aspecto absolutamente tradicional) el músico construye una narración donde los materiales se transforman en el espacio.

³⁹¹ PONS, A.: “La vanguardia no existe; sólo existe la retaguardia”. Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Destino* nº 2151 (1979).

Figura 211: Mestres Quadreny: *Quartetino* (2008).

A su vez, incorpora un elemento visual contrastante que consiste en círculos negros de distintos tamaños que dotan a los diseños de un cierto carácter extraño o mágico. Sólo en la página cinco la dinámica se rompe cuando la notación musical forma cuatro columnas con una estrella insertada en la parte superior. Podríamos preguntarnos si las cuatro barras y la estrella son una representación de la bandera independentista catalana (la *Estelada*).

Figura 212: Mestres Quadreny: *Quartetino* (2008).

Si nos fijamos bien, en los compases empleados de grafía convencional se observan varias características. Por una parte, exceptuando las páginas primera y última, el tamaño es tan pequeño que es prácticamente ilegible. Otro aspecto que se intuye es la complejidad de lo que supuestamente sonaría (se percibe por las figuras rítmicas, la gran cantidad de alteraciones, las dinámicas, etc.). Si prestamos más atención aún, encontraremos que los compases se repiten en ocasiones. Todo esto nos indica que el contenido de estos compases no tiene importancia, no es relevante para la lectura de la pieza. Son como piezas de Lego cuyo origen tal vez se encuentre en una obra convencional previa, de modo que el interés de la lectura se centra en su distribución, es decir, en los diseños. Este aspecto nos remite a uno de los aspectos fundamentales de la música de Mestres Quadreny: su visión macroformal -o estocástica- de la obra, donde lo que importa es el movimiento global de la narración y no los microelementos.

En el camino hacia este tipo de colecciones con sentido lineal, encontramos un pequeño paréntesis en la obra *Sac de sons* (2008).³⁹² Se compone de cinco piezas numeradas y con título. Cada uno de ellos hace referencia a una descripción del sonido. En la jerga musical es habitual emplear un lenguaje metafórico para describir el sonido. De este modo, hablamos de sonidos dulces, sonidos secos, sonidos brillantes, etc. Mestres parece parodiar este aspecto al presentar otras cinco metáforas de significado ambiguo, que podría fácilmente remitirnos a las irónicas indicaciones de Erik Satie. De esta forma, titula:

1. *So melós* (sonido meloso).
2. *So fresc* (sonido fresco).
3. *So segur* (sonido seguro).
4. *So daurat* (sonido dorado).
5. *So adient* (sonido adecuado).

³⁹² La obra fue mostrada en la exposición *Il.luminacions. Catalunya visionaria* (CCCB, 2009) e incluida en su catálogo: AA.VV.: *Il.luminacions. Catalunya visionaria., op cit.* p. 190.

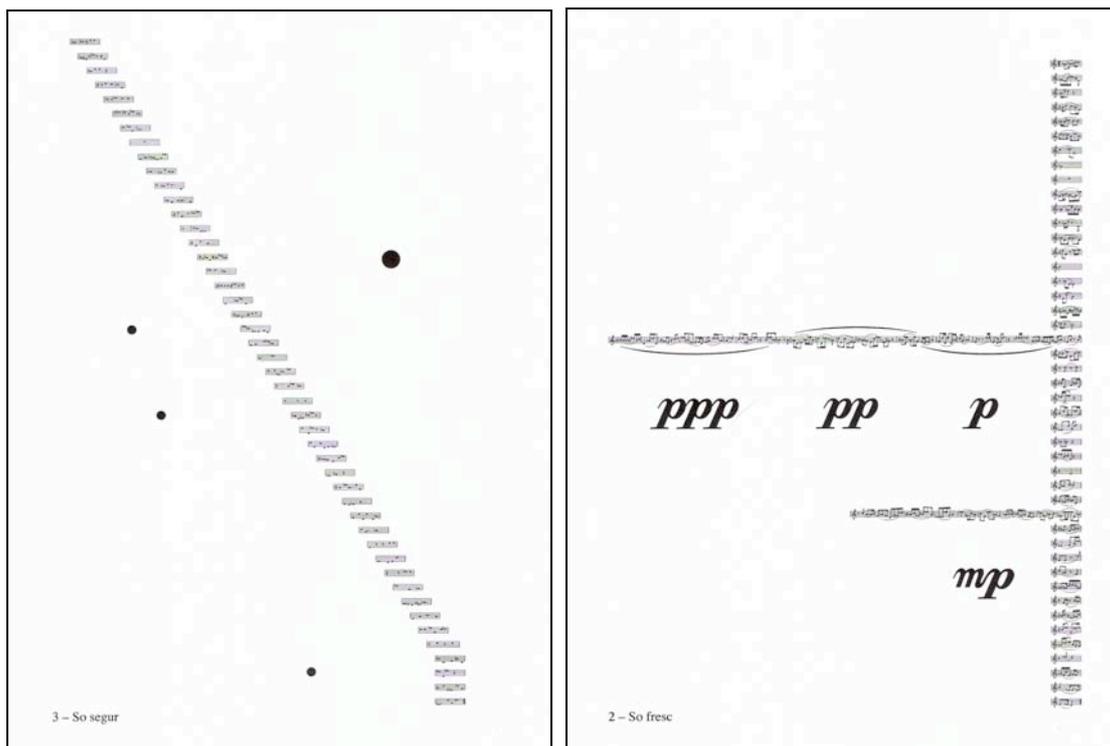


Figura 213: Mestres Quadreny: *Sac de sons* (2008).

Cuando describimos el sonido con metáforas partimos de una experiencia sonora previa. Pero ¿qué sucede si es al revés? ¿Cómo imaginar un sonido a partir de una descripción metafórica? ¿cómo suena un sonido meloso, seguro o dorado? Como cabría esperar, los diseños visuales no aclaran mucho el significado de los títulos, cosa que parece más que intencionada. Como en *Quartetino*, el material base es grafía musical tradicional empleada como piezas de estructuras globales. Siempre es la misma secuencia de notación convencional, aunque no es fácil percatarse de ello, pues su disposición es siempre distinta (aparte de por su pequeño tamaño). A su vez, existen pequeñas diferencias en cada una. Así, por ejemplo, en la primera pieza no hay ni dinámicas ni indicaciones de articulación; en la segunda incorpora ligaduras de expresión y cuatro dinámicas (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*); la siguiente presenta las notas sin plica y sin clave; en la cuarta todos los sonidos llevan una indicación de *marcato*; y la última es igual que la primera. También cabe señalar el empleo de puntos negros de diferentes tamaños, un recurso poético-visual ya característico en las música visuales de Mestres Quadreny. Así, por ejemplo, en la pieza titulada *So segur*, Mestres inserta cuatro puntos en los espacios libres de la lámina

otorgando así profundidad y movilidad al diseño, además de un cierto carácter enigmático o mágico.

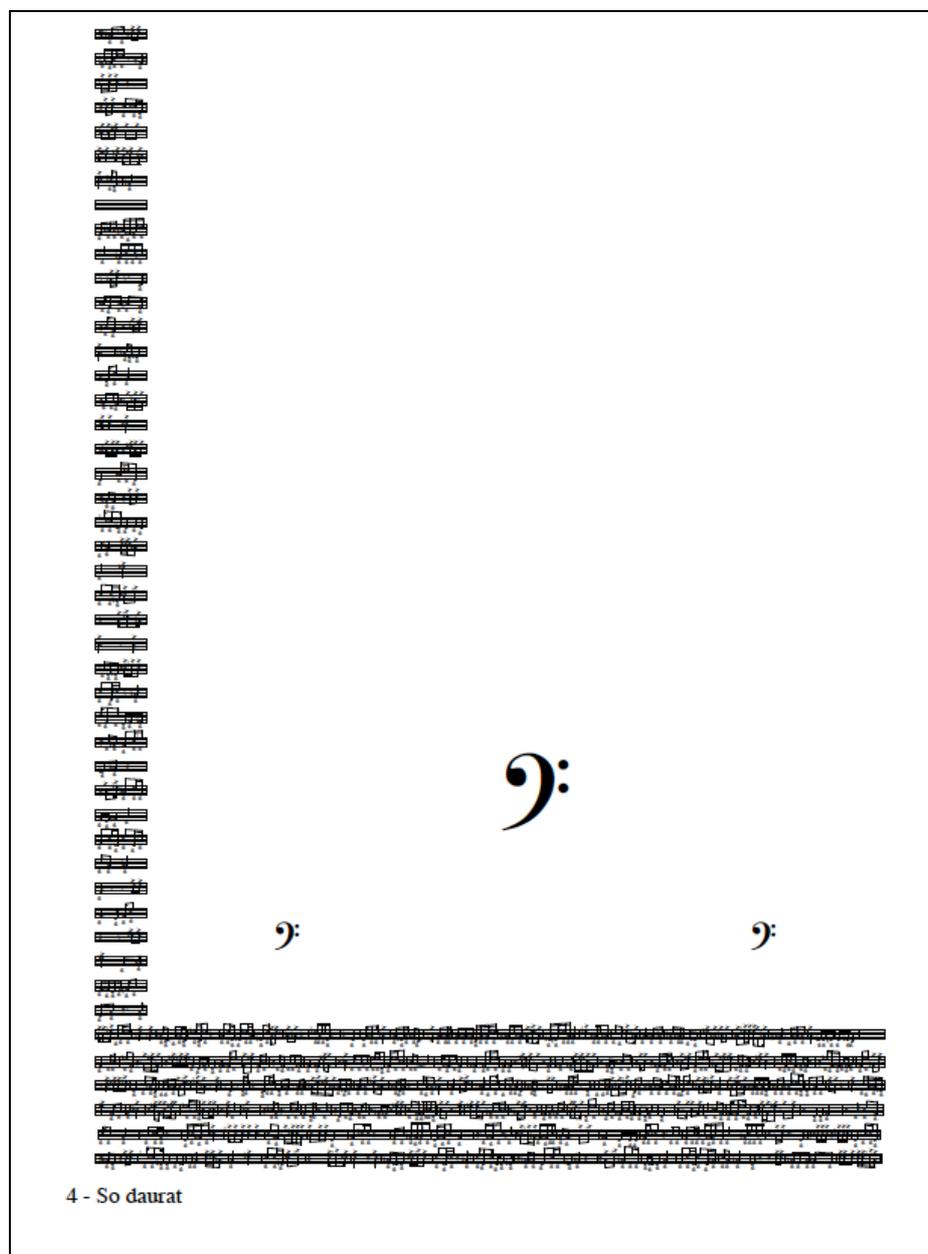


Figura 214: Mestres Quadreny: *Sac de sons* (2008).

En general, a pesar de emplear títulos, observamos que la intención del compositor sigue siendo la de proponer una experiencia estética sin mensajes o significados semánticos. Es una propuesta que invita a imaginar sonidos o sonoridades a partir de la asociación de los títulos con las sugerentes imágenes. Es un camino inverso donde la metáfora surge antes de que el sonido pueda ser creado por nuestra mente.

Para la siguiente colección, titulada *Variacions Perejaume* (2008), Mestres prescindirá nuevamente de los títulos. Se trata de dibujos muy sencillos formados por dos tipos de material: por una parte emplea notas de cabezas sin plica para crear diseños en zig-zag; y por otro, graffias musicales de gran tamaño (claves, signos de repetición, calderones, sostenidos, etc.). Esto le da una cierta continuidad discursiva, pues siempre son los mismos elementos en constante variación. Esta continuidad no es semántica, sino que hace referencia a un procedimiento. La única indicación “paramusical” es el título, que tan sólo aporta dos pistas: que se trata de un homenaje a Perejaume y que posiblemente el procedimiento empleado será el de la variación. A partir de ahí, la lectura será puramente libre.

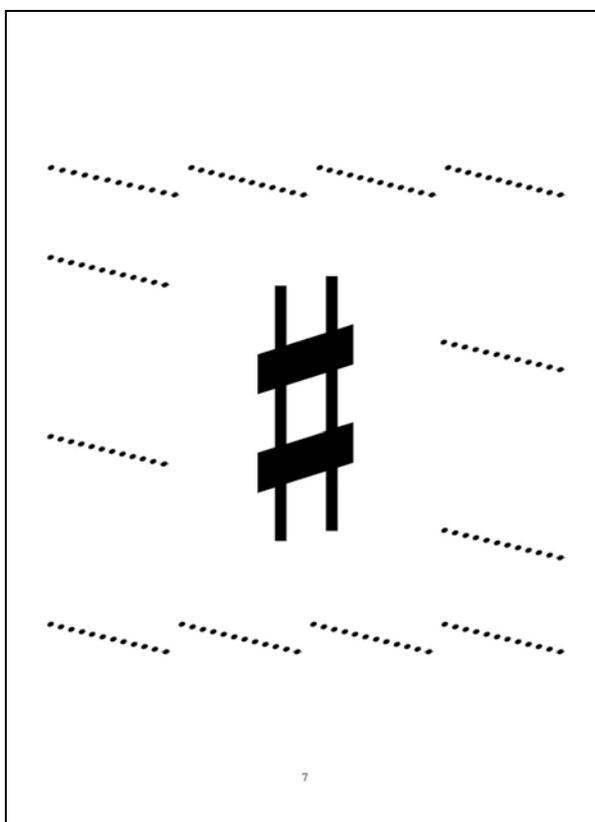


Figura 215: Mestres Quadreny: *Variacions Perejaume* (2008).

Un perfecto ejemplo de recorrido lineal encontramos en la colección *Tardoral* (2008). El espectador puede buscar su propia interpretación en cada una de las seis piezas que la forman, pero si hacemos un recorrido a través de las láminas en un sentido unidireccional es posible hallar una oposición dialéctica entre dos materiales que se desarrollan en sentido inverso a lo largo de la obra. Uno de ellos tiende a fusionarse y aumentar en tamaño, mientras que el otro crece

exponencialmente hasta ocupar la totalidad de la página y hacer “desaparecer” al otro material. En la primera página ya aparecen ambos elementos. En la parte central encontramos dos pentagramas con notas en tesituras extremas (recuerdo del lenguaje serial de la primera etapa), mientras que arriba y abajo se insertan progresiones de negras en grandes dimensiones enmarcando el diseño global de la lámina (casi como si fuesen un elemento decorativo). Al observar la siguiente página se aprecia que el material del centro abarca más espacio y ha decrecido en tamaño, al tiempo que las negras se dirigen en diagonal hacia el espacio central. En la tercera lámina las negras, que parecen haberse fusionado en blancas, ahora ocupan el eje interno. A su vez, el otro material (ahora dividido en dos) sigue expandiéndose y haciéndose más pequeño. La lámina cuarta presenta redondas de gran tamaño (¿la fusión de las blancas?) dividiendo el diseño en dos. Mientras, su opuesto continúa evolucionando del mismo modo. En la siguiente página el proceso continúa hasta que en la sexta y última lámina sólo queda uno de los dos materiales.

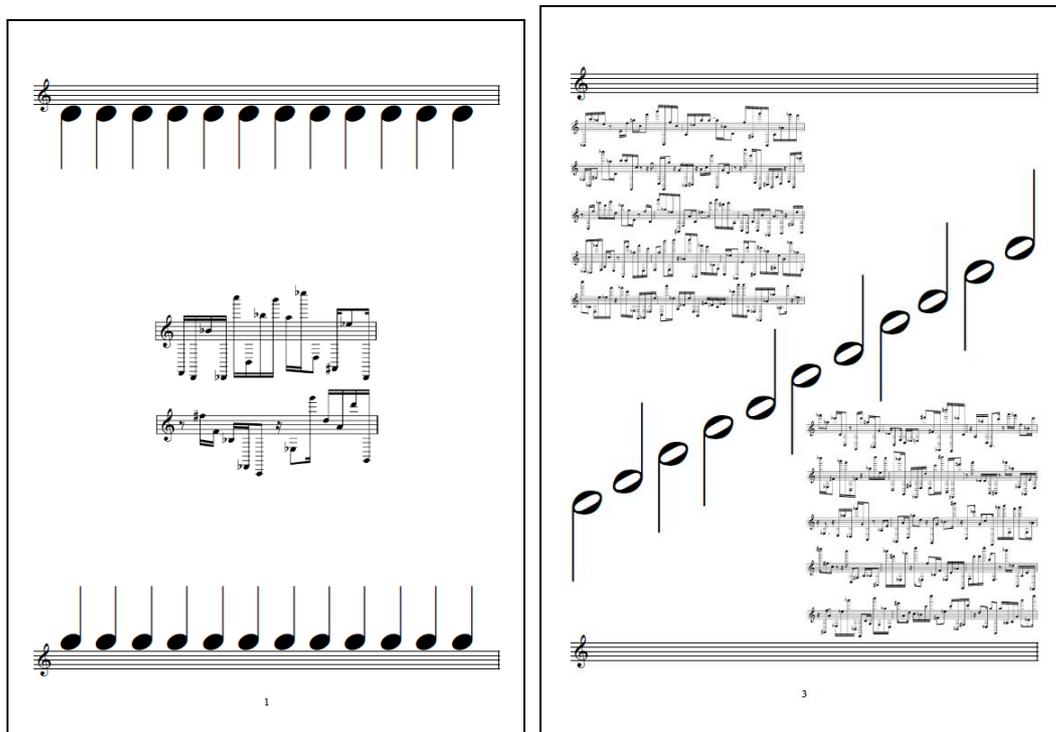


Figura 216: Mestres Quadreny: *Tardora* (2008). Láminas primera y tercera



Figura 217: Mestres Quadreny: *Tardoral* (2008). Sexta lámina.

Este tipo de lectura supera la visión de las músicas visuales como algo estático, pues nos invita a intentar percibir los materiales de un modo dinámico, como elementos vivos que mutan, se transforman o desarrollan a lo largo de una suerte de narración abstracta. Es fácil percibir estos recorridos, pero al mismo tiempo la interpretación es totalmente libre, y dependerá de cómo el espectador les dote de significado.

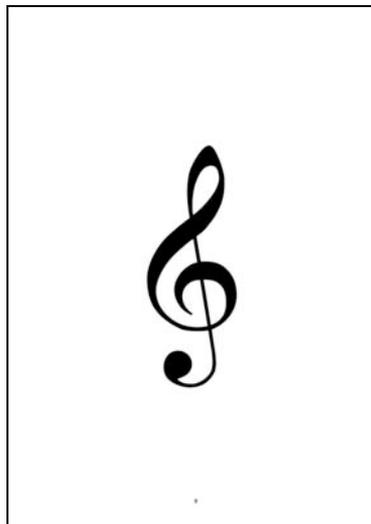
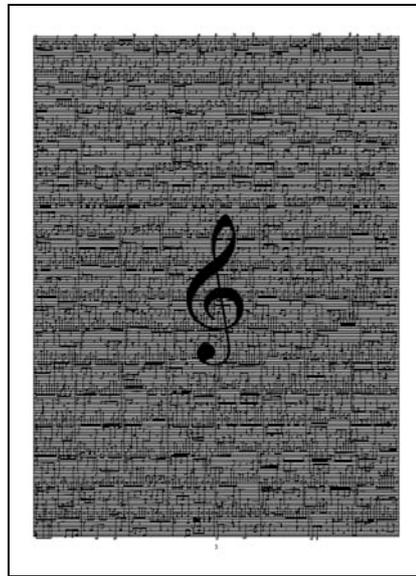
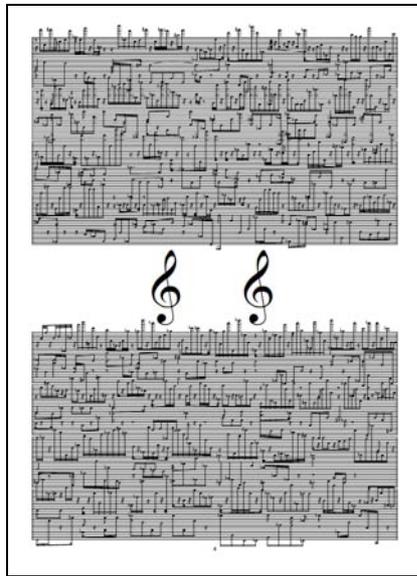
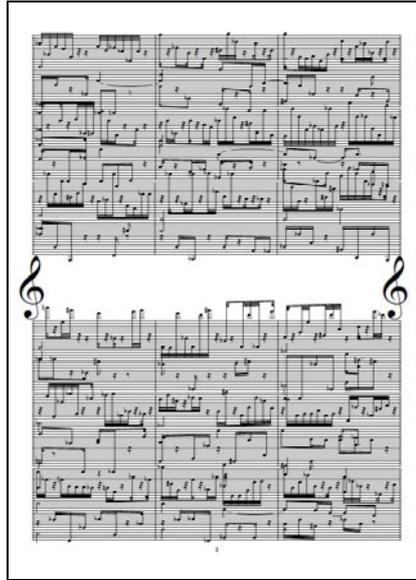
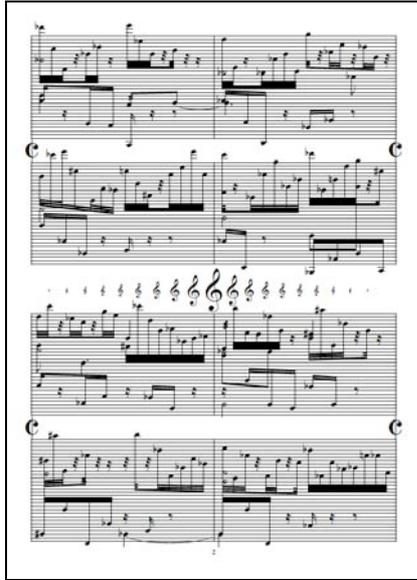


Figura 218: Mestres Quadreny: *Lletra a Brossa* (2009).

La misma idea de materiales en desarrollo será explotada por Mestres en *Lletra a Brossa* (2009). En esta colección existen nuevamente dos elementos enfrentados que evolucionan de manera inversa. Uno de ellos está formado por multilíneas con complejas estructuras rítmicas que crean un efecto visual de complejidad. El otro son sencillamente claves de sol. Como en *Tardoral*, el primero es cada vez más pequeño y denso hasta que en la lámina cuarta ya no deja casi ver a su opuesto. En la última página desaparece, pues no puede seguir expendiéndose infinitamente. Si fuera así, tan sólo encontraríamos una mancha negra. El otro material se desarrolla de modo inverso. Al comienzo son varias pequeñas claves de sol, pero a medida que avanzamos se fusionan en claves más grandes. El proceso se repite en cada cambio de lámina hasta el final. El resultado de este diálogo entre dos elementos da como ganador a la clave de sol, que finalmente ocupa todo el espacio con fondo en blanco (véase figura 218). Parece recomendable recordar que las líneas precedentes son tan sólo una interpretación posible, ya que no se pretende que exista un tipo de versión única, sino que cada espectador juegue mentalmente con la obra.

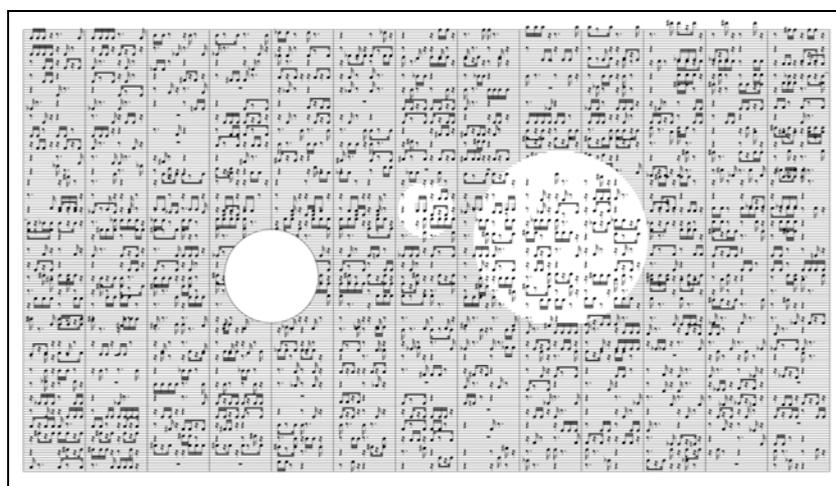


Figura 219: Mestres Quadreny: *Intermedi lluent* (2009). Lámina tres.

El recurso gráfico de las multilíneas reaparece en la siguiente colección titulada *Intermedi lluent* (2009). En este caso el recorrido no implica una evolución de los materiales. En cambio, mantiene las multilíneas como elemento estable y continuo, al tiempo que otros materiales evocan la sensación de tránsito. La obra comienza y acaba con una clave de grandes dimensiones (la primera de sol y la segunda de fa), que sirven de marco para la narración sonora imaginaria. Así, entre estos dos polos

el músico propone distintos diseños sobre el tapiz continuo de multilíneas (figura 219).

El juego de asociaciones es aún más claro en *Llunari* (2009). Presenta cuatro láminas relacionadas discursivamente de dos en dos. El procedimiento es muy sencillo pero muy efectista. Consiste en mantener elementos fijos y variar otros, de forma que el espectador tenga que reconstruir con su imaginación aquéllos que están ausentes. Si observamos las dos primera páginas, vemos que el diseño formado por tres semicorcheas y cuatro puntos negros de diferentes tamaños es el mismo, mientras que el pentagrama de la primera y las semicorcheas de la segunda encajan, pero sólo en nuestra mente, pues el músico nos niega la posibilidad de ver los dos materiales juntos. Y lo mismo sucede en las láminas tercera y cuarta. En este caso el elemento fijo está formado por dos semicírculos y el complementario por pentagramas y notas (figura 220). La repetición de la pauta refuerza este tipo de lectura, que bien podría relacionarse con el recurso de la elipsis (tanto musical como poética), pues desde la perspectiva de la teoría de la Gestalt es el espectador quien rellena lo que está ausente. De esta forma, la idea propuesta por el compositor es sencilla pero enormemente sugerente.

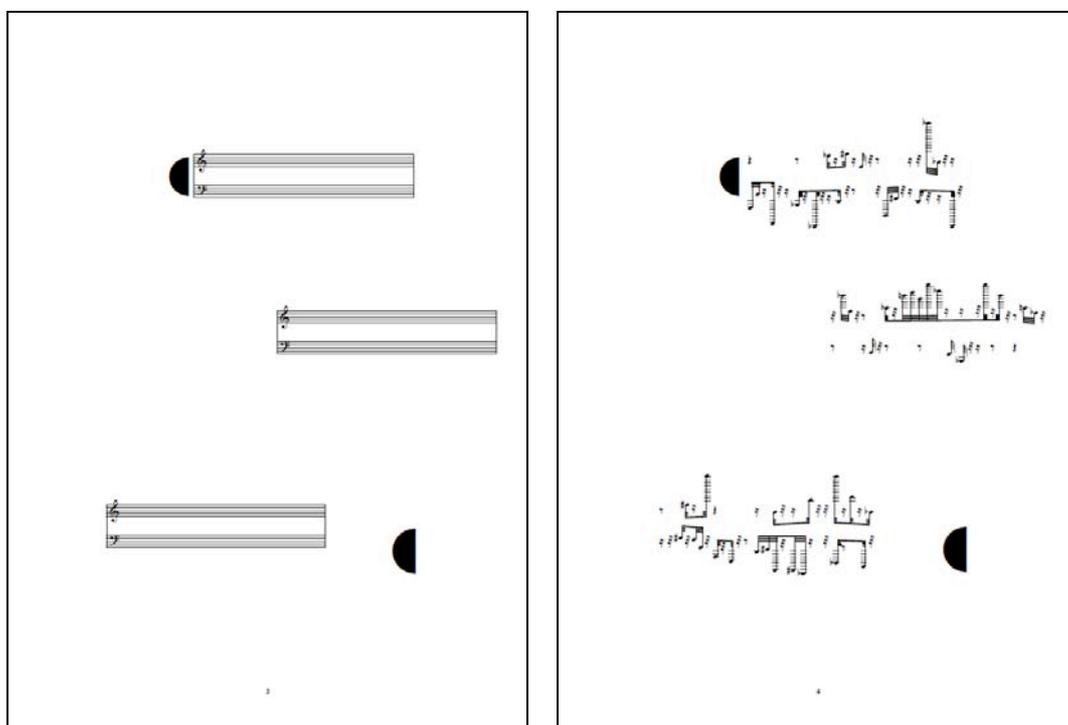


Figura 220: Mestres Quadreny: *Llunari* (2009). Láminas 3 y 4.

Las últimas colecciones de música visual dentro del catálogo de Mestres Quadreny mantienen este tipo de comunicación abstracta basada en la capacidad cognitiva del espectador para dotar de sentido a las obras a través de procesos de asociación o disociación. El sugerente título de *Els cants del peix* (2010) nos introduce en un recorrido de imágenes de dos tipos. Las tres primeras láminas, de carácter geométrico, se caracterizan por el uso de líneas rectas y circunferencias, de modo que tienden a interpretarse como imágenes estáticas y planas (del mismo modo que vemos una partitura convencional). Las dos siguientes, en cambio, evocan profundidad y movimiento a través de diferentes efectos visuales (véase figura 221). En general son diseños sencillos y totalmente abstractos, sin un recorrido discursivo.

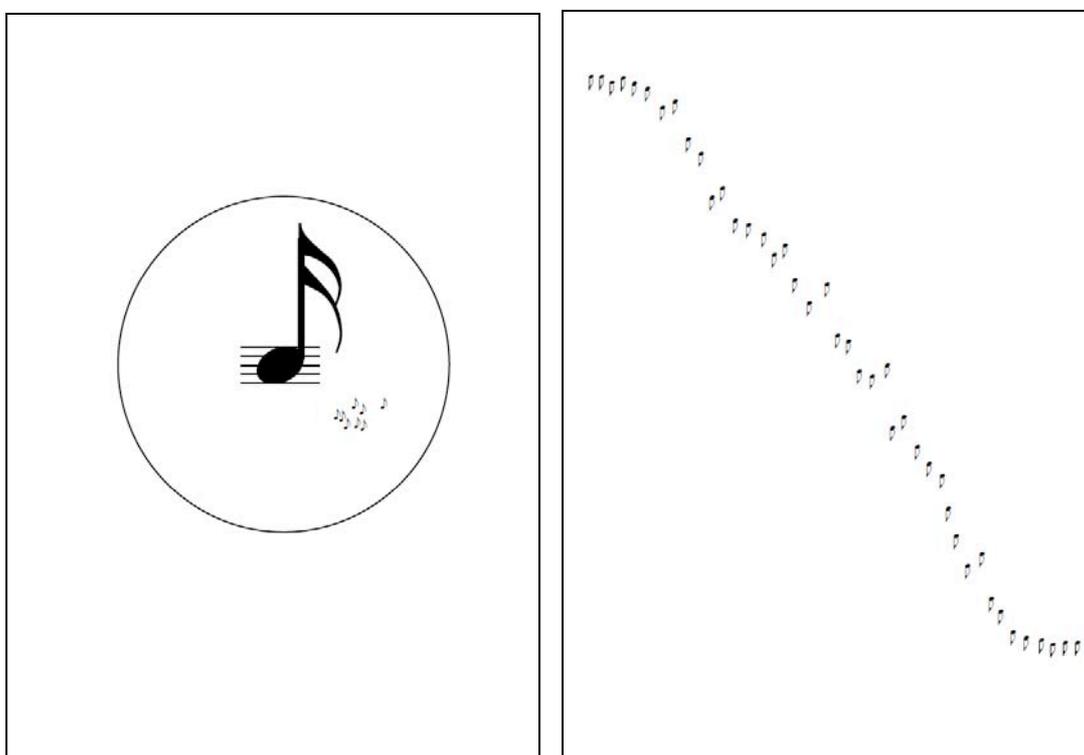


Figura 221: Mestres Quadreny: *Els cants del peix* (2010).

También sin un sentido narrativo, en *Pactes Plomallats* (2010) Mestres diseña seis variaciones de un mismo tipo de imagen a partir de dos elementos de naturaleza opuesta. El primero, que es el que gobierna toda la estructura de cada pieza, se compone de notación convencional, por lo que es de carácter estático y geométrico. Frente a esto, Mestres incorpora en todas las composiciones unas pequeñas claves de sol de distintos tamaños distribuidas de tal forma, que aportan

movimiento y profundidad. A través de estas piezas parece contraponerse lo inmóvil y frío de la notación tradicional frente a pequeñas ráfagas de libertad simbolizadas por las claves de sol. Las interpretaciones pueden ser muy variadas.

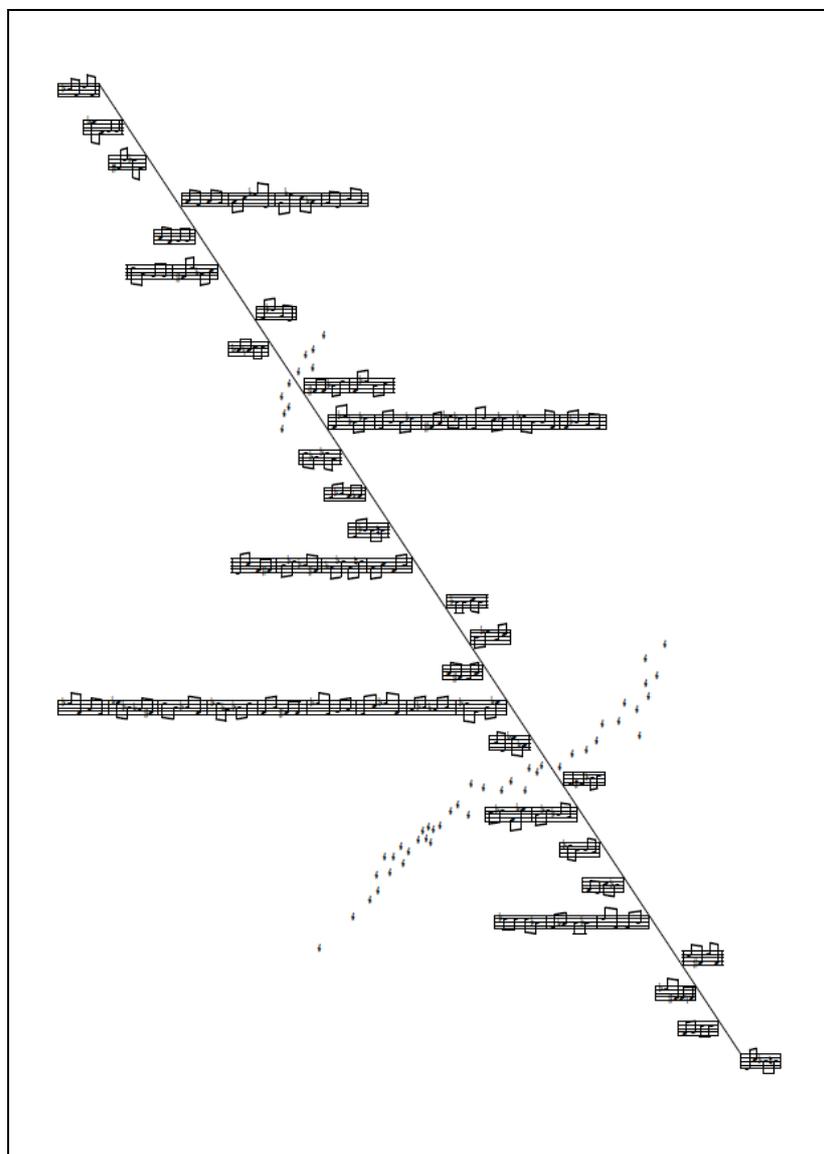


Figura 222: Mestres Quadreny: *Pactes Plomallats* (2010).

Por último, en la *L'insomni d'una nit d'estiu* (2010) hallamos una obra de curiosa naturaleza. El mismo título ya es especialmente sugerente y nos da una idea de su sentido. A lo largo de las cinco láminas que la componen es posible observar un recorrido, pues cada una va acompañada de un título: *Una hora, Dues hores, Tres hores, Quatre hores* y *Cinc hores*. En la primera página todavía se aprecian gráficas parecidas a la notación musical convencional, pero a medida que avanzamos éstas se desfiguran y forman diseños cada vez más libres. Es fácil imaginarse el peso de

cada hora de insomnio y atribuir estas imágenes a un angustioso estado de somnolencia. Las evocaciones al surrealismo y a las imágenes hipnagógicas de Brossa son obvias, pues estas músicas son tal vez fruto del estado de semiconsciencia.

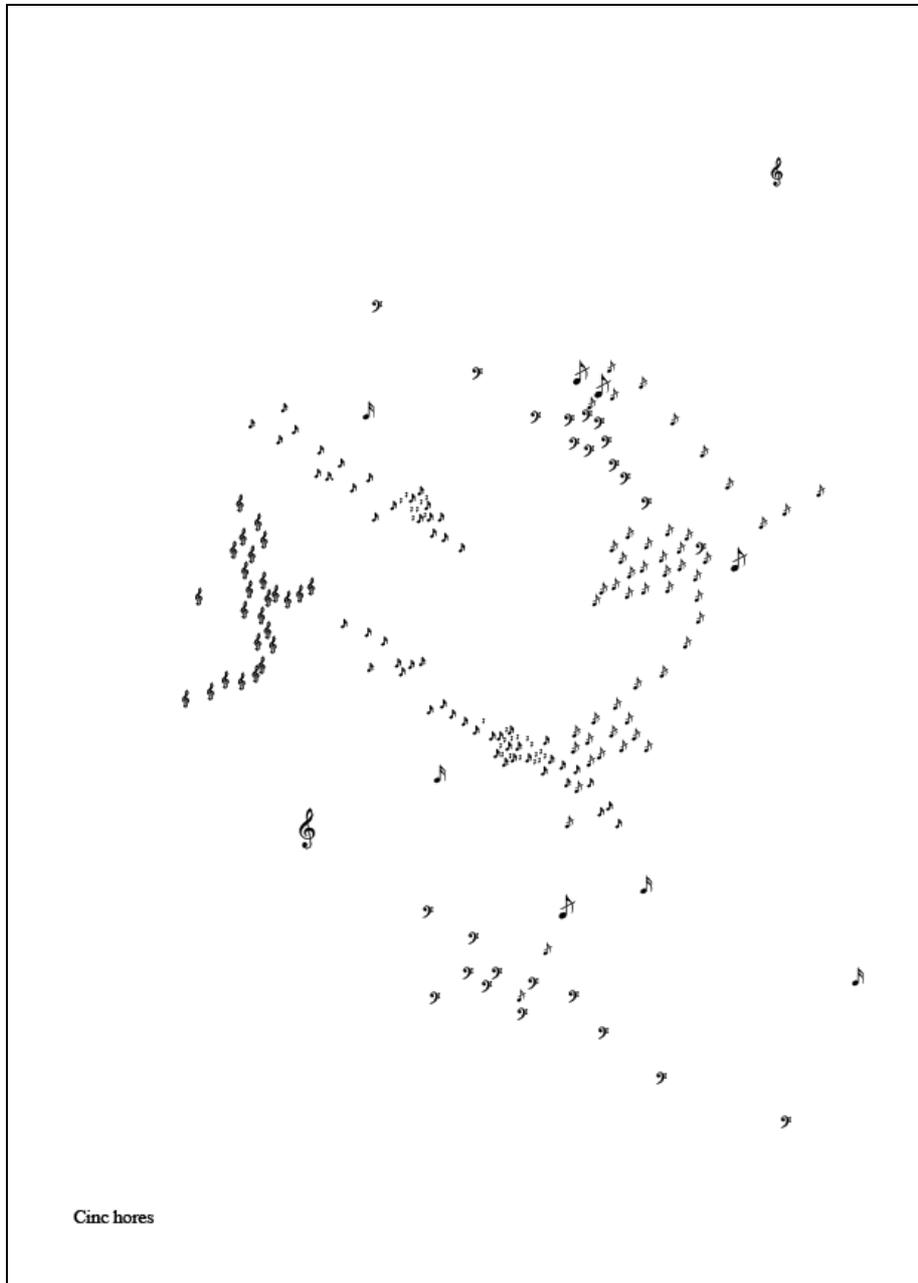


Figura 223: Mestres Quadreny: *L'insomni d'una nit d'estiu* (2010).

II.2.3.2.3. Obras conjuntas: la esencia discursiva del libro-objeto.

Como indica José Antonio Sarmiento, “el libro como objeto de creación fue retomado, después de los experimentos futuristas, por los artistas experimentales de los sesenta, entre los cuales ocupan un lugar destacado algunos de los componentes de Zaj”.³⁹³ En un apartado anterior ya se hizo referencia al libro-objeto *Arpocrate seduto sul loto* (1968) de Walter Machetti. Un año antes Juan Hidalgo había elaborado su *Viaje a Argel* (1967). Sin embargo, el miembro de Zaj que con mayor profusión se dedicó al libro como arte fue el sevillano José Luis Castillejo (1930) con obras como *La caída del avión en terreno baldío* (1967), *La política* (1968), *The book of i's* (1969) o *El Libro de la letra* (1972).

En Cataluña el libro-objeto es recuperado por la generación de vanguardia de posguerra en torno a Joan Prats. El caso más destacado es el de Joan Brossa, quien cuenta con multitud de libros-objetos realizados con la colaboración de diferentes artistas plásticos. Pilar Parcerisas señala:

El interés de Joan Brossa por el libro visual está íntimamente ligado al paso en su obra de la poesía literaria a la poesía visual y objetual, y también al deseo implícito de comunicación que comporta este desplazamiento. El libro como poema que se desgrana en el tiempo visual de la lectura, como secuencia temporal equiparable a la acción y a la vida; el libro, pues, como cuarta dimensión del poema.³⁹⁴

Destacan sus colaboraciones con Antoni Tàpies en obras como *El pa a la barca* (1963), *Novella* (1965) y *Nocturn matinal* (1970); y Joan Miró con creaciones como *Oda a Miró* (1973) y *Tres Joans* (1978). Igualmente significativos son dos trabajos realizados con Frederic Amat titulados *Llibre de la pluja* (1979) y *Tal i tant* (1983). La lista de artistas con los que Brossa ha elaborado este tipo de obras es

³⁹³ Véase: SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad...*, op. cit., p. 167.

³⁹⁴ PARCERISAS, Pilar: “Los libros visuales de Joan Brossa”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 416-421, p. 416.

larga. Sin embargo, una de las relaciones más prolíficas se produjo con Lluís Pessa, con quien comparte un total de siete libros-objeto.

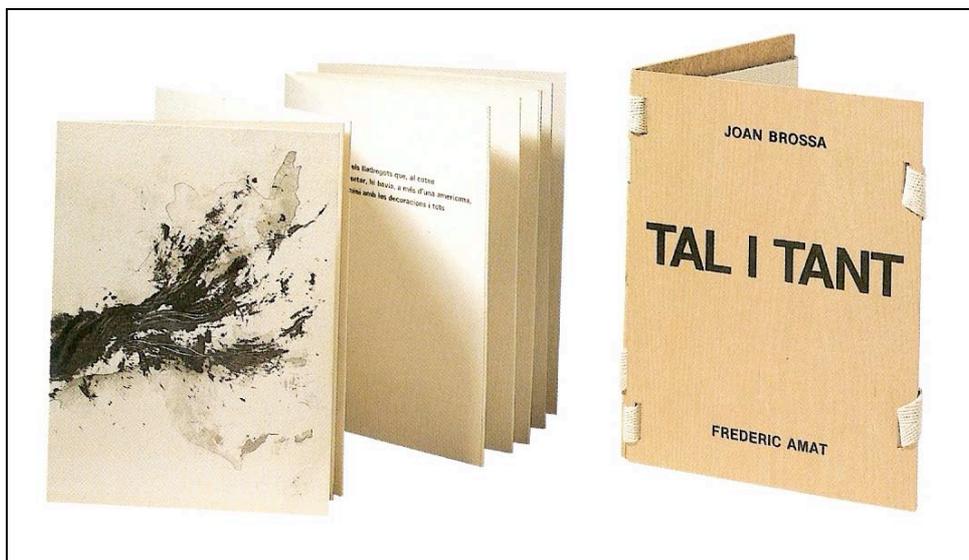


Figura 224: Joan Brossa/ Frederic Amat: *Tal i tant* (1983).

Si hay algo que caracteriza la vanguardia catalana desarrollada desde la posguerra es la constante interacción entre artistas de diferentes áreas. Ya se ha señalado en alguna ocasión la fundamental actuación de Joan Prats como parte de este espíritu de cooperación. Sin embargo, Cataluña no es un caso único, por supuesto. Se trata de un rasgo común en muchos ámbitos artísticos del siglo XX, especialmente en EE.UU. Teniendo en cuenta que el contacto de Mestres Quadreny con otras artes ha sido constante a lo largo de su carrera, no sorprende en absoluto que sus músicas visuales hayan sido asumidas e incorporado a esta nueva tradición del libro-objeto.

Como ya vimos, el primer libro-objeto de Mestres es *Lied* (1992).³⁹⁵ Se trata de una reedición de las *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979) junto con poemas de Perejaume (figura 225). La obra no pretende establecer un nuevo tipo de diálogo con el espectador, ya que realmente se trata de la yuxtaposición de dos obras unidas en un nuevo formato. Además, cada una ocupa su propio espacio dentro del

³⁹⁵ MESTRES QUADRENY, J. M.; PEREJAUME: *Lied*. Barcelona, 1992. Les Edicions.

libro. El nexo común es el título, *Lied*, que obviamente remite a la unión de música y poesía en la tradición romántica.³⁹⁶

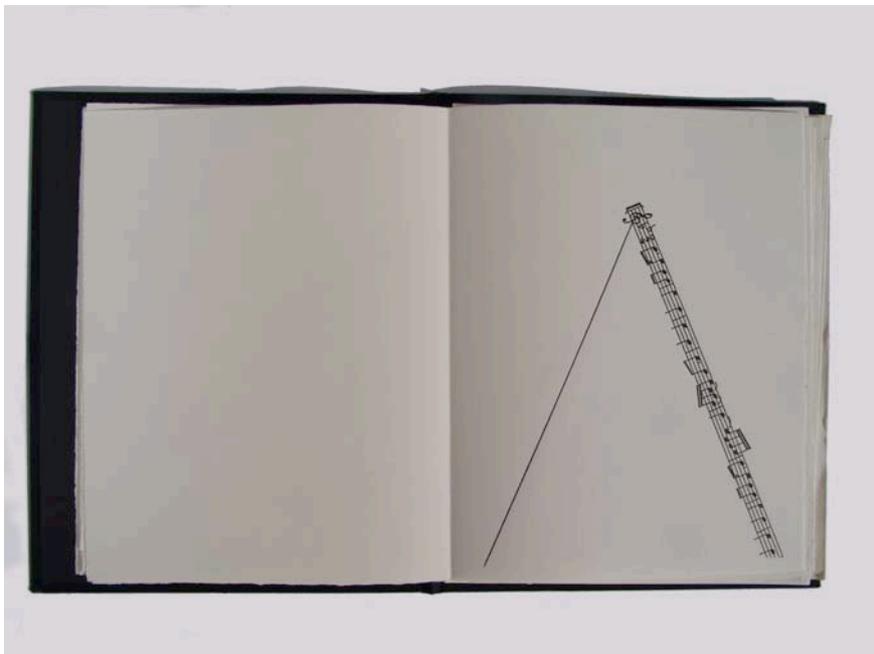


Figura 225: Mestres Quadreny / Perejaume: *Lied* (1992).

Casi una década después, el artista plástico Lluís Pessa -quien ya había colaborado en multitud de ocasiones con Brossa- propone a Mestres la creación de un libro que reúna piezas de artistas plásticos junto con músicas visuales. Así nace *UTA* (2000), carpeta con grabados de Fusako Yasuda, Dorota Zbikowska y Lluís Pessa, donde las músicas visuales de Mestres tienen la función de articular los tres bloques de tres litografías de cada pintor, otorgando así una continuidad discursiva al trabajo colectivo.³⁹⁷ De este modo, las piezas del músico estructuran y comentan las imágenes en una suerte de universo sonoro imaginario en el que no existen referencias lingüísticas de ningún tipo.³⁹⁸ El propio Mestres explica el

³⁹⁶ La obra fue presentada en una exposición titulada *Partitures plàstiques* y celebrada en Balmes 21 (Universitat Barcelona) entre el 14 de octubre y el 25 de noviembre de 1993. En ella se mostraron obras de distintos autores, como Juan Hidalgo, Joan Guinjoan, Eduardo Polonio, Albert Llanas y Mercè Capdevila, entre otros. Aparte de *Lied*, se expusieron otras dos obras de Mestres Quadreny, *Tocatina* y *Variacions Essencials*.

³⁹⁷ YASUDA; PESSA; ZBIKOWSKA; MESTRES QUADRENY: *UTA*. Barcelona, 2000. Taller LL. PESSA.

³⁹⁸ El título, propuesto por Fusako Yasuda, es una palabra japonesa que significa canción o poema. También hace referencia a una forma poética llamada tanka, similar al haiku pero de cinco versos.

proceso de gestación de la obra conjunta: “Los tres pintores que participaron en este libro hicieron cada uno, creo que cuatro o cinco dibujos. Mi intervención comenzó por la elección de tres de cada uno y ordenarlos. Luego el trabajo consistió en enlazar desde la primera hasta la última con una especie de comentario visual con aspecto de música que se intercalara entre cada una de las obras dándoles una continuidad, siempre con signos gráficos musicales. Es un acompañamiento visual con un principio y un fin”.³⁹⁹

Por tanto, la obra se compone de tres bloques de tres litografías de cada pintor y de cuatro músicas visuales, una entre cada conjunto y otras dos al comienzo y al final. Las cuatro músicas visuales están escritas en dos pentagramas (el superior en clave de sol y el inferior en clave de fa), de modo que parece una pieza para piano. El recorrido musical propuesto por Mestres consiste en una forma de arco: la progresión parte desde el silencio hacia un clímax y retorna a un estado de reposo. La lámina que abre la obra es un compás de silencio situado en la parte derecha de la página, de forma que la mayoría del espacio queda en blanco (véase figura 226). El diseño, de gran simplicidad, es como una invitación a un estado de meditación o reposo previo (tal vez necesario para la lectura del libro). Tras esta silenciosa introducción el lector se encuentra el estallido de color y formas caóticas de los tres grabados de la artista japonesa Fusako Yasuda. A continuación, la música visual expone una progresiva acumulación de notas. Al principio están escritas espaciadas y sin ritmo, pero a medida que leemos, las notas crecen en número y su ritmo es más preciso.

El siguiente bloque de grabados lo conforman las piezas de Lluís Pessa. Justo después llega el clímax de la obra. Se trata de una llamativa estructura formada por grupos de fusas y líneas adicionales que forman una construcción similar a una montaña rusa (véase figura 226). En el tercer compás Mestres inserta un trébol, un signo típicamente rossiniano. El último conjunto de imágenes pertenece a Dorota Zbikowska. Tras éste, la última música visual concluye como había terminado, es

³⁹⁹ Entrevista a J. M. Mestres Quadreny nº 1. Barcelona, 9 de mayo de 2006. Anexo I.

decir, con un compás de silencio. El uso de calderón indica que se trata de una pausa larga, de modo que tal vez sugiere un estado de reflexión tras la lectura.

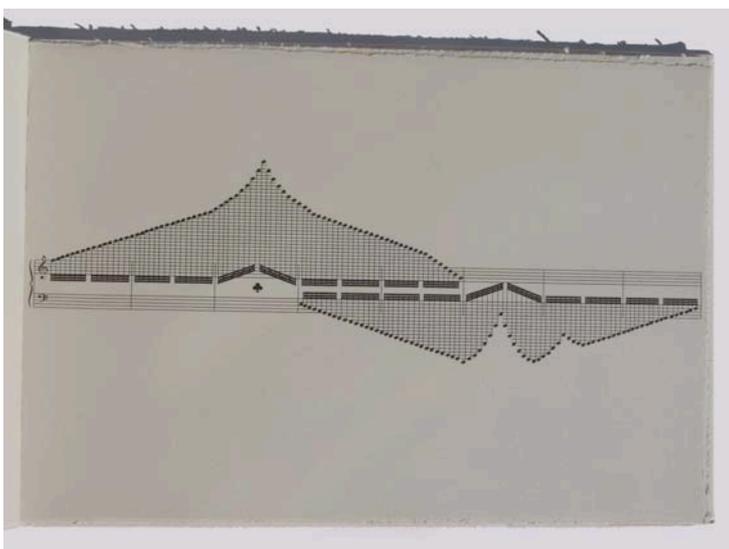
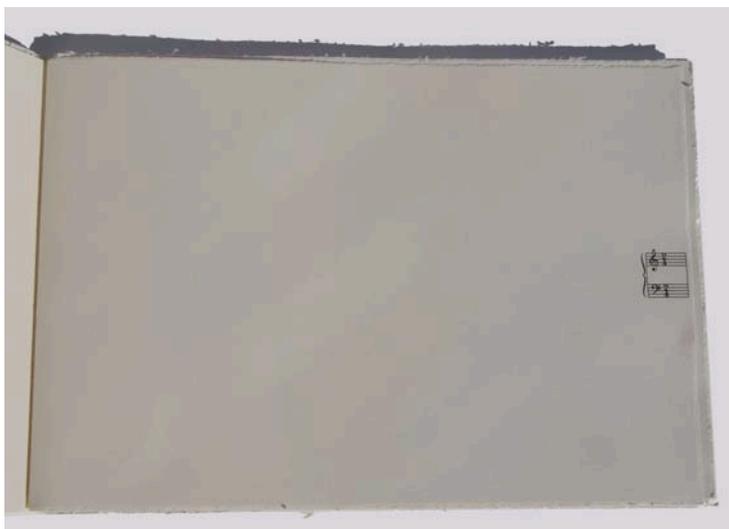


Figura 226: Mestres Quadreny: *UTA* (2001).

En 2007 Mestres Quadreny y Lluís Pessa repetirán la experiencia con una nueva creación titulada *Kamina* (2007).⁴⁰⁰ En este caso se compone de dos bloques de tres xilografías cada uno. El primero está realizado por Fusako Yasuda y el segundo por Lluís Pessa. La aportación de Mestres Quadreny consiste en dos músicas visuales, una para abrir la obra y otra para separar los dos conjuntos de tres

⁴⁰⁰ YASUDA; PESSA; MESTRES QUADRENY: *Kamina*. Barcelona, 2007. Taller LL. PESSA.

imágenes. Para esta ocasión las músicas visuales poseen un carácter no narrativo, sino que son dos piezas con interés visual independiente, de forma que el conjunto de la obra no está relacionado de una modo lineal.

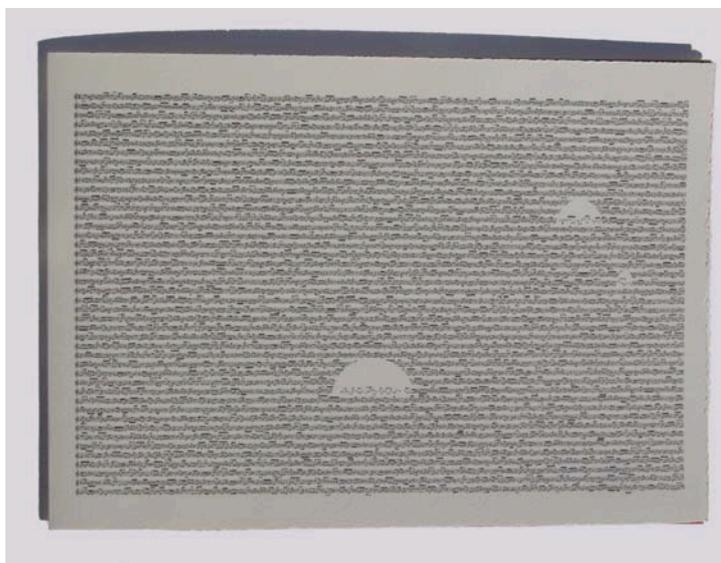


Figura 227: Mestres Quadreny: *Kamina* (2007).

Los libros-objeto que hemos visto hasta ahora consisten en la yuxtaposición de piezas, de modo que se mantiene la independencia de los materiales de cada autor. Sin embargo, en otros casos es uno de los autores quien interviene sobre el resultado final de la obra. En *Cranc-cranc* (2001), conjunto de diez piezas realizadas en colaboración con Antoni Tàpies, es el pintor quien trabaja directamente a partir de las músicas visuales de Mestres integrándolas en su propio lenguaje.⁴⁰¹ Así, los trazos de Tàpies comentan -e incluso invaden- las piezas del músico mediante recursos visuales recurrentes en su poética pictórica (pies, calaveras, cruces, manos, etc.). Asimismo, el pintor catalán fue el encargado de realizar la portada mediante la técnica de *grattage*,⁴⁰² y las contraportadas en relieve (véase figura 228). Este aspecto pone en evidencia la importancia del

⁴⁰¹ MESTRES QUADRENY, J. M.; TÀPIES, Antoni: *Cranc-cranc*. Barcelona, 2001. Impresa en C. Casacuberta con prensas de Joan Roma y Takeshi Motomiya. La publicación de la obra se hizo coincidir con el 13 de diciembre de 2004, día en que Antoni Tàpies celebró su 81 aniversario.

⁴⁰² Técnica empleada habitualmente por Tàpies (utilizada en *Cop de poma* (1961), por ejemplo) que consiste en rascar o rayar sobre una superficie de cartón, con el fin de lograr una textura con relieve.

sentido del tacto en este tipo de creaciones, pues al pasar las hojas podemos sentir las distintas texturas propuestas por el artista.

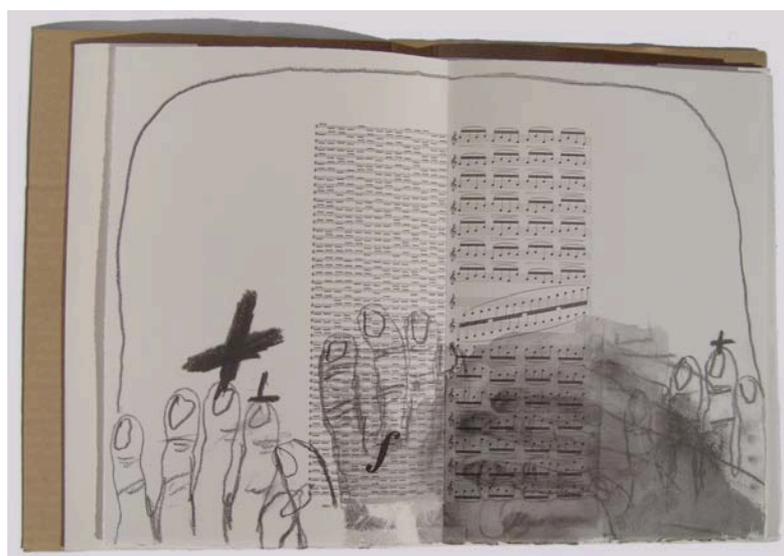
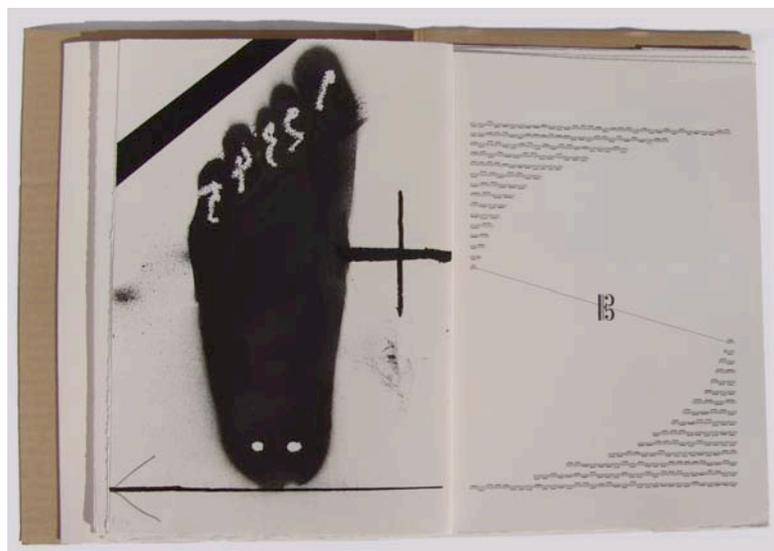


Figura 228: Mestres Quadreny / Antoni Tàpies. *Cranc-cranc* (2001).

Un caso similar encontramos en la obra *Les dents del teclat* (2008), donde el artista plástico Manuel Gimeno (1983) manipula músicas visuales de Mestres Quadreny para crear un libro de artista gobernado por su propia poética visual.⁴⁰³ El trabajo de Manuel Gimeno se basa en la manipulación de papel Canson de diferentes colores que corta a mano para después doblarlo, y formar así complejas y ricas texturas. *Les dents del teclat* es un libro de artista pensado para ser una experiencia visual y táctil, para descubrir a través de su manipulación las músicas visuales que encierra en su interior (figura 229). A diferencia del resto de libros-objeto vistos hasta ahora, esta obra -por su aspecto poliédrico- presenta un tipo de lectura tridimensional donde se valora no tanto la imagen plana, como los efectos de luz (las sombras sobre el papel), los espacios creados y las texturas que las propias estructuras generan.



Figura 229: Mestres Quadreny / Manuel Gimeno: *Les dents del teclat* (2008).

⁴⁰³ MESTRES QUADRENY, J. M; GIMENO, Manuel: *Les dents del teclat*. Barcelona, 2008. Libro de autor.

II.2.4. Reflexiones en torno a la naturaleza comunicativa de la música visual.

Tras este recorrido por la obra gráfica de Mestres Quadreny podemos establecer dos etapas claramente diferenciadas. Por una parte, encontramos una producción donde los recursos gráficos tienen un carácter funcional, mientras que el interés visual parece situarse en una posición secundaria. Estas composiciones -que cronológicamente son desarrolladas entre los años sesenta y setenta- forman parte de una corriente generalizada dentro de la vanguardia musical occidental que generalmente denominamos “movimiento grafista”. Dentro de esta tendencia hay dos líneas principales, una relacionada con las nuevas grafías derivadas de la creación de nuevos sonidos (ya sea mediante técnicas instrumentales o nuevas tecnologías) y otra vinculada a la indeterminación y las formas móviles (popularmente conocidas como música aleatoria). Ya vimos cómo la obra gráfica de Mestres en este periodo se desarrolla en el ámbito de la segunda, o bien a través de las partituras generativas, o bien mediante grafías abiertas.

La segunda etapa es la iniciada por las *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979). A partir de esta obra la grafía musical abandona su funcionalidad clásica y se convierte en el objeto artístico en sí. En líneas generales supone un distanciamiento radical con la tendencia grafista desarrollada en el ámbito academicista. La razón parece obvia, pues supone romper deliberadamente la jerarquía tradicional entre compositor, intérprete y oyente. La partitura deja de ser un código entre los dos primeros, de modo que se establece otro tipo de comunicación donde la figura del intérprete desaparece. Así, la música visual se convierte en un mediador directo entre artista y receptor. El musicólogo Miguel Álvarez-Fernández indica que la partitura -como cualquier escritura- evidencia el desfase que existe entre el ser y su símbolo, entre la realidad y su modo de representación.⁴⁰⁴ Tal vez se trata del afán del ser humano por atesorar y congelar el tiempo en un intento por huir de su inexorable destino. En este sentido, las músicas visuales -en tanto que no son representación simbólica de sonidos

⁴⁰⁴ ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. Catálogo de la exposición *Músicas de buen ver* de Llorenç Barber. Celebrado entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 2008. Antic Ajuntament de Tarragona.

unívocos- evitan esta fricción y se muestran como una experiencia directa entre obra y espectador, entre la imagen y la mente que crea los sonidos.

Del mismo modo que la música visual supone un drástico alejamiento del mundo clásico, supone un punto de encuentro con otras manifestaciones de carácter híbrido. Sus dos principales polos referenciales son la poesía visual y el arte conceptual. Por una parte, puede afirmarse que, del mismo modo que en la poesía visual el significante es separado de su significado para crear una nueva semántica basada en la exposición de un mensaje o concepto, en la música visual igualmente el signo se disocia de su consecuencia sonora para crear un discurso esencialmente visual. De esta forma, ambas formas artísticas se convierten en un objeto comunicativo híbrido que valora el signo como tal, así como la forma y la disposición gráfica, con el fin de crear nuevos códigos de comunicación artística. Lo que las diferencia -en teoría- es su intención semántica, ya que mientras que la poesía visual nunca renuncia a comunicar desde un punto de vista lingüístico -aunque se apoye en códigos visuales-, en la música visual Mestres Quadreny pretende conservar su visión del arte sonoro como lenguaje abstracto.

Por otra parte, la carga conceptual de la música visual como reflexión profunda nos acerca a otras manifestaciones similares, especialmente a las *músicas pensables* de Higgins y las *músicas para leer* de Schnebel. En todas ellas se produce un desplazamiento de valores en cuanto a lo que se supone que es la obra musical. Porque estas músicas no suenan (al menos no como algo externo a nosotros). La posibilidad de plantear estas creaciones como un modo de conectar con sonidos interiores (música de la mente) ya es una reflexión interesante, pues desde una perspectiva convencional, la música es un objeto externo, algo que un compositor crea y transmite mediante una partitura. Pero en el momento en que ésta deja de ser un mediador para convertirse en la propia obra, se cuestiona si lo musical es algo externo que suena, o en cambio nuestra propia capacidad de escucha. En este caso, la función del compositor es proponer, estimular esa capacidad para interactuar con su obra, para que nuestra mente cree sus sonidos. En esta línea, plantea Alberto C. Bernal plantea:

¿es posible acotar aquello que es música y aquello que no lo es? ¿Es música lo que suena, o quizá únicamente lo que “oímos”? Tratemos de representarnos

mentalmente los primeros compases de la quinta sinfonía de Beethoven... ¿es esto ya música?⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ BERNAL, Alberto C.: "Música y deconstrucción", *op. cit.*, p. 174.

II.3. SEGUNDA APROXIMACIÓN INTERMEMEDIA: MÚSICAS DE ACCIÓN

Al igual que las músicas visuales, las músicas de acción se sitúan en un terreno fronterizo entre diversos campos creativos. La acción como acto artístico aparece desde principios de los sesenta bajo distintas denominaciones como acción, happening, evento y performance, entre otras. Debido a su carácter intermedia, su acotamiento es complicado. Como indican Barbara Barthelmes y Matthias Osterwold:

la performance parece definirse más bien por lo que no es. No es (sólo) arte visual, no es (sólo) teatro, no es (sólo) música, etc. [...] La performance es acción, es la idea traducida en acción -en esa medida tiene rasgos del arte conceptual, se crea y permanece en el instante de su realización: es el proceso de su realización.⁴⁰⁶

Como veremos más adelante, las músicas de acción de Mestres y Brossa se hallan entre lo musical y lo poético. A pesar de que comparten rasgos comunes con el accionismo iniciado por John Cage, desde la perspectiva de Brossa se trata de poesía escénica, poesía tridimensional o -en definitiva- poesía sonora en movimiento.

Mientras que los principales movimientos de acción musical como Fluxus y Zaj se nutren sobre todo de la influencia de Cage y su pensamiento zen, las acciones de Brossa y Mestres hunden sus raíces en el surrealismo. El punto en común se encuentra posiblemente en un interés inherente por Duchamp y el neodadaísmo, pues el objetivo es el mismo: el cuestionamiento profundo de los fundamentos del arte occidental. Otros rasgos comunes son reseñables, como la incorporación del gesto cotidiano en un intento por diluir los límites entre la vida y el arte, la revalorización del humor y el empleo del piano (y todos sus significados simbólico-metafóricos) como objeto central de las acciones. Sin embargo, desde muy temprano quedó patente el poco interés de Brossa por el pensamiento y la obra de John Cage. Animado por Mestres, Brossa conoció a Cage en 1966. Como relata el

⁴⁰⁶ BARTHELMES, Barbara; OSTERWOLD, Matthias: "Música Performance Arte". *ARTE SONoro*. Madrid, 2010. La Casa Encendida, pp. 195-211, p. 197.

propio Mestres, Joan Miró, a instancias de Joan Prats, donó una litografía para poder financiar la llegada a Europa de la compañía de ballet de Merce Cunningham. El evento se celebró en el Teatro del Prado de Sitges dentro de los actos del Club 49. John Cage y David Tudor venían con la compañía, ya que la parte musical era interpretada por ellos al piano.⁴⁰⁷ Unos años después Brossa relataba el encuentro en una entrevista a Jordi Coca. Sus palabras son demoledoras: “Em va fer l’efecte d’un retardat mental. Semblava l’anunci d’una pasta dentifrícia; ensenyava les dents com un gorilla. [...] Era una veritable transposició humana de les seves obres, que deixen de ser interessants quan deixen de ser mentals i algú les realitza”.⁴⁰⁸

La mayoría de las obras de acción musical efectuadas por Mestres fueron realizadas de la mano de Brossa. Juntos exploran y desarrollan esta nueva forma de expresión artística desde principios de los sesenta. Es oportuno aclarar, sin embargo, que ya desde la década de los cuarenta el poeta había escrito “acciones-espectáculo” que son un claro precedente del happening y la performance.⁴⁰⁹ Por otra parte, aunque cuantitativamente menor, existe en el catálogo de Mestres otro conjunto de obras realizadas sin Brossa que, o bien fueron producidas en colaboración con otros artistas (como Perejaume y Albert Mestres), o bien en solitario. Sin embargo, la influencia de Brossa seguirá presente, pues como indica Marta Cureses, “con Brossa y sin Brossa, en la obra de Mestres siempre está Brossa”.⁴¹⁰ A lo largo del presente capítulo exploraremos en primer lugar la producción realizada junto a Joan Brossa, y posteriormente recorreremos sus otras obras de acción musical.

⁴⁰⁷ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics, op.cit.*, p. 166.

⁴⁰⁸ COCA, JORDI: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona, 1971. Ed. Pòrtic, p. 143.

⁴⁰⁹ El hecho de que estas obras no se diesen a conocer hasta muchos años después les resta en parte trascendencia histórica, pues -a diferencia de las de Cage- no tuvieron difusión internacional y sólo se llevaron a cabo en pequeños ámbitos artísticos de carácter clandestino.

⁴¹⁰ Véase: CURESES DE LA VEGA, Marta: “La universalidad como categoría”. *Josep M. Mestres Quadreny. De “Cop de poma” a “Trànsit boreal”. Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Sant Mònic. Angle Editorial, pp. 32-51.

II.3.1. El binomio Joan Brossa-Mestres Quadreny.

La relación personal entre ambos artistas se inicia en 1951. El propio Mestres relata: “Vaig conèixer Joan Brossa cap al 1951 i em dedicà tota una tarda a llegir-me poemes seus. Amb el cor a la mà haig de dir que no vaig entendre res. Vaig sortir del seu estudi, però, amb la sensació que aquell havia estat un dia important de la meva vida. Imagineu-vos!”⁴¹¹ Desde el principio el compositor quedó muy impresionado con el escepticismo del poeta hacia la sociedad y la humanidad, ya que mientras que él apenas tenía en ese momento veintidós años, Brossa era ya un hombre de treinta y dos años que había participado en la guerra civil.

En 1958 Mestres compone *Epitafios* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. La obra fue estrenada por Anna Ricci y la Agrupación de Cámara Solistas de Barcelona bajo la dirección de Domingo Ponsa. Como relata Pérez i Treviño, Mestres pidió a Brossa que asistiera al estreno de la obra con el fin de conocer su opinión, y éste, sincero como siempre le dijo: “l’obra està bé, però el text...”.⁴¹² Por esta razón el músico le encargará el libreto para una ópera y Brossa le cederá un texto escrito un año antes. A partir de su contenido Mestres compondrá en 1959 *El ganxo*, ópera de cámara estructurada en un prólogo y cuatro cuadros. Se inicia así una fructífera relación artística que durará varias décadas.

Una de las principales razones que motivan desde el principio esta rica simbiosis es la empatía mutua que existe entre ambos creadores, pues comparten plenamente la idea de que el artista debe basar su trabajo en principios como la humildad, la rigurosidad, la libertad y el esfuerzo. No cabe duda de que estos valores nacen de la profunda admiración que ambos sienten hacia Joan Miró, a quien toman como modelo de artista discreto, honesto, tenaz y fiel a sus principios. Obviamente, desde el punto de vista económico el mundo de la plástica no es el de la poesía o el de la música académica, por lo que vivir de espaldas a las leyes de mercado tiene unas consecuencias distintas en cada caso. Mientras que Mestres pudo desarrollar su labor como músico y compositor gracias a su trabajo como

⁴¹¹ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 36.

⁴¹² PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny, op. cit.*, p. 34.

ingeniero químico, la vida de Brossa fue notablemente más humilde. Mestres explica: “La seva penúria material no era el resultat d’una posició maniquea ni mística, perquè mai havia fet vot de pobresa, sinó simplement conseqüència d’estar disposat a viure únicament amb el que tenia, a canvi de preservar la llibertat.”⁴¹³ Manuel Calderón sentencia acerca de Brossa: reniega que le llamen “artista”, antepone la obra al mercado y admite que Miró es el único artista que le incita a trabajar”.⁴¹⁴

II.3.1.1. Introducción a la poesía escénica de Joan Brossa.

Como indica Jordi Coca, la poesía escénica no es clasificable en ninguna de las corrientes conocidas:

A la hora de llevar a escena el teatro de Brossa no nos valen las soluciones para representar el teatro del absurdo; no nos son del todo útiles las soluciones naturalistas o atmosféricas; tampoco funcionan los planteamientos distanciadores; ni claro, las propuestas del teatro pirandelliano, y aún menos los simbolismos estereotipados y trascendentes.⁴¹⁵

Brossa siempre quiso que su obra escénica o teatral fuera reconocida como una dimensión más de la poesía, razón por la cual acuñó el término de poesía escénica.

Dentro de esta producción es posible distinguir tres bloques. La primera etapa arranca a mediados de los cuarenta. Se trata de un conjunto de obras de carácter experimental que surgen de la necesidad de ampliar espacialmente su lenguaje poético. Generalmente son acciones teatrales en un único acto en cuya esencia

⁴¹³ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics, op.cit.*, p. 38.

⁴¹⁴ CALDERÓN, Manuel: “Joan Brossa: El artista tiene responsabilidad en la especulación del mercado”. En: *El Guia. Revista de cultura visual*, nº 15 (1992), pp. 30-34.

⁴¹⁵ COCA, Jordi: “Poesía escénica”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 280-285.

encontramos una clara influencia del dadaísmo. En este sentido, la biblioteca de Prats había sido decisiva para Brossa, pues a través de ella entra en contacto con los movimientos experimentales internacionales. La obra paradigmática de este periodo es la pieza *Sord-mut* (1947), claro antecedente del *4'33''* (1952) de Cage. El segundo bloque de obras supone un cierto retorno a los géneros clásicos, aunque de un modo renovado. Estas propuestas presentan una forma más tradicional al tiempo que contienen un mayor compromiso social y crítico. Así surgen obras como *Or i sal* (1959), estrenada en 1961 con decorados de Antoni Tàpies, o *Calç i rajoles* (1963). El tercer conjunto de obras son el resultado de la incursión de Brossa en géneros parateatrales. Inicialmente explora el mundo del ballet y las acciones-espectáculo con obras como *Normes de mascarada* (1948/50), *Postteatre* (1947/62) y *Troupe* (1964). Posteriormente integrará hábilmente géneros tan diversos como el cabaret, el strip-tease, el circo o el accionimo musical. Casi la totalidad de la obra teatral de Brossa fue publicada entre 1973 y 1983 en seis volúmenes bajo el título de *Poesía escènica, I-VI (1945-1978)* por la editorial Edicions 62.⁴¹⁶ A su vez, las acciones musicales realizadas entre 1962 y 1968 fueron reunidas en una publicación de 1975 por Llibres de Mall.⁴¹⁷

Las características globales de la poesía escénica de Joan Brossa son en realidad las mismas que describen el total de su obra artística, pues la idea de la visualidad como espectáculo forma parte de toda su poética. Este universo visual lo componen las referencias al transformismo de Leopoldo Fregoli, la magia, la prestidigitación, el ilusionismo, el humor y la constante reflexión sobre el propio lenguaje. El blanco de su ácidas críticas: el poder político y militar, la religión y la burguesía. Esta última será de gran relevancia en el ámbito de lo musical, pues - como veremos- el rito de concierto clásico será empleado como símbolo burgués. Brossa será capaz de emplear hábilmente sus ceremonias y poses para explotar sus significados y llevar a cargo su burla.

⁴¹⁶ BROSSA, Joan: *Poesía escènica, I-VI (1945-1978)*. Barcelona, 1973/78. Edicions 62.

⁴¹⁷ BROSSA, Joan: *Accions musicals (1962-1968)*. Barcelona, 1975. Llibres de Mall.

Dentro de esta poesía en movimiento no podemos olvidar la labor de Brossa como guionista de cine. Su fascinación por el cine le llevó a escribir en 1948 dos guiones: *Foc al càntir* y *Gart*. Como señala Fèlix Fanés, ambas pertenecen de manera clara a la estética de Dau al set.⁴¹⁸ Ello se debe no sólo a que sus protagonistas fuesen Tàpies, Ponç y Cuixart, sino especialmente al tono onírico que preside ambas obras. Sin embargo, su producción cinematográfica más significativa será la desarrollada junto a Pere Portabella desde mediados de la década de los sesenta con películas como *No compteu amb els dits* (1967) y *Nocturn 29* (1968), ambas con música de Mestres Quadreny. Posteriormente realizarán los filmes *Cua de cuc* (1970) y *Umbracle* (1972) con música de Carles Santos. Tanto Brossa como Portabella proponen un arte basado en la capacidad del espectador para asociar y disociar, es decir, para establecer conexiones a partir de un material artístico fragmentado. Esta idea, que está siempre presente en la obra del poeta, tiene especial relevancia en el terreno del cine, donde la ilusión de continuidad se produce a través del proceso montaje de imágenes segmentadas.



Figura 230: Antoni Tàpies: Cartel de *No compteu amb els dits* (1967).

⁴¹⁸ FANÉS, Fèlix: "Me hizo Douglas Fairbanks". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 326-331, p. 327.

II.3.1.2. Primeras colaboraciones: ópera, ballet, cantata y piezas vocales.

Como se señalaba en líneas anteriores, la primera colaboración entre Mestres Quadreny y Joan Brossa es la ópera de cámara *El ganxo* (1959). Estructurada en prólogo y cuatro escenas más introducción instrumental, la obra yuxtapone el típico universo surrealista brossiano de estos años y una música aún dentro de una estética expresionista cercana a Webern. No olvidemos que se trata de la tercera partitura atonal de Mestres (su *opus 3*), y que además está realizada a partir de un texto previo, por lo que la comunión entre ambos artistas es todavía poco fluida y recíproca.

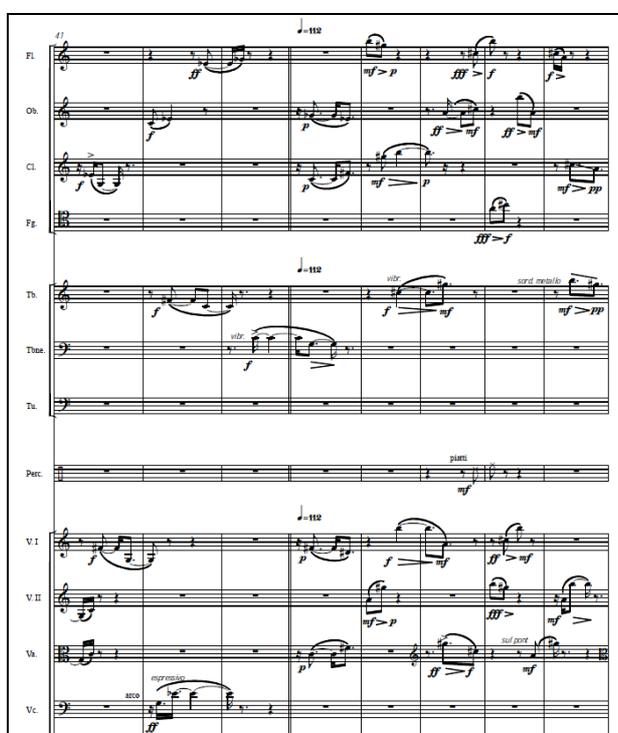


Figura 231: Mestres Quadreny: *El ganxo* (1959). Detalle de la sección cuarta.

La introducción instrumental presenta una sólida estructuración previa. Se trata de secciones breves articuladas sin solución de continuidad. Cada una presenta un tipo de material característico, de manera similar a obras de este periodo como *Epitafios* (1958) y *Música de cambra n.º 1* (1960). Así por ejemplo, la primera sección (c. 1-18) se caracteriza por el empleo de células de dos semicorcheas picadas que, mediante constantes desplazamientos, crean un rico juego de polirritmias. La segunda unidad (c. 19-24) presenta, en cambio, sonidos largos con trino y con dinámica de decrescendo. En la tercera (c. 25-38) los sonidos pasan de

un instrumento a otro formando una suerte de melodía de timbres al tiempo que las dinámicas proponen pequeños arcos de crescendo-decrescendo. En la siguiente (c. 39-48) el material característico está constituido a base de células de dos sonidos ligados en las que emplea todas las combinaciones interválicas a partir de un mismo sonido (figura 231). La sección quinta (c. 49-52) es una especie de estructura cadencial donde los sonidos son presentados por bloques y familias instrumentales. A partir de este momento, el resto de secciones serán variaciones de las anteriores en cuanto a los materiales empleados.

Como vemos, se trata de estructuras muy breves (apenas diez compases cada una), de modo que las transformaciones de los materiales referenciales son muy rápidas. Desde un punto de vista global, estas constantes mutaciones son percibidas como una globalidad casi estática. Tan sólo hacia el compás 90 esta dinámica se rompe con el desarrollo de un clímax homorrítmico donde la densidad sonora es máxima. Por otra parte, la selección de alturas está igualmente planificada con rigor serial de modo similar a como vimos en *Epitafios* (1958).

Figura 232: Mestres Quadreny: *El ganxo* (1959). Detalle del Prólogo.

A continuación comienza el prólogo. Entra en escena un barítono vestido de esmoquin (llamado precisamente *Prólogo*) y canta-recita utilizando la técnica del sprechgesang (lo que nos remite nuevamente a la segunda escuela de Viena) acompañado únicamente de percusión y esporádicas intervenciones de cuerda. El Prólogo narra un cuento de *Las mil y una noches* y a continuación señala:

Y ahora que ya sabéis el argumento, vamos a prescindir de él y a adoptar otra fórmula que haga pensar más en el teatro. Teatro que se gobierne por sus propias leyes y se decante hacia otras posibilidades. ¿Qué quiero? ¿Tragedia? ¿Drama? ¿Comedia? ¿Farsa? ¡Anda, sacad esta alfombra verde!

Es, sin duda, toda una declaración de intenciones, pues supone prescindir del argumento y de cualquier narración lineal. Pero, al mismo tiempo, el hecho de hacer partícipe al público de este propósito es altamente significativo, ya que demuestra la intención del poeta de romper el carácter hermético del teatro de vanguardia de estos años. De este modo, las escenas que vendrán a continuación no tendrán una lógica dramática, sino que cada una presentará distintas situaciones. Así, como sucede en los filmes de Brossa y Portabella, será el espectador quien articule esta discontinuidad narrativa.

Al mismo tiempo, es fácilmente apreciable cómo este aspecto se relaciona con el trabajo poético de Brossa de finales de los cincuenta. Como vimos, en estos años el artista cuestiona el código lingüístico mediante la revalorización del significante desposeyéndolo de su semántica original, es decir, de su significado. Es así como surge su poesía visual. Del mismo modo, en *El ganxo* propone prescindir del argumento (la semántica, el significado) para centrarse en el propio rito teatral y operístico (el significante). El objetivo es el mismo, liberar todos los significados ligados al significante de forma que se creen nuevas vías de comunicación. El medio es en ambos casos la capacidad de asociación del espectador para dotar de sentido a los diferentes elementos propuestos por el artista.

En las escenas primera, segunda y tercera las acciones se suceden sobre un telón sonoro de orquesta. La relación entre la parte musical y teatral es independiente (de modo similar a como sucede en las obras de John Cage y Merce Cunningham), pues no existe una coordinación entre ambas. En el prefacio de la partitura podemos leer las intenciones de los autores a este respecto: “La música [...] no tenía que servir para reforzar emociones sentimentales, sino que debía abarcar un universo poético, de manera que lo que se ve y lo que se oye formen parte de un todo, sin redundancias ni subordinaciones mutuas”.⁴¹⁹

Aparte de *Prólogo* (que es un barítono) el resto de personajes son un criado, una bailarina, un viejo, un negro y un hombre corpulento. Las acciones son sencillas, desposeídas de cualquier virtuosismo interpretativo. Así, por ejemplo, en la escena

⁴¹⁹ MESTRES QUADRENY, J. M.: “Prefacio”. Partitura de *El Ganxo*. Barcelona, 2003. Ed. Tritó, pp. 6-7.

primera, mientras que el criado permanece inmóvil en escena con un molino de papel en la mano, entra la bailarina, le quita el molinillo y en su lugar pone un ramo de flores.⁴²⁰ Este tipo de situaciones insólitas forman una narración sin sentido lógico aparente. Son acciones cotidianas sin mensajes ocultos ni simbolismos paragramaticales. Precisamente su poder comunicativo nace del modo en como estas acciones corrientes cobran un significado nuevo en un contexto diferente. De esta forma, lo cotidiano adquiere un carácter poético. Al mismo tiempo, estas acciones cobran en ocasiones el rango de gag a través de la sorpresa. Esta capacidad para jugar con las posibilidades comunicativas del humor queda plasmado en indicaciones como la siguiente:

El HOMBRE se pone una lengüeta en la boca e imita el canto de los pájaros a la vez que coge un pañuelo de seda lila, lo cambia por amarillo y otra vez por lila.

El público sonrío.

El hecho de que Brossa anticipe que el público va a sonreír demuestra la sutileza de su humor, pues es totalmente consciente de cómo acciones fuera de contexto generan automáticamente en el espectador la sonrisa o la carajada.

En la cuarta escena, la más larga de todas, un tenor (*Hombre*) canta (acompañado por la orquesta) una compleja línea vocal que en ocasiones es sprechgesang. A su vez, el resto de personajes se suman con diversas acciones, de modo que por primera vez en toda la obra los autores superponen todos los dispositivos que hasta ahora habían aparecido independientemente, es decir, orquesta, tenor y acciones.

El ganxo fue estrenada en 2006 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, casi cincuenta años después de su creación. El propio Mestres relata cómo a finales de la década de los cincuenta va a presentar la partitura a Joan Antoni Pàmias, empresario del Gran Teatro del Liceo. Su negativa para estrenar *El ganxo* se

⁴²⁰ Desgraciadamente, la sobriedad de las acciones (de las que se desprenden significados fluidamente) no suele ser respetada por los directores de escena. Pensando, tal vez, que las indicaciones son demasiado simples, generalmente sobrecargan sus interpretaciones con gags no escritos y situaciones sobreactuadas. Un buen ejemplo de ello encontramos en el estreno de *El ganxo*. En este caso la dirección escénica corrió a cargo de Mar Gómez. Como veremos más adelante, no es un caso aislado.

sustentaba sobre la argumentación de que aquella ópera era música del futuro. Mestres le contestará con ácido humor: “no se engañe, esta música es del presente, pero pasa que usted todavía lleva la peluca puesta”.⁴²¹ Más allá de la anécdota, este suceso evidencia cuestiones interesantes. Tanto Mestres como Brossa eran grandes amantes de la ópera y conocían perfectamente el rancio ambiente del mundo operístico catalán. El mismo compositor relata:

la ópera constituía un espectáculo “Kitch” en que unas cuantas y excelentes voces cantaban acompañadas por una orquesta detestable y un coro desafinado, en el marco de una escenografía decadente y marchita. [...] Gran parte del espectáculo, no obstante, lo constituía el mismo público, formado por una burguesía que había heredado más butacas y palcos que cultura y que vivía un momento dulce después de que Franco la hubiera liberado de las tenazas de los sindicatos. [...] Soy muy consciente de que la composición de la ópera *El ganxo* fue un clamor contra todo aquel mundo corrupto.⁴²²

Resulta altamente paradójico que su revolución artística se iniciara con la renovación de un género tan conservador como la ópera, pues su propuesta estática consiste en cuestionar precisamente las propias estructuras que la sustentan. Como ya se ha señalado, el mundo operístico es para los autores un símbolo vivo del mundo burgués, de modo que sus obras criticarán ácidamente sus ritos y parafernalias. La paradoja consiste en intentar que el consumidor de su ópera sea el mismo que es el blanco de la burla.

El mismo año de composición de *El ganxo*, Mestres y Brossa crearán *Tres cançons de bressol* (1959) para mezzosoprano y piano. La obra se estrenará un año después, por lo que será la primera colaboración entre ambos artistas que vea la luz pública. Como vimos, la idea surge del reto de componer canciones de cuna con la técnica serial. Si en *El ganxo* el centro de la crítica es la burguesía, en *Tres cançons de bressol* será el poder político con la incorporación de una cuarta

⁴²¹ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit., p. 38.

⁴²² MESTRES QUADRENY, J. M.: “Prefacio” ..., op. cit., p. 6.

canción de cuna (que obviamente no fue publicada ni estrenada en los años de la dictadura) cuyo texto dice:

No ploris més,

Fill meu

i dorm tranquil

que demà

Franco no hi serà.

A lo largo de su carrera, Mestres empleará textos de Brossa para otras dos piezas vocales: *Sextina del vell combat nou* (1979) y *Canviera* (1982). Esta segunda es una pieza para coro que se articula, como ya se señaló en el apartado II.2.2.1., mediante partituras circulares. La primera es un lied compuesto para mezzoprano y guitarra a partir de una sextina perteneciente al *Tercer llibre de sextines* de Joan Brossa.⁴²³ A mediados de la década de los setenta, cansado de las formas clásicas que había practicado hasta entonces (la oda y el soneto), Brossa comienza a trabajar con la estructura de la sextina. Mientras que las primeras sextinas centran su temática en cuestiones de orden político y social, a partir del tercer libro se vuelven más reflexivas y cotidianas. Incluso, como indica Gloria Bordons, recuerdan a la temática de sus primeros sonetos surrealistas.⁴²⁴ *Sextina del vell combat nou* es un poema complejo y hermético, de carácter onírico y ambiguo. Del mismo modo, la música plantea una complejidad sonora más que apreciable. La línea vocal, absolutamente cromática, está nuevamente estructurada mediante constantes saltos interválicos, al tiempo que la guitarra alterna clusters y dilatadas líneas monódicas (figura 233).

⁴²³ El *Tercer llibre de sextines* (1977-1981) fue publicado en: BROSSA, Joan: *Viatge per la sextine*. Barcelona, 1987. Quaderns Crema.

⁴²⁴ Véase: BORDONS, Gloria: "Joan Brossa i el seu viatge per la sextina". Barcelona. En: *Els Marges*, 38 (1987), pp. 123-126.

Figura 233: Mestres Quadreny: *Sextina del vell combat nou* (1979).

En 1961 Mestres Quadreny compone la cantata *Excursió colectiva de cinc dies* a partir de un texto de Brossa de 1949. La obra, compuesta para mezzosoprano, recitador, cuarteto de saxofones, arpa, piano, cuatro percusionistas y coro mixto, está estructurada en introducción y siete movimientos, cada uno referente a un día de la semana. A través de su característico humor, Brossa propone una excursión por la naturaleza y las ruinas de un pasado remoto. Aún dentro de una estética neosurrealista (son los años de Dau al set y las imágenes hipnagógicas), el texto del poeta nos introduce en atmósferas sugerentes, oníricas y mágicas, que al mismo tiempo median con lo realista y cotidiano. Así por ejemplo, en el primer día (Diumenge) nos dice:

Sortida de Barcelona en ferrocarril a la nit en un ferrocarril remorós.

Passatges reservats.

A lo largo de cada día de la semana, entre almuerzos, cenas y regresos al hostel, el guía propone visitas donde contemplar “bosques eternos”, “la luz de los astros plenos de efectos mágicos”, “danzas al pie de una torre medio exterminada por las avispas”, “caminos entre reptiles y cisnes”, “bellas cavernas que contienen los mayores lagos subterráneos encaramados al pie de una gran cúpula”, etc.

El trabajo compositivo de Mestres es de similar naturaleza al que vimos en *El ganxo*. Tras la introducción del recitador (donde ya se expone el objeto de la obra) comienza una suerte de obertura construida por cuatro pequeñas secciones caracterizadas por materiales sonoros contrastantes. La primera (c. 1-32), encomendada a percusión sola, consiste en la yuxtaposición de dos tipos de elementos (notas tenidas tremoladas y golpes secos de corchea o semicorchea)

que presentan distintos bloques articulados por silencios. Sobre este colchón se incorpora la mezzosoprano iniciando la siguiente sección (c. 32-39). Los diseños melódicos destinados a la solista están contruidos con los típicos saltos interválicos bruscos característicos de la música vocal de Mestres de estos años. La entrada del resto de instrumentos (c. 40-72) plantea una relación dialéctica de oposición respecto a la mezzosoprano que afecta esencialmente al tratamiento de alturas. Así, mientras que la solista emplea los sonidos do-la-reb-mi-re-si, el resto desarrolla sus líneas con las otras seis restantes alturas de la escala cromática, esto es: mib, fa, lab, solb, sib, sol. A partir del compás 60 la distribución de alturas se invierte, de modo que ahora la línea de la cantante contiene el segundo grupo de notas y las del resto el primero (véase figura 234). La progresión de clímax es bruscamente interrumpida con un compás de silencio que da paso a la última sección (c. 73-89) donde percusión, piano y arpa conducen la narración hacia el silencio nuevamente. Por tanto, la forma global de esta introducción describe una suerte de arco.

The image shows a musical score for the piece 'Excursió colectiva de cinc dies' (1960) by Mestres Quadreny. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Arpa (Arp.), Piano (Ph.), Vibrafon, Tam-tam, and Mezzosoprano (M.s.). The page shows measures 70 to 80. The Soprano part has a melodic line with a sharp interval. The Arpa and Piano parts have complex rhythmic and melodic patterns. The percussion parts (Vibrafon and Tam-tam) provide a rhythmic accompaniment. The Mezzosoprano part has lyrics: 'da - vant les mun - ta - nyes.'

Figura 234: Mestres Quadreny: *Excursió colectiva de cinc dies* (1960).

Si nos fijamos en la imagen 234, puede apreciarse cómo la frase de la mezzosoprano contiene las seis alturas del segundo grupo: mib, fa, lab, solb, sib y sol. Las alturas del resto de músicos se corresponden con el primer grupo: do, la, reb, mi, re, si. En la imagen también se muestra el compás de silencio del compás 73 que interrumpe el clímax.

El lenguaje de los siete días de la semana no varía en exceso, ya que mantiene una rígida planificación de alturas, ritmos y materiales temáticos. El tratamiento del texto para el coro es fundamentalmente silábico pero variado. En ocasiones el compositor propone una especie de melodía de timbres donde las alturas de una línea quedan repartidas entre las distintas voces sin que haya superposiciones (véase figura 235). En otras, el planteamiento es completamente contrapuntístico, como sucede, por ejemplo, en el tercer movimiento (*Dilluns*). Sin embargo, a lo largo de la obra predomina un tratamiento vertical de las voces, de forma que el coro propone bloques de sonido que funcionan como articulación de acordes, eso sí, atonales. Por otra parte, la línea de mezzosoprano solista mantiene su carácter discontinuo mediante el empleo de constantes saltos interválicos de más de una séptima.

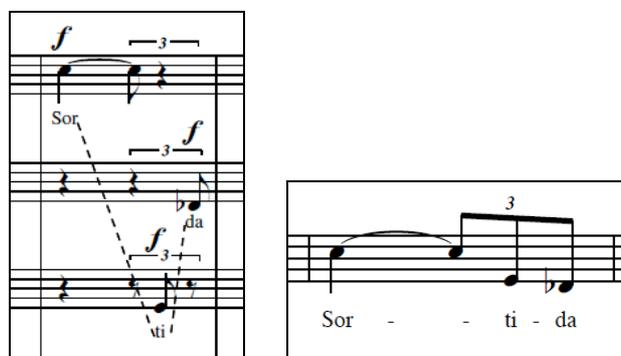


Figura 235: Mestres Quadreny: *Excursió col·lectiva de cinc dies* (1960). En la parte izquierda se observa un detalle del movimiento *Diumenge* en relación al tratamiento del texto en la parte de coro. En el cuadro de la derecha se ha recreado la melodía resultante.

Entre 1961 y 1962 Mestres compondrá tres ballets a partir de tres obras de Brossa realizadas en 1954. En el primero de ellos, de título *Roba i ossos* (1961), no existe una coordinación entre música y escena. Como ya vimos en el análisis de la partitura, el compositor evita deliberadamente las regularidades rítmicas, de forma que la música se plantea como una masa sonora estable en constante

transformación donde un reb hace de hilo conductor. La primera sección (c. 1-158), que coincide con la primera escena, ya pone de manifiesto esta relación de no dependencia entre música y danza.⁴²⁵ La indicaciones son:

Des de la foscor total es veu lentament l'escena. Fons groc.

Un grup de personatges es mou a l'atzar composant un ballet inconscient; per exemple, mentre els uns se'n van cap una banda, els altres reten gitats a terra movent les cames, etc.

Los cambios de escena están determinados por el juego de luz y oscuridad, así como por la permutación de colores. Cada nueva escena comienza siempre desde la oscuridad creando un marco invisible de manera paralela al silencio. La segunda escena (c.159-248) contiene una única acción que consiste en el cambio de corbata de un personaje situado en mitad del escenario. Las dos secciones siguientes (c. 248-312 y c. 313-362) son incluso más austeras, de modo que el papel de la danza es mínimo. A pesar de que las dificultades para llevar a escena la obra son escasas, *Roba i ossos* sólo pudo ser estrenada en versión de concierto veintisiete años después de su creación.⁴²⁶

La disociación entre sonido y acciones se acentúa incluso en el siguiente ballet titulado *Petit diumenge* (1962). La parte musical está dividida en tres movimientos. El primero se caracteriza con el desarrollo de grandes masas de sonidos a través de la división de la orquesta por atril, lo que recuerda a la técnica micropolifónica empleada por Ligeti en estos años. Es posiblemente la primera vez que Mestres emplea bloques de sonidos desde un punto de vista constructivo. El segundo tiempo, claramente contrastante, es de carácter rítmico y puntillista. Finalmente, el último movimiento retoma el aspecto estático y denso del primero, de forma que la estructura global de la música es A-B-A'.

⁴²⁵ Nuevamente las referencias al trabajo de John Cage y Merce Cunningham son inevitables. En el caso de los estadounidenses la disociación entre música y coreografía es incluso mayor, pues generalmente ambos autores planificaban la obra de tal forma que los bailarines no escuchasen la música hasta el momento de la interpretación en vivo.

⁴²⁶ Concretamente fue estrenada en Barcelona el 9 de enero de 1988 por la OCB dirigida por F. P. Decker.

Sin embargo, el trabajo escénico se divide en dos partes. Nuevamente la luz y el color son determinantes. La primera parte se desarrolla sobre un fondo de colores y la segunda sobre uno negro. Igualmente las acciones son sencillas. En la primera aparece inicialmente una bailarina haciendo figuras clásicas y acciones cotidianas (como beber de un cántaro). Después se produce un sencillo juego de asociaciones entre objetos y personajes. Del techo cae el gorro de Pierrot y después el sombrero de Arlequín. Tras una pausa aparece Pierrot quien recorre el escenario de izquierda a derecha con un bombín puesto. A continuación hace lo mismo Arlequín, aunque de derecha a izquierda, con una chistera. En la segunda parte se expone un muro con cinco agujeros. De ellos saldrán dos brazos, dos piernas y una cabeza de mujer, que se moverán libremente. Finalmente, un criado barre del escenario un montón de serpentinatas.

Por último, *Vegatació submergida* (1962) propone una relación dialéctica entre música y escena de similar naturaleza. Sobre una música nuevamente compleja y no rítmica, distintos personajes y objetos articulan una sucesión de acciones. Al igual que sucediera con los otros dos ballets, la obra no pudo ser estrenada a pesar de que la única dificultad radicaba en la preparación de la parte orquestal. Los motivos se encuentran en la dificultad para penetrar en un mundo, el del ballet clásico, poco permeable a las innovaciones. Si nos fijamos, de las obras tratadas en este apartado, sólo las de pequeño formato (las piezas vocales) fueron estrenadas en su momento. La ópera *El ganxo*, la cantata *Excursió col.lectiva de cinc dies* y los tres ballets fueron relegados a un cajón durante décadas. Debe tenerse en cuenta que tanto la ópera como el ballet son maquinarias muy costosas que se sustentan económicamente sobre los gustos de un público de corte conservador. Por tanto, no debe sorprendernos que estas obras experimentales no consiguieran ser aceptadas en estas rígidas estructuras. Más bien deberíamos cuestionarnos lo acertado de este empeño por renovar formas artísticas ya caducas a mediados del siglo XX. Afortunadamente, Brossa y Mestres presentarán un cambio de estrategia y decidirán dirigir sus esfuerzos hacia la creación de obras de pequeño formato (fácilmente estrenables) destinadas a otros espacios y públicos más receptivos al arte experimental. Esta más que afortunada reorientación de energías dará rápidamente sus frutos con la creación de las acciones musicales.

II.3.1.3. Las acciones musicales.

II.3.1.3.1. Primeras acciones.

El propio Mestres Quadreny narra:

En 1962, después de acabar los ballets, tomamos consciencia de que los espectáculos de tipo convencional no tenían nada que hacer en el ambiente fosilizado donde éstos se producían, incapacitando no tan sólo para aceptar nuevas propuestas sino incluso para pensar que éstas fueran posibles. En realidad, estos géneros admiten renovación, incluso a fondo, pero a la hora de la verdad el profundo conservadurismo de los gestores y del público origina una petrificación que no admite más innovación que el puro retoque de maquillaje. Así pues, prescindimos de las fórmulas establecidas y buscamos nuevos caminos, comenzando por replantearnos las relaciones música-texto para explorar nuevas posibilidades y vislumbrar otros horizontes.⁴²⁷

Hasta este momento, las colaboraciones entre los dos artistas habían sido de tipo unilateral y con grado de retroalimentación muy escaso. Como acabamos de ver, estas obras consistían en la musicalización de obras realizadas previamente por Brossa (incluso con muchos años de distancia). El trabajo compositivo de Mestres a partir de los textos de Brossa consistía, o bien en la creación de fondos sonoros sobre los que exponer acciones (como vimos en los ballets), o bien en la convencional musicalización de textos mediante líneas melódicas armonizadas (como sucedía en la cantata *Excursió col·lectiva de cinc dies*). En el caso de la ópera *El ganxo* Mestres combina los dos procedimientos.

Es cierto que desde el principio los dos artistas tienen claro que la relación entre poesía y música no debe ser de subordinación de un lenguaje respecto al otro. Sin embargo, en las primeras colaboraciones el compositor opera a partir de los textos del poeta, por lo que la pretensión es más difícilmente alcanzable. Por ello, a partir de 1962 Mestres y Brossa comenzarán a trabajar simultáneamente en la creación

⁴²⁷ MESTRES QUADRENY, J. M.: "Acciones musicales". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 308-310, p. 308.

de cada obra. La primera experiencia da como resultado una acción musical titulada *Satana* (1962). Como relata el propio Mestres, al principio la denominaron ópera porque en aquel momento no tenían otro calificativo.⁴²⁸ En 1975 Brossa publica *Accions musical (1962-1968)*⁴²⁹ e incluye como primera acción musical la pieza *Satana*.

Para llevar a cabo la obra dividieron el método de trabajo en tres fases. Inicialmente, el músico seleccionó y ordenó sonidos de distinta naturaleza (desde los producidos por objetos hasta los generados por el propio cuerpo). El criterio del compositor se basaba en establecer una secuencia acústicamente interesante. En una segunda fase el poeta realizó una secuencia acciones, así como el total del entorno escénico. Para finalizar, los dos autores pusieron en común los materiales de la pieza y realizaron los ajustes pertinentes.

Satana está estructurada en tres partes. La primera comienza en el exterior del edificio donde se ha convocado al público (un teatro, una sala de concierto, un barracón de madera, etc.). Unos actores queman partituras en una hoguera. Las posibilidades semánticas de esta acción son variadas. Por una parte, el fuego es un elemento muy representativo de las fiestas populares en Cataluña, lo que, a su vez, podría vincularse con el aspecto lúdico de la propuesta artística. Igualmente podría relacionarse con aquello que Pere Gimferrer denomina el *esperit català*. Es decir, cómo a través del arte algunos creadores experimentales crean vínculos con la tradición catalana no católica, pues no cabe duda de que todas estas fiestas en torno al fuego tienen un origen pagano.⁴³⁰ En todo caso, las fiestas populares tienen un gran peso en la estética de Brossa. Como señala Pep Mañà, “la vinculación y la transformación creativa y poética de todo este universo, se puede entender como un vínculo de fidelidades a sus raíces y también como una afirmación de la voluntad de sobrevivir del alma colectiva y del ideario republicano y catalanista en los sombríos años del desguace de la cultura obrera y

⁴²⁸ *Ibid*, p. 309. El compositor llega incluso a denominarla como “ópera de ruidos”.

⁴²⁹ BROSSA, Joan: *Accions musicals (1962-1968)*. Barcelona, 1975. Llibres de Mall.

⁴³⁰ Véase: GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Barcelona, 1974. Polígrafa.

popular por parte del régimen y la represión franquista”.⁴³¹ Por otra parte, la hoguera es en sí mismo una experiencia sinestésica que implica la participación de diversos sentidos como la vista, el oído, el olfato y el tacto. Sin embargo, posiblemente el aspecto más interesante sea el propio acto de quemar (destruir) partituras. Y más después de conocer la frustración que los autores sufrieron al no poder desarrollar sus trabajos en los ámbitos tradicionales. Es, sin duda, todo un gesto que bien podría reconocerse como dadaísta, pues nada de lo que va a sonar en la obra está guiado por algo similar a una partitura.

A continuación suena una sirena que indica que el público debe entrar en la sala. Una vez más los significados que se derivan son variados y dependerán de cada espectador. Así, es posible que evoque el sonido opresivo de los campos de concentración o el de las sirenas de coches de policía. También es posible que el público lo relacione con las llamadas que se emplean para comenzar la jornada laboral en las fábricas y las minas. Incluso, con un sentido más infantil y lúdico, puede vincularse con las sirenas de los colegios. Una vez que los espectadores están sentados, suenan tres timbres que delimitan imaginariamente el comienzo de la función.

La segunda parte de la obra, que puede identificarse como la central, se compone de tres escenas. Inicialmente los nueve actores están sentados frente al público. Se pone en marcha un metrónomo que hará de continuo sonoro a lo largo de las dos primeras escenas. Es un elemento que remite a las partituras quemadas en cuanto objeto empleado en la música clásica, pero también es una metáfora sonora del silencio, pues aunque siempre está presente, sólo lo percibimos cuando las acciones llegan a su fin. Además, su regularidad evoca claramente el sonido de un reloj de péndulo, por lo que igualmente puede percibirse como metáfora del paso del tiempo. Una vez puesto en funcionamiento, los actores realizan una ordenada secuencia de sonidos como toser y mover las sillas. A continuación abandonan el escenario y entran un hombre y una mujer. Ella realiza distintos sonidos con un

⁴³¹ MAÑÀ, Pep: “La obra de Joan Brossa y la cultura popular”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 240-242, p. 241.

sacudidor y el hombre vacía un sifón. Se oyen campanadas de un reloj, lo que puede asociarse nuevamente al tic-tac del metrónomo. Se produce un breve diálogo entre ambos y se percibe una campana más grave. Ahora los dos actores silabeaban palabras sin que se les entienda y ella ríe. La mujer se va dando un portazo y el hombre la sigue quedando la escena en silencio: de nuevo el metrónomo es el telón sonoro.

La segunda escena comienza con la entrada de dos viejas agitando vigorosamente sus abanicos. Entra una criada que recoge todos los objetos (incluido el metrónomo). Pero antes de irse deja caer el sacudidor, lo que produce un gran estruendo. Las viejas salen arrastrando los pies. La criada también se retira dando por finalizado el cuadro. La tercera y última escena de esta segunda parte se inicia con la aparición de la Mujer 2 que recorre el escenario tocando una trompeta de cartón. A continuación un criado entra y rompe avellanas con un cascanueces. Al mismo tiempo el Hombre 2 deja caer un cubo con pelotas de ping-pong. El criado se va y el Hombre 2 recita diferentes palabras. Regresa la Mujer 2, quien hace sombras chinescas mientras realiza ruidos con las manos. Suena un despertador (de nuevo una metáfora del tiempo). El Hombre 2 y la Mujer 2 dialogan. Se oye un timbre, el Hombre 2 y la Mujer 2 se abrazan y se cierra el telón. Acto seguido, la Mujer 3 aparece delante del telón y derrama un cubo de agua en el patio de butacas.

Al igual que la primera parte, la tercera y última se desarrolla tanto en el interior como en el exterior de la sala, aunque ahora en sentido inverso. Se reparten entre el público carracas de colores. Un actor rompe papeles y otro recita un discurso patriótico-fascista en castellano. Infiltrados entre el público, unos actores incitan al resto de espectadores a hacer sonar sus carracas para acallar la voz del recitador. La situación creada, de gran tensión, contiene obviamente una fuerte carga ideológica, lo que vincula la obra con un momento político concreto. A raíz de la exposición de este manifiesto, es posible además que cada espectador se replantee algunos de los significados desprendidos de los sonidos previos, como por ejemplo el de las sirenas en la introducción. Como demuestra este ejemplo, el trabajo de asociaciones y disociaciones de ideas propuesto por Brossa en sus obras es

siempre sutil y ciertamente efectivo. Finalmente, la obra concluye en el exterior del edificio con un espectáculo de fuegos artificiales.

Como puede apreciarse, es clara la voluntad de los autores por diluir los límites de la obra en una experiencia donde no siempre es fácil percibir dónde acaba la vida cotidiana y dónde comienza el rito de concierto o teatro. Cuando el espectador llega al lugar donde se desarrollará la obra ya hay una fogata donde se están quemando partituras. Del mismo modo, cuando el público cree que la obra ha finalizado se encuentra en la calle un castillo de fuegos de artificio. Confundir los límites entre la vida y el arte es, como sabemos, una de las principales quimeras de los distintos movimientos neodadaístas como Fluxus y Zaj. Lo realmente revelador es que *Satana* está datada en 1962, años antes de que estas iniciativas comiencen a presentar sus propuestas artísticas. Sin embargo, a pesar de ser una creación pionera y visionaria, el hecho de no ser estrenada hasta 2002 (¡cuarenta años de diferencia!) inevitablemente le resta valor histórico respecto de los referentes ya mencionados.

Ciertamente, resulta paradójico que *Satana* no fuera estrenada en su momento, pues el salto a las acciones musicales se produce precisamente por la frustración provocada por la imposibilidad de llevar ante el público sus ballet y óperas. Tal vez el miedo a la censura, debido a los más que evidentes contenidos de índole política, fue el motivo por el cual los autores no intentaron representar la obra. Mejor suerte correrá *Concert per a representar* (1964), música de acción realizada ex profeso para estrenarse en La Ricarda, casa propiedad de Ricardo Gomis donde se organizaron diferentes eventos del Club 49. El edificio, situado en el Prat de Llobregat, es obra del arquitecto Antoni Bonet. Dispone de una gran sala con capacidad para unas cien personas y por aquellas fechas estaba equipada con las últimas tecnologías en aparatos de audio. Aprovechando los recursos tecnológicos y espaciales de dicha sala, Mestres y Brossa acometen una obra donde jugar con las posibilidades escénicas y sonoras de un concierto convencional.

Esta investigación a partir del rito de concierto clásico tiene su precedente en *Divertimento "La Ricarda"* (1962), composición para flauta, clarinete y contrabajo. La obra, en la que no participa Brossa, fue concebida para la inauguración de la

casa de Gomis el 23 de noviembre de 1963.⁴³² Para tal ocasión se organizó un concierto de Música Oberta donde, además de *Divertimento “La Ricarda”* de Mestres Quadreny, se interpretó *7 Haikus* (1922) de Robert Gerhard y *Música per a 5* (1962) de Joaquim Homs. Si en *Satana* la responsabilidad acústica recae en los actores, en *Divertimento “La Ricarda”* los elementos escénicos son realizados por músicos convencionales. Las acciones son sencillamente entrar y salir de la sala aprovechando sus distintos accesos. El esquema es el siguiente: entra el contrabajista por la puerta delantera y comienza a tocar (c. 1-40). Se incorpora desde el público el flautista interpretando su parte (c. 40-79) y, a continuación, entra el clarinetista (también por la puerta delantera), toca un mib *ad libitum* y se marcha por donde ha venido. Ahora el mismo clarinetista aparece por la entrada trasera, hace un solo (c. 115-156) y vuelve a salir. Después, contrabajo y flauta, que siguen en escena, hacen un bucle hasta que se incorpora el clarinete por la entrada delantera (c. 157-161). Ahora tocan los tres juntos (c. 162-206). El contrabajista se va y permanecen sonando clarinete y flauta (c. 206-227). Finalmente el clarinetista abandona la sala y queda solo el flautista.

Figura 222: Mestres Quadreny: *Divertimento “La Ricarda”* (1962).

El lenguaje sonoro es, en general, de apreciable complejidad. Como en obras de este periodo, el compositor busca la constante transformación de materiales mediante una planificada estructuración de alturas y dinámicas, al tiempo que evita la apariencia de orden rítmico mediante la superposición de grupos

⁴³² La obra fue estrenada, sin embargo, unos días antes en Méjico, dentro de un monográfico dedicado a Mestres Quadreny.

irregulares (figura 236). A pesar de ello, el movimiento de los músicos rompe con la rigidez del rito de concierto y ayuda a apreciar el contrapunto sonoro desde un punto de vista visual.

Concert per a representar (1964) plantea nuevamente un reto en cuanto al modo de articular las aportaciones de los dos artistas. La obra se presenta en forma de concierto convencional a partir del cual se superponen distintas acciones realizadas por unos actores que rompen la barrera imaginaria entre escenario y público. Como indica Eduard Planas, “en aquest cas es tracta d'un intent de síntesi entre el concert que donen els músics i un seguit d'accions que efectuem els actors, sense que els uns ni altres mantinguin -aparentment- cap altra relació tret del fet de col·laborar i de donar-se pas en l'alternança dels diferents temps en què s'articula la seva interpretació”.⁴³³ Por tanto, ambos lenguajes deben conformar una misma realidad artística al tiempo que mantienen su independencia.

La obra está construida en tres partes. En la primera la única indicación escénica consiste en que el director del ensemble, antes de que comience la música, pide al público que deje tres butacas libres. A continuación se ejecuta el primer movimiento que, como ya vimos, consiste en una gradual ocupación sonora del espacio mediante un sistema de altavoces colocados por la sala. A modo de canon, los músicos interpretan la primera parte. A continuación tocan la segunda que se superpone a la primera, que ahora suena a través de dos altavoces colocados en la parte trasera del espacio. Como puede presumirse, se trata de una grabación previa. Cuando los músicos interpretan la tercera parte, en los altavoces traseros vuelve a sonar la primera parte mientras que la segunda lo hace por otros altavoces situados a los lados del público. Se trata de un efecto de ilusionismo sonoro, pues tendemos a identificar lo que escuchamos con su fuente sonora (en este caso la orquesta). Sin embargo, cuando comienza a sonar la misma orquesta desde otros lugares “desconocidos” (y que no vemos) es posible que el espectador quede confundido. Éste es un buen ejemplo de cómo una inquietud estética de Brossa (el ilusionismo) tiene su respuesta en los procedimientos del compositor.

⁴³³ PLANAS, Eduard: *La poesia escènica de Joan Brossa*. Lérida, 2002. Associació D'Investigació i Experimentació Teatral, p. 253.

No es un caso aislado, ya que los dos creadores perfeccionarán este procedimiento de ilusionismo sonoro en obras como *Suite bufa* (1966) y el *Armari en el mar* (1978).



Figura 237: Mestres Quadreny: *Concert per a representar* (1964). Superposición de las tres partes del canon en el primer movimiento.

Cuando la orquesta termina de tocar el primer movimiento salen cuatro actores vestidos de payasos. Tres se colocan en las butacas libres que pidió el director al comienzo y el cuarto queda de pie. Los músicos -ayudados nuevamente de materiales pregrabados- interpretan el segundo movimiento. Mientras tanto, los payasos que están sentados quedan totalmente inmóviles. El que está de pie saca punta a un lápiz. Cuando finaliza el segundo tiempo los actores se levantan, dejan un montoncito de confeti sobre las sillas que han ocupado y se van. A continuación entran otros dos actores (un chico y una chica) y se colocan delante de los músicos separados a una cierta distancia el uno del otro. Los músicos tocan el tercer movimiento. Ella permanece inmóvil con un cazamariposas en una mano. Él saca una baraja del bolsillo y lanza las cartas una a una intentando colarlas en el cazamariposas que sujeta ella. Cuando las ha tirado todas, los dos actores se van por donde han entrado. Antes de marcharse, el actor se saca un sobre del bolsillo y desabrocha la correa de su reloj.

Como relata Mestres Quadreny, la obra fue recibida con sincero entusiasmo por parte del público, razón que les animó a seguir desarrollando más acciones musicales.⁴³⁴ Así, un año más tarde realizarán *Conversa* (1965), pieza en la que nuevamente explotan las posibilidades escénicas del concierto clásico. En una entrevista de 1973 Mestres Quadreny describe la génesis de la obra: “surgió presenciando un ensayo de una orquesta. Comprobamos que los músicos, durante el ensayo, hablaban, de fútbol, de cosas normales. Sin embargo, en cuanto aparecen en el escenario se callan, se disponen a cumplir de “músicos” y nada más. Y pierden toda la espontaneidad”.⁴³⁵ Se trataba, por tanto, de charlas normales e intrascendentes que se integraban con naturalidad en el discurso sonoro de los instrumentos. Nuevamente en un intento por diluir vida cotidiana y experiencia estética, Brossa y Mestres deciden incluir este tipo de conversaciones en una obra aparentemente convencional.

Figura 238: Mestres Quadreny: *Conversa* (1965).

Para obtener el efecto requerido, los autores estructuran la obra en dos partes. La primera (c. 1-120) es absolutamente convencional y deliberadamente compleja

⁴³⁴ MESTRES QUADRENY, J.M.: *Tot recordant amics*, op.cit., p. 130.

⁴³⁵ MORENO, Amparo: “Acciones musicales de Brossa y Mestres Quadreny”. Entrevista a Mestres Quadreny y Joan Brossa. Barcelona. En: *El Correo Catalán* (7 de abril de 1973).

desde el punto de vista sonoro. Consiste en la yuxtaposición de dos materiales contrastantes. Uno es de carácter rítmico y puntillista, y está encomendado a piano, guitarra y percusión. Se trata de una compleja sucesión de puntos que forman un continuo sonoro. El segundo lo constituyen esporádicas notas tenidas ejecutadas por cuerdas y vientos que varían siempre en timbre y dinámica (figura 224). Una vez que el público ha sido conducido a este complejo universo sonoro, se inicia la segunda parte de la pieza (c. 121-210), donde de manera inesperada los intérpretes hablan mientras la música continúa su curso. Los diálogos están perfectamente indicados en la partitura, sin embargo, deben crear la apariencia de que son espontáneos y naturales. Generalmente están escritos en los compases de silencio del instrumento para facilitar su correcta realización (figura 239). Son frases descontextualizadas que en ocasiones parecen estar relacionadas, pero que en realidad no forman una narración coherente. En algunos textos se incluyen además acciones sencillas. Así, por ejemplo, en el compás 176 la indicación del violinista dice: “*Ep, Mestres!*” (*tot mostrant la partitura al director*) “*El troç que ve ara és molt difícil*”. La relación entre música y diálogos debe dar la impresión de desarrollarse disociadamente. Sólo en el compás 177 se rompe esta pauta cuando el pianista dice “*A mi m’agrada d’improvisar*”, y acto seguido improvisa libremente mientras el resto de músicos permanecen en silencio. Al acabar, el violinista dice “*Aixó és la decadència*” y la obra continúa como antes.

Jo no puc evitar d'associar
el tani-tani amb l'hora de
menjar. (es mira el rellotge)

I tu ets qui parlaves de
les castanyoles?

Aquest matí no ha
fet gaire sol.

ff

Figura 239: Mestres Quadreny: *Conversa* (1965). Detalle.

Aunque *Conversa* puede ser percibida simplemente como una ocurrencia ingeniosa, es, ante todo, un reflexión profunda sobre la autonomía de la obra de arte. Al recapacitar sobre la dimensión escénica del concierto clásico (que siempre existe aunque el público la obvie), los autores empiezan a ser conscientes de que la obra no es la partitura, sino la situación creada. El rígido rito de concierto, con todas sus sacralizadas normas, fomenta que el espectador disocie lo que supuestamente es la obra (el sonido que sale de la orquesta) de todo lo demás (toses, ruido de sillas, la orquesta afinando, los gestos del director, el sonido del paso de partituras, el movimiento de los arcos, etc.). Podría decirse que, generalmente, el oyente activa dos tipos de lecturas o de percepción: una estética (la que pretende valorar la obra) y otra cotidiana (con la que percibe todo lo que pasa alrededor). La integración de elementos cotidianos por parte de Mestres y Brossa hace que éstos sean percibidos desde una lectura estética, pues el espectador pensará “¡ah, esto forma parte de la obra”. Sin embargo, las toses del sujeto de al lado seguirán siendo percibidas como “no estéticas”. Pero al mismo tiempo, este gesto evidencia lo artificial que es dicha disociación. Como en la disolución de la dualidad pretendida por el Zen (del que tanto Cage como sus seguidores se nutrieron) la vida y el arte forman parte de una misma realidad. Es nuestra mente la que las disocia artificialmente.

II.3.1.3.2. *Suite bufa* como icono de la madurez creativa.

El estreno inmediato de *Concert per a representar* (1964) y *Conversa* (1965), así como su buena acogida por parte del público, animó a los autores a seguir profundizando en el campo de la acción musical. Como indica el propio Mestres: “nos permitió constatar la eficacia de la transmutación de lenguajes. [...] La acción, hecha por el mismo músico, sustituía la palabra. No había que explicar ninguna historia ni dramatizar nada”.⁴³⁶ Así, un año después acometerán *Suite bufa* (1966), acción musical para pianista, bailarina y mezzosoprano.

⁴³⁶ MESTRES QUADRENY, J. M.: “Acciones musicales”, *op. cit.*, p. 309.

La pieza está estructurada en dos partes. En cada una de ellas, como ya se sugiere desde el propio título, se suceden diversas escenas sin solución de continuidad. La introducción del término “suite” -que Brossa ya emplea en *Suite de música visual* (1959/69)- evidencia con agudeza el aspecto secuencial del conjunto de la obra, pues como en la suite barroca, distintas piezas intentan articular un todo coherente. La primera parte comienza con una escena puramente gestual. Entra por la derecha del escenario un enigmático personaje calvo y con bigote (se trata de un postizo de los que se venden en las tiendas de disfraces), con sombrero de copa y un abrigo negro. Porta una maleta, que coloca al lado del piano. A continuación se va por la izquierda. En la segunda escena hacen aparición la bailarina y la cantante vestidas de calle. Como si de dos mujeres chismosas de barrio se tratase, mantienen un diálogo de carácter hermético. Éste no parece tener una lógica, de forma que Brossa llama la atención sobre el acto en sí dejando en un plano secundario el significado de las palabras. Como es habitual en la poética de Brossa, el interés se traslada hacia el significante (en este caso la acción de las mujeres hablando) a partir de una “destrucción” del significado, es decir, mediante la imposibilidad semántica del diálogo.

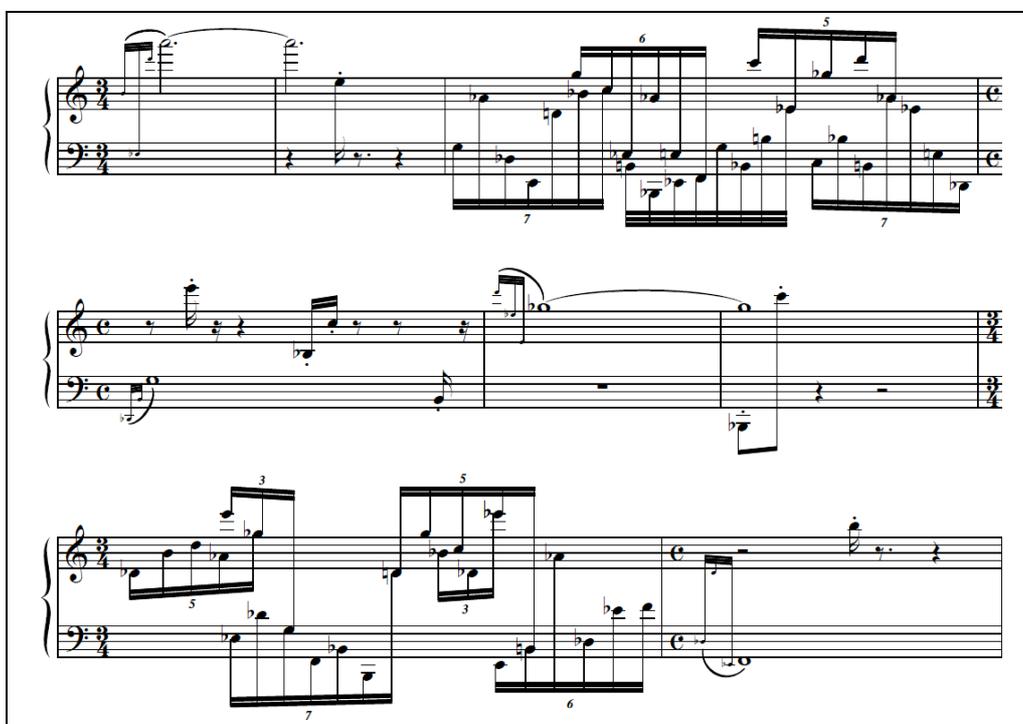


Figura 240: *Suite bufa* (1966). Primera parte. Escena 3. En el ejemplo visual se aprecia la alternancia entre grupos enlazados y sonidos prolongados (la7, sol4, solb6 y fa3).

En la escena tercera entra el pianista de esmoquin e interpreta una compleja partitura. Se trata del lenguaje característico de Mestres de principios de los sesenta. Tres son los materiales que tejen la pieza: ágiles grupos irregulares enlazados, esporádicos clusters y sonidos prolongados. Para estos últimos, Mestres siempre utiliza las mismas alturas: fa3, sol4, lab4, sol6 y la7 (figura 240). A pesar de que el compositor establece una fuerte planificación previa, la complejidad sonora es alta, de modo que la coherencia interna es difícilmente apreciable desde la escucha.

Figura 241: *Suite bufa* (1966). Primera parte. Escena 4. Esta imagen muestra los últimos compases de A. Si observamos la parte de piano y la cotejamos con la figura anterior, se aprecia claramente la retrogradación.

La siguiente escena comienza con la entrada de la cantante, que lleva un esmoquin en el brazo. A continuación, interpretan un dúo estructurado en forma A-B-A'. En A y A' el material del piano es una retrogradación más o menos exacta de la pieza anterior. Este intento del compositor por homogeneizar los materiales sonoros será una constante a lo largo de la obra, como veremos más adelante. Así pues, empleando una retrogradación de la pieza de la escena tres, Mestres desarrolla algo similar a un lied. La línea de mezzosoprano está construida mediante la alternancia o yuxtaposición de una nota tenida (si4) y diseños melódicos de grandes saltos interválicos cuyas alturas han sido determinadas al azar (figura

241). La sección B, más breve, se desarrolla sobre sonidos cortos y espaciados del piano. Tras A', a modo de coda, la cantante realiza una sucesión de sonidos largos *ad libitum* sin acompañamiento de piano.

La semántica del texto de la pieza, por su ambigüedad, ayuda a imposibilitar cualquier tipo de lectura de tipo argumental. En la versión original, la cantante aconseja al pianista sobre la necesidad de sindicarse, por lo que la temática está cerca de la provocación política. Tras una revisión posterior, los autores cambiaron el texto por otro más cercano a lo absurdo. En este caso, la mezzo -en una actitud absolutamente maternal- pide al pianista que se peine. En todo caso, lo trascendental está en el tipo de relación dialéctica que se establece entre ambos intérpretes. Puesto que no hay ninguna indicación en la partitura-guión, se supone que la interpretación debe ser totalmente tradicional. Es decir, la cantante no debe escenificar el texto, de modo que la relación psicológica entre ambos está parcialmente oculta. Esta ambigüedad creada (que obviamente depende de si el público entiende el texto cantado) tiene su respuesta al final de la escena. Una vez han acabado el dúo, el pianista se levanta, se mira el esmoquin y se percata de que está roto. Se lo quita y se pone el que le ofrece la cantante. De este modo, el espectador puede crear una asociación entre la actitud maternal de la mezzo plasmada sutilmente en el texto y el acto de vestir al descuidado pianista. Al mismo tiempo, no debe pasarse por alto que el esmoquin es otro símbolo del concierto clásico (arraigado además en una conducta burguesa de sumisión). Una vez más, los autores llaman la atención sobre algo que siempre está presente en los conciertos clásicos y que sin embargo pasa desapercibido. Se trata de desnudar un signo (en este caso el esmoquin), para hacerlo visible al tiempo que los posibles significados de la acción quedan "flotando" en el aire. Nuevamente, Brossa y Mestres no exponen significados o simbolismos más o menos cerrados, sino que se pide la interacción del espectador para que se establezcan asociaciones entre ideas.

En la escena quinta entra la bailarina en tutú. Lleva puestos unos zapatos viejos. Se los quita y realiza una serie de figuras clásicas mientras que el piano la acompaña con una pieza construida únicamente con la nota sib⁴ ejecutada en el interior del piano de maneras diversas (con púa, *muted*, con baqueta, con el dedo, etc.). Si en la

escena anterior se llamaba la atención sobre el esmoquin del pianista, aquí se hace lo propio con el calzado de la bailarina. Aparte del aspecto inevitablemente cómico de la acción, los artistas están jugando con las asociaciones que se crean al sustituir un objeto por otro. La entrada en escena de la bailarina clásica con unos zapatos viejos contrasta radicalmente con el carácter refinado y pulcro de las zapatillas de media punta que debería llevar. De este modo, los autores utilizan ambos calzados como una metáfora del mundo que supuestamente representan. Existe toda una serie de significados que van más allá de los propios objetos empleados. En este sentido, la proyección de las expectativas y presaberes del espectador es fundamental para dotar de sentido a la acción.

El recurso de la sustitución para contrastar objetos -y los significados que portan- es un aspecto fundamental en la poesía objetual de Brossa, y especialmente en las instalaciones. Un buen ejemplo de ello es la instalación titulada *Intermedio* (1991), donde los instrumentos musicales han sido sustituidos por fusiles (figura 242). Este sencillo gesto, junto con la pista del título, desencadena automáticamente toda una red de posibles interpretaciones.



Figura 242: Joan Brossa: *Intermedio* (1991).

La bailarina sale portando de nuevo los zapatos viejos y queda nuevamente el pianista solo en escena. A continuación interpreta una pieza construida únicamente con las alturas fa3, sol4, lab5, solb6 y la7, que, recordemos, son los sonidos prolongados de la primera pieza. De esta forma centra todo el interés en el aspecto rítmico. La forma es nuevamente A-B-A'. Tanto A como A' tienen forma de arco. En ambos casos consiste en una progresión gradual que parte de sonidos

espaciados, y que, una vez al llegado al máximo de densidad, vuelve a decrecer (figura 243). Para ello emplea cuatro de las cinco alturas (fa3, sol4, lab5 y solb6). Para la parte B, mucho más breve, usa solamente el sonido la7. Una vez acaba la pieza, el pianista sale de escena.

Figura 243: *Suite bufa* (1966). Primera parte. Escena 6.

A continuación entran de las dos mujeres vestidas de calle. Como ya sucediera en la escena segunda, escuchamos un diálogo de carácter costumbrista, pero incomprendible para el espectador. Vuelven a salir y regresa el pianista, que ahora interpreta una partitura donde el compositor sólo indica las alturas, de forma que el ritmo está sugerido por la disposición gráfica de las notas. Cuando llega al final de la partitura deja de tocar pero el piano sigue sonando. Se trata de un efecto de ilusionismo sonoro. Justo en el momento en que toca la última nota se pone en funcionamiento un equipo de reproducción desde donde suena la misma pieza grabada previamente. El pianista se levanta y sale de escena. Este truco de magia musical (que todavía hoy sorprende al espectador) es un maravilloso ejemplo de la

simbiosis Brossa-Mestres, pues se fusionan la fascinación del poeta por el ilusionismo y la investigación del compositor en el campo de la electrónica en vivo. Desaparece el ejecutor de la fuente sonora pero la música sigue impasible su curso. Llegados a este punto el espectador podrá preguntarse ¿siempre fue una grabación y fingía que tocaba? Independientemente de la música, en un concierto convencional es habitual que la interpretación de la obra (y más concretamente el virtuosismo) sea un elemento fundamental a valorar. De este modo, Mestres y Brossa destruyen deliberadamente un argumento de enjuiciamiento de la obra, pues ya no sabemos si el músico toca de verdad, o si se trata de un playback.

Mientras suena la música, entra en escena el personaje con el postizo y el sombrero de copa de la escena primera, coge la maleta y vuelve a salir. Al acabar la grabación regresa para saludar. Se quita el postizo y vemos que es el pianista. Así concluye la primera parte de *Suite bufa*. Parece claro que en todo momento el espectador ha sido consciente de que el personaje del postizo y el pianista son la misma persona. Es un efecto de transformismo con un halo de madurada ingenuidad. A lo largo de toda esta primera parte ya hemos visto este desdoblamiento de personajes mediante sencillos cambios de vestuario. Como indica Eduard Planas, "*Suite bufa* gaudeix del mateix caràcter dinàmic, imprevist, burlesc i efectista, entre la paròdia i el lirisme, amb el qual Joan Brossa defineix el gènere transformista".⁴³⁷ Por otra parte, el empleo del postizo pone manifiesto otra de las preocupaciones existenciales de Brossa: la diferentes caras del individuo. Como ya quedara plasmado en su breve poema,

Jo estic seriós,

però veig la rialla del mirall

en la poética brossiana encontramos un interés constante por el desdoblamiento y la ocultación de la personalidad a través de las "trampas" del lenguaje. Este aspecto entroncaría a su vez con la influencia del psicoanálisis y el surrealismo en la formación del poeta. A pesar de ello, no debemos caer en el error de pensar que

⁴³⁷ PLANAS, Eduard: *La poesía escènica de Joan Brossa...*, op. cit., p. 255.

Suite bufa es una obra surrealista. Los propios autores insistieron en su momento en negar esta afirmación. Así, en 1973, Mestres decía lo siguiente en una entrevista: “El resultado es una misteriosa atmósfera poética proyectada hacia el pasado y hacia los sueños que podrían hacer pensar en los orígenes del surrealismo. Nada más erróneo, el método utilizado sólo es aparentemente semejante al surrealismo. Todo está minuciosamente calculado y los materiales surgen por una investigación extremadamente racionalizada de las relaciones de complementariedad que se establecen entre personajes, objetos, y sus transformaciones”.⁴³⁸



Figura 244: Joan Brossa: *El otro* (1988).

Durante el intermedio de la obra se colocan unos micros de contacto en ocho cuerdas del piano,⁴³⁹ de modo que con un pedal se pueda regular su volumen. Con este procedimiento Mestres pretende invertir el proceso natural del sonido del piano, de modo que en vez de extinguirse después del ataque, es posible hacerlo

⁴³⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: Notas al programa de *III Semana de Nueva Música*. Barcelona, del 20 al 26 de febrero de 1973.

⁴³⁹ Nuevamente emplea las mismas cinco notas fa, sol, solb, lab, la (aunque variando la octava) más otras tres (si-do-mib).

crecer. No olvidemos que nos encontramos en 1966, por lo que es un procedimiento totalmente revolucionario. Mientras se procede a la colocación de los micros se inicia la primera escena, donde los autores juegan con los límites de la propia obra dentro del ritual teatral o de concierto. Así, sin avisar de que la segunda parte ha comenzado, dos tramoyistas esparcen confeti por el escenario al tiempo que un tercero lee tranquilamente una revista. Así, Brossa y Mestres difuminan de nuevo la artificial barrera entre arte y vida, pues el espectador podrá cuestionarse si aquello es parte de la obra.⁴⁴⁰

La ceremoniosa entrada del pianista confirma que la obra se ha reanudado. A continuación aparece la bailarina con un taburete, lo coloca delante del piano y se sienta en él de espaldas al público. Cuando el pianista comienza a tocar, la bailarina mete las manos debajo del piano e imita el gesto de ordeñar una vaca. La música para piano se compone de dos materiales que se suceden siempre en el mismo orden. Comienza con un cluster en *ff*. Mientras que el sonido se extingue, mediante el pedal las notas con micro crecen, de forma que se crea un interesante juego cruzado: unas notas del cluster mueren y otras crecen. Esta curiosa progresión desemboca en un conjunto de notas tocadas con ritmo libre (figura 245). Esta pauta se repite hasta seis veces.



Figura 245: *Suite bufa* (1966). Segunda parte. Escena 2.

⁴⁴⁰ En las grabaciones que se conservan de las puestas en escena de *Suite bufa* se constata que gran parte del público no suele percatarse de que la obra se ha reiniciado. Así, durante esta primera escena, muchos espectadores hablan tranquilamente sin ni siquiera tomar asiento.

La escena tercera es de nuevo un dúo para mezzo y piano. El acompañamiento instrumental es de carácter rítmico y está formado por el mismo acorde. Para ello Mestres emplea los extremos del piano distribuyendo tres sonidos en el registro más grave y otras tres en el más agudo. En este marco sonoro se desarrolla la línea de mezzo caracterizada una vez más por saltos interválicos de más de octava. Al tiempo que interpretan esta suerte de lied (cuyo texto es una suma de refranes populares) la cantante pinta grafismos en el piano con una tiza.

En la escena siguiente entra la bailarina con una caja de cartón de la cual pende un hilo eléctrico que comunica con el exterior del escenario. Mientras el pianista toca, la bailarina saca un portabombillas y bombillas de colores de la caja. Las va probando, algunas se encienden y otras no. La parte instrumental se compone de redobles tocados en seis almglocken y una cuerda de piano, de forma que todo el interés de la escena se desplaza a las acciones de la bailarina. En ningún momento los autores indican que deba establecerse una relación entre las acciones y lo que interpreta el pianista, de manera que se crea una situación poética de cierta ambigüedad.

En la quinta escena queda solo el pianista. Se pone unas esposas e interpreta una partitura de tipo generativa. Se compone de un breve fragmento de alta complejidad rítmica realizado con los usuales grupos irregulares enlazados. Entre cada repetición se interpretan unos pequeños nexos con tempos distintos. Para que la ejecución con esposas sea posible, la tesitura de todos los materiales no es mayor de dos octavas. La acción de tocar con esposas, junto con la complejidad de la pieza, hace posible distintas interpretaciones. Una podría ser la “autoesclavitud” a la que se somete el intérprete tradicional en su carrera como instrumentista. Igualmente podría hablarnos sobre las autolimitaciones del pianista clásico respecto a la música experimental. Tampoco podemos obviar posibles semánticas relacionadas con la represión política del momento, pues en la poética de ambos artistas es habitual encontrar este tipo de guiños semiocultos.

Una vez terminada la pieza, entra la bailarina vestida de señora de la limpieza. Le quita las esposas al pianista e inician otro dúo. Se trata de una partitura generativa de tiempo indefinido que recrea la forma del plano de Barcelona (véase figura

165). Mientras que la cantante limpia el piano con un paño y tararea distintas frases, el pianista se pasea sonoramente por las calles de Barcelona (figura 246). Así, la acción se flexibiliza y desarrolla sin la rigidez de una partitura medida. Cuando la mezzo termina de limpiar los trazos de tiza, se retira y concluye el cuadro.

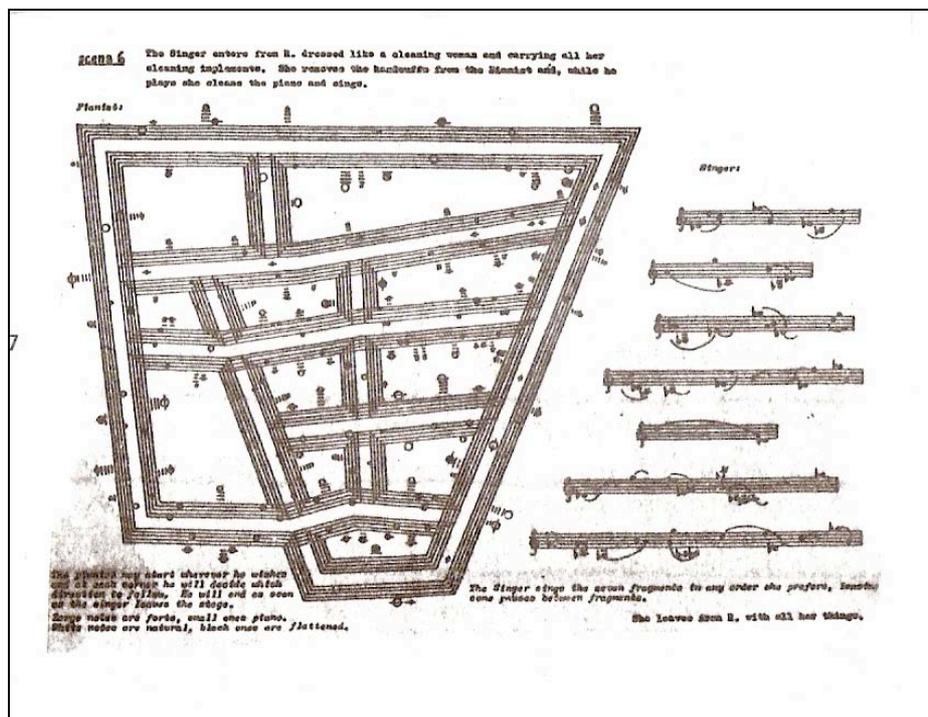


Figura 246: Mestres Quadreny: *Suite buffa* (1966).

Si en la escena cinco de la primera parte la bailarina entraba con unos zapatos viejos puestos, en la siguiente escena lo hará con el postizo que llevaba el pianista en la primera parte de la obra. Éste activa ahora un reproductor de música por el que suena el *Vals en sol bemol mayor nº 1* del op. 70 de Frederic Chopin. La bailarina realiza una danza absolutamente clásica. Al mismo tiempo, el pianista saca un micrófono que emplea para hacer el efecto Larsen al acercarlo y alejarlo del altavoz. Tanto el postizo como el efecto de feed-back le confieren al cuadro un carácter cómico que contrasta con la seriedad de la música y el baile. Se trata de una burla un tanto grotesca acerca del mundo burgués de la música y danza clásicas.

Las resonancias al mundo sonoro del siglo XIX continuarán en la siguiente escena. El pianista toca una partitura en La mayor de carácter cromática que recuerda

lejanamente a los acompañamientos de los lieder de Schubert. Mientras, la cantante se pone a cuatro patas debajo del piano. En un momento dado se activa un reproductor de audio desde donde suenan ladridos de perro. Una vez termina la pieza y deja de sonar el perro, la mezzo sale de su sitio y se va.

La novena y última escena de la obra comienza con el pianista solo ante su instrumento. Interpreta una pieza atonal cuyo ritmo está sugerido por la disposición de las notas en el pentagrama. Entra la bailarina con una sábana arrugada. Al verla, el pianista se levanta rápidamente para ayudarla. Sin embargo, la pieza continúa su curso. El piano vuelve a sonar solo. De nuevo los artistas recurren al efecto de ilusionismo sonoro de la última escena de la última parte. Mientras la música suena, bailarina y pianista doblan la sábana. Una vez acaban, ella sale de escena y él se sienta de nuevo al piano. Sin que se perciba ninguna pausa el pianista continúa la pieza hasta el final. Cuando acaba saluda al público de modo convencional. Entran las dos mujeres con un ramo de flores y se lo entregan, de forma que se invierten los papeles, pues generalmente son las mujeres las que reciben las flores en los conciertos clásicos. De este modo, la obra llega a su fin.

Como puede apreciarse, el elemento vertebrador de *Suite bufa* es el piano. Las distintas músicas y acciones se articulan a través de él, de forma que representa una suerte de epicentro alrededor del cual gira todo. El empleo del piano como entidad central no es casual. Se trata de un claro símbolo de la música académica y, por extensión, del mundo burgués. Los significados que se destilan de este objeto son múltiples, lo que resulta enormemente tentador para los autores. Como sucede en propuestas de similar naturaleza, como *Zaj* y *Fluxus*, el instrumento es sometido a todo tipo de manipulaciones. En *Suite bufa* el piano es transformado mediante recursos electrónicos, pero también es maltratado (recordemos los grafismos de tiza) e incluso convertido en objeto de mofa al ser comparado con una vaca. Al mismo tiempo, la figura del pianista como máximo estandarte del virtuosismo crea inconscientemente una fuerte barrera simbólica entre él y el público. La sacralización del instrumentista es un punto de apoyo a partir del cual contraponer el resto de elementos. Del contraste que surge entre esta seriedad del pianista y la aparición de objetos y acciones insólitas, nace el gag y la fuerza comunicativa de *Suite bufa*. Pero además, los autores van más allá al cuestionar

mediante el recurso de ilusionismo el virtuosismo del intérprete, e incluso la necesidad de su existencia, pues la música continúa sonando aunque éste salga de escena. Como vemos, desnudar y cuestionar signos y significados es un aspecto fundamental en la simbiosis Mestres-Brossa.

Como ya se señaló acerca de *Conversa*, Brossa y Mestres no proponen una obra sobre papel que exista fuera del tiempo y el espacio, sino una situación, una experiencia. Sólo en ella se desarrollan los significados que presenta la obra a través de la proyección de la mente de cada espectador. Esta inquietud también ha sido puesta de manifiesto por el propio Mestres a través de sus escritos. Así, escribe: “la música únicament existeix mentre sona. Els teòrics fan els seus estudis sobre les partitures i es fixen en tots els detalls tècnics emprats en la composició, que és quelcom de semblant a fer una autòpsia, i no ens diuen res sobre les emocions i el pensament que amaguen”.⁴⁴¹ En este sentido, la interpretación (o puesta en escena) de la obra es fundamental. Ello supone ir más de allá de análisis de tipo estructuralista (como al que se refiere Mestres) para intentar comprender cómo se desarrollan estas obras en relación al público. Desgraciadamente no es usual encontrar estudios que adopten este enfoque. Un caso muy revelador encontramos en el análisis que lleva a cabo Lluís Gàsser acerca de *Suite bufà* en *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*.⁴⁴² El propio autor reconoce la fragilidad de la obra en cuanto a su dimensión estética, por lo que basa su amplio análisis en la supuesta coherencia interna de la música. Escribe Gàsser acerca de las músicas de acción:

La calidad musical de estas piezas suele ser relevante; si no fuese así, sólo quedaría la gracia pasajera de una bufonada y nada más. La respuesta del público ante esas acciones suele ser poco cooperativa, negligente -todo hay que decirlo- y por eso difícilmente perdurarían si la sustancia musical no se mantuviese a un nivel elevado.⁴⁴³

⁴⁴¹ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 156.

⁴⁴² GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea... op. cit.*, pp. 159-174.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 161.

No sería descabellado opinar que el autor de estas líneas no ha entendido nada acerca de *Suite bufa* y, en general, sobre las músicas de acción. El empeño de Mestres -muy acorde a su trabajo de estos años- por dotar de una coherencia interna a la obra es clara, pero parece obvio que el verdadero interés de *Suite bufa* recae sobre la interacción de los diferentes lenguajes artísticos desarrollados. Como señala el compositor, “[en Suite bufa] la música y la acción se interrelacionan diluyéndose en un espacio único donde se hace difícil, si no imposible, discernir los límites entre la música y la poesía”.⁴⁴⁴ También es comprensible que desde esta dimensión el análisis es más complejo, aunque claramente más rico y más cercano a los intereses de los dos artistas. Porque la capacidad comunicativa de la obra no viene dada por un arduo análisis de la partitura (del que sin duda se pueden extraer reflexiones interesantes) sino en cómo el público interactúa con ella en todas sus dimensiones, independientemente de su grado de “negligencia”.

Suite bufa fue compuesta para Carles Santos (piano), Terry Mestres (bailarina) y Anna Ricci (mezzosoprano). Como sucede habitualmente en el accionismo musical, la obra no está concebida para unos intérpretes en abstracto, sino para unos cuerpos concretos, con unas habilidades y psicologías concretas. Este aspecto posibilitó el gran éxito de la obra en su estreno en el *Festival Sigma II* de Burdeos en 1966, pero al mismo tiempo ha conllevado dificultades cuando han sido otros los intérpretes. Un caso un tanto extremo encontramos en el estreno de *Suite bufa* en España en 1973 dentro de la *III Semana de Nueva Música* de Barcelona. La ejecución corrió a cargo del Ensemble MW2 de Cracovia dirigidos por Adam Kaczynski. El poco tiempo para ensayar la obra por problemas en la organización del festival dio como resultado una puesta en escena pobre y caótica, de modo que la propuesta de Mestres y Brossa distó mucho de ser entendida. El fracaso de la obra desde esta dimensión estética provocó duras críticas de público y prensa. Algunos medios intentaron justificar el fiasco explicando lo sucedido. Así, escribe Miguel Villagrasa: “Los tres componentes del grupo polaco, al no comprender el texto, abusaron de los efectos cómicos en vez de subrayar la música. Por esta

⁴⁴⁴ MESTRES QUADRENY, J. M.: “Acciones musicales”..., *op. cit.*, p. 309.

razón, el ritmo que tiene la obra se pierde".⁴⁴⁵ Sin embargo, las explicaciones no convencieron a todos. Especialmente demoledora fue la crítica de Xavier Montsalvatge, quien hasta ahora había mantenido un cierto tono paternal hacia la experimentalidad catalana en su columna de *La Vanguardia*. Su indignación se plasmaba en las siguientes líneas: "El espectáculo no pasó de una parodia con algún gag gracioso, pero con mucho truco elemental y además larga, larguísima. La contribución de Mestres Quadreny en el proceso desmitificador se redujo a prever unas cuantas intervenciones pianísticas, vocales y su distorsión con aparatos electroacústicos. Y perdió su gran oportunidad de efectuar un buen acto contestatario dedicado al público, a la hora de saludar, un corte de manga, que es lo que nos merecíamos".⁴⁴⁶

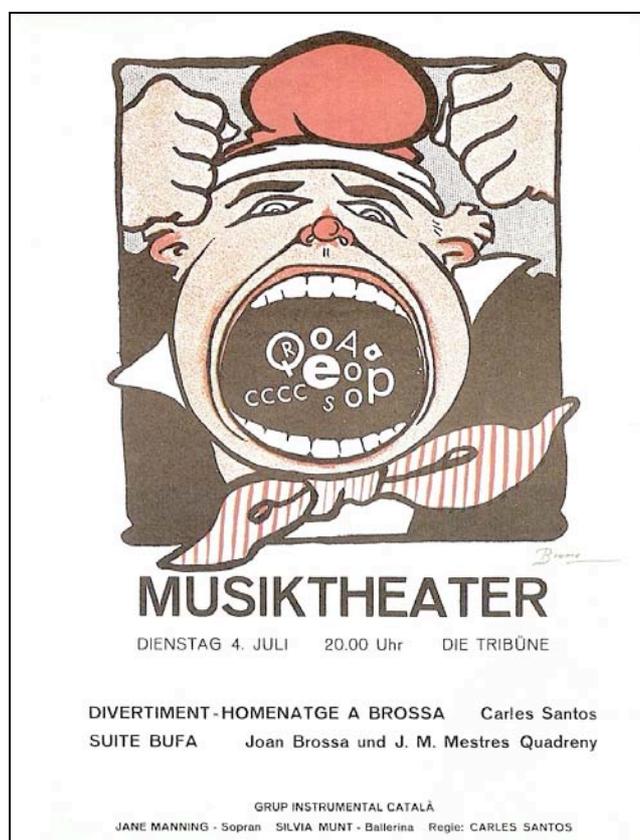


Figura 247: Joan Brossa: Cartel de las *Semanas Catalanas de Berlín* 1978.

⁴⁴⁵ VILLAGRASA, Miguel: "Los fallos de organización impidieron el éxito de la obra". Barcelona. En: *Telexpres* (28 de febrero de 1973).

⁴⁴⁶ MONTSALVATGE, Xavier: "The Forum Players y el grupo MW2 de Cracovia, en la Semana de Nueva Música". Barcelona. En: *La Vanguardia* (25 de febrero de 1973).

Otro aspecto fundamental para el desarrollo de la obra es el papel del director de escena y su conocimiento (o desconocimiento) de la obra y la poética de ambos artistas. El estreno de *Suite bufa* corrió a cargo del poeta y dramaturgo Lluís Solà (1940). Su perfecto conocimiento del lenguaje brossiano se traduce en una puesta en escena de enorme austeridad y respeto a las indicaciones de los autores. Tras el desastroso estreno español de la obra por parte del Ensemble MW2 de Cracovia, en 1978 será Carles Santos quien asuma el cometido de dirigir la parte escénica para su interpretación en la *Semanas Catalanas de Berlín 1978*. En esta ocasión los intérpretes fueron Santos (piano), Silvia Munt (bailarina) y Jane Manning (soprano). De sobra es conocida la implicación de Santos en la poética de Brossa, por lo que la obra recuperó la austeridad de su estreno.

Por desgracia, como ya se señaló respecto al estreno de *El ganxo* en 2001, no siempre se respeta la sobriedad que debería caracterizar las acciones de Brossa y Mestres. De este modo, en ocasiones los directores de escena incorporan gags no escritos y cierran otros que son deliberadamente abiertos. Un claro ejemplo hallamos en la versión llevada a cabo en 2005 por la productora Gataro con la dirección de Víctor Álvaro. A pesar de que la calidad de la versión es incuestionable, desde el principio rompen el frágil equilibrio entre seriedad y humor con la incorporación de gags inventados. Como sucedía en *Conversa*, Mestres y Brossa proponen un comienzo aparentemente complejo e inquietante. Con ello se está creando el clímax necesario para que surja la sorpresa. Si nos fijamos, en la primera escena aparece el personaje de la capa, en la segunda las mujeres del extraño diálogo. A continuación el pianista interpreta una compleja pieza. En la escena cuarta pianista y mezzosoprano interpretan el dúo y se efectúa el cambio de esmoquin. Hasta aquí, un extraño halo de seriedad se ha establecido, de modo que cuando en la escena quinta entra la bailarina con unos zapatos viejos la tensión se rompe bruscamente provocando una risa nerviosa en el público. Brossa y Mestres son conscientes de la efectividad de este recurso. Sin embargo, en la versión de Víctor Álvaro, desde la segunda escena se incorporan distintas acciones humorísticas. Esto se hace especialmente evidente en la escena tercera, donde el pianista recarga su intervención con diversos actos, como pedir el aplauso del público, escribir con pluma sobre la partitura, tocar con la nariz,

sobreactuar al recibir los aplausos, etc. Así, la violencia simbólica con la que juegan los autores para crear la tensión deseada es destruida desde el comienzo. Desde esta óptica, *Suite bufa* se convierte en una sucesión de gags donde las redes de significados que deberían generarse se pierden irremediabilmente.

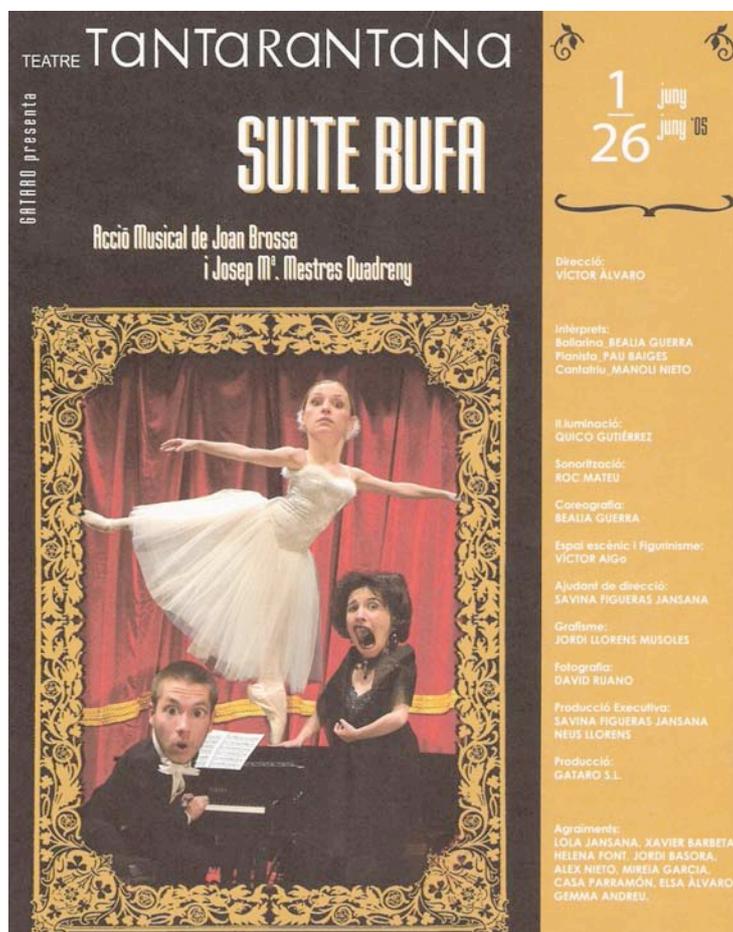


Figura 233: Cartel de *Suite bufa*. Versión de Víctor Álvaro (2005).

Otro aspecto interesante de la construcción del gag en la poética de Brossa es la ambigüedad y la elipsis. Se trata de crear una tensión, unas expectativas, para repentinamente dejar la resolución inconclusa. Veamos un ejemplo. En la escena dos de la segunda parte, la bailarina se coloca de espaldas al público y simula ordeñar al piano. En este momento se están creando unas expectativas. El público espera la resolución del gag. Sin embargo, al terminar el pianista su pieza, la bailarina se levanta y se va. La resolución es deliberadamente abierta, de forma que es el espectador quien proyecta su interpretación. En cambio, en la versión de Víctor Álvaro, la bailarina se levanta, se da la vuelta y enseña un vaso de leche. A continuación se lo bebe. Es posible que el director de escena pensara que de esta

forma la acción es más divertida, lo que puede ser cierto. Sin embargo, al ofrecer un gag totalmente cerrado, parte de la esencia poética que caracteriza el lenguaje de Brossa se pierde, pues el equilibrio entre seriedad y humor es muy frágil.

Respecto a la trayectoria de cooperación entre Mestres Quadreny y Joan Brossa, *Suite bufa* supone un claro punto de madurez creativa. En ella se sintetizan distintas inquietudes y procedimientos desarrollados anteriormente. Así, en un mismo espacio poético se incorporan referencias a la ópera mediante el canto lírico, el ballet clásico, el accionismo realizado por músicos, el teatro costumbrista, la comedia, el ilusionismo sonoro y visual, el transformismo con el desdoblamiento de personajes, etc. La efectividad mostrada a la hora de realizar la obra será de nuevo un impulso para seguir colaborando. Por este motivo, este mismo año realizarán conjuntamente *Tríptic Carnavalesc* (1966).

Para *Tríptic Carnavalesc* (1966) Mestres recupera el formato tradicional de la cantata, lo que puede ser considerado como un retroceso en el camino trazado hasta ahora por ambos artistas. Escrita para mezzosoprano, recitador, coro y conjunto instrumental, la obra se divide en tres movimientos, cada uno dedicado a un personaje de la Comedia del arte (Pierrot, Columbina y Arlequín). El primer tiempo, que es a su vez el más largo de todos, tiene forma tripartita. La primera sección (c. 1-18) es una breve introducción donde el compositor propone un contrapunto lineal y atonal realizado por flauta y clarinete al que se suman unos golpes recurrentes de semicorchea en *fff* interpretados por piano, percusión, trompeta y trombón. Así, se contraponen dos planos, uno horizontal (el contrapunto) y otro vertical (los golpes). Tras esto, se inicia una sección más larga (c.19-204) que consiste en un texto recitado acompañado inicialmente por notas tenidas del grupo instrumental y la mezzosoprano (que canta sin texto). A partir del compás 100 el acompañamiento se hace mucho más complejo con la incorporación de figuraciones rítmicas cada vez más ágiles. En la tercera parte de este primer movimiento (c. 205-240) queda solo el recitador junto con un acompañamiento vertical de coro a capella cuyo texto está formado por las vocales de las palabras recitadas.

El segundo tiempo, puramente instrumental en su mayor parte, se caracteriza por la yuxtaposición de planos horizontales formados por complejos contrapuntos de percusión y clavecín contra bloques horizontales de acordes destinados a la sección de viento. En los cuatro últimos compases el compositor rompe el discurso e introduce una breve frase de mezzosoprano. A continuación, sobre un tacet del grupo instrumental, la cantante deja caer doce pelotas de ping-pong. Se trata de la única acción de la obra. El último movimiento de la obra consiste en un recitado de mezzosoprano acompañado por bloques de sonidos realizados por el grupo instrumental.

Posiblemente el aspecto relativamente conservador del planteamiento en relación con las acciones efectuadas previamente, fue la causa de que los autores no realizaran un especial esfuerzo por estrenar la obra. De este modo, *Tríptic Carnavalesc* sigue inédita, al igual que la cantata *Excursió colectiva de cinc dies* (1961) y los tres ballets realizados entre 1961 y 1962.

II.3.1.3.3. *L'armari en el mar*.

No cabe duda de que con *Suite bufa*, Joan Brossa y Mestres Quadreny encuentran al fin un formato donde poder plasmar gran parte de sus inquietudes artísticas. Sin embargo, debido posiblemente al agotamiento técnico y estético que supuso la elaboración de la pieza, no colaborarán de nuevo hasta 1977. Se trata de una pequeña acción titulada *Molèstia* (1977), preámbulo de una obra de mayores proporciones: *L'armari en el mar* (1978). No obstante, fuera del teatro musical, Mestres Quadreny compone la música para los filmes de Pere Portabella (con guió de Joan Brossa) *No compteu amb els dits* (1967) y *Nocturn 29* (1968).

Desde 1967 hasta finales de los setenta Brossa realizará distintas obras de accionismo musical junto a otros compositores e intérpretes. La obra más representativa de este periodo es *Concert irregular* (1967), acción musical en dos partes con música de Carles Santos. La obra fue estrenada en el Teatro Romea un año después por el propio Santos y Anna Ricci con la dirección escénica de Pere Potabella. En ella hacen aparición de nuevo el mundo Frégoli, el ilusionismo, los

personajes de la Comedia del arte, la denuncia política y social, el gag y el empleo del piano como elemento central y metáfora de la burguesía. Posteriormente Brossa escribirá distintas acciones como *Recital de flauta* (1968) para pianista solo, *Recitèlia* (1968), *Lapsus* (1976) para violín y *La profesora de flauta* (1977), estrenada por la flautista estadounidense Barbara Held. Se trata de piezas breves donde un único intérprete-músico realiza diferentes acciones a partir de su instrumento. Muchas de las ideas desarrolladas por el poeta en estas obras serán retomadas para la realización de *L'armari en el mar*.

Por encargo del Festival Internacional de Barcelona, en 1978 Mestres Quadreny y Joan Brossa llevan a cabo la acción musical *L'armari en el mar*. Para construir la obra, los autores repiten la estructura formal de *Suite bufa*, es decir, dos partes cerradas y formadas por una sucesión de diferentes escenas. La primera parte contiene quince escenas y la segunda sólo seis. Los propios creadores insistirán en que, desde el punto de vista formal, *L'armari en el mar* adopta el desarrollo de un espectáculo de music-hall.⁴⁴⁷ En este sentido, música, comedia y baile se presentan de manera secuencial y variada, aunque desde la poética renovadora de los dos artistas catalanes. Al mismo tiempo, esta creación sintetiza muchas de las experiencias creativas de Brossa de años previos, de forma que, junto a nuevas acciones, el poeta toma ideas de piezas anteriores.



Figura 249: Etiqueta del archivo fotográfico de *L'armari en el mar*.

L'armari en el mar está compuesto para una orquesta de cámara formada por catorce músicos, una cantante, dos stripers, una bailarina, una actriz, un actor, dos

⁴⁴⁷ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: Notas al programa del estreno de *L'armari en el mar*. Teatre Lliure (Barcelona), 17 de octubre de 1978.

acróbatas y varios tiradores de esgrima. La obra fue estrenada por el Grup Instrumental Català dirigidos por Carles Santos bajo la dirección escénica de Fabià Puigserver y decorados de Antoni Tàpies. Precisamente a este último se debe uno de los elementos de la obra que más tempranamente llaman la atención. Lo primero que percibe el público al llegar a la sala es que, sobre el escenario, están colgadas unas chaquetas de varios fracs (figura 250). Cuando los músicos entran para afinar de manera convencional previa a la obra, vemos que llevan el pantalón del frac y camina blanca, pero no la chaqueta. Como ya hicieran Mestres y Brossa en *Suite bufa*, se está llamando la atención sobre la vestimenta de los músicos. Se trata de desnudar (literalmente en este caso) un signo (el frac) mediante la disociación de sus partes, de forma que es el espectador quien tiene que integrar mentalmente dicha segregación.



Figura 250: Esta imagen muestra las chaquetas de frac colgadas. Sin embargo, se trata de una fotografía del ensayo general, por lo que los músicos no llevan la ropa de concierto.

Comienza la obra con una pieza orquestal estructurada en forma A-B-A. La primera parte (c. 1-91) se vertebra sobre un ostinato de gran bombo apoyado eventualmente por un golpe de cluster del piano a cuatro manos. El resto de instrumentos realizan diseños horizontales que, sin embargo, le confieren al total un aspecto rítmico y dinámico (figura 251). En la parte B (c. 92-101), que es mucho

más breve, se invierten los papeles, pues el tutti de la orquesta realiza el ostinato rítmico, al tiempo que la percusión (junto con la guitarra) rompe el estatismo mediante esquemas rítmicos más variados. Cuando finaliza B, los músicos permanecen inmóviles mientras que vuelve a sonar (grabado previamente) la parte A. Así, Brossa y Mestres recuperan el recurso de ilusionismo sonoro que ya vimos en *Suite bufa*. El enlace debe realizarse sin pausa y de modo fluido aprovechando el pulso rítmico que ha sido constante, de modo que el truco tenga el mayor efecto posible. Hasta el final de la pieza los intérpretes no realizarán movimiento alguno mientras escuchan alegremente la música.

Figura 251: Mestres Quadreny: *L'armari en el mar* (1978). Parte primera, escena 1.

A continuación se desarrolla una serie de escenas extraídas de *Recital de flauta* (1968), pieza de acción musical de Brossa que no llegó a estrenarse en su momento. De este modo, el poeta recicla distintos materiales para esta nueva creación. Concretamente se trata de las escenas dos, tres, cuatro, cinco, ocho, once, doce y trece. Son acciones sencillas, muchas de ellas adaptadas para ser realizadas por dos o tres músicos. Así, en la segunda escena, los dos pianistas cubren el instrumento con una red de pescador y tocan metiendo las manos a través de las

mallas (figura 252). Se trata de una pieza para piano a cuatro manos de innegable dificultad técnica y sonora. Cuando acaban, el flautista retira la red. Después, un pianista juega al yo-yo. El otro coloca un cartel sobre el piano que dice “SE VENDE” y ejecuta una breve pieza tonal en Do menor. La melodía de la mano derecha será retomada de formas distintas en futuras escenas, de modo que se pretende dar un cierto carácter de homogeneidad al total de la obra mediante el papel de la memoria acústica.



Figura 252: *L'armari en el mar* (1978). Primera parte, escena 2.

En la escena tercera un percusionista logra distintas sonoridades dejando caer bolas de acero sobre el arpa del piano. En la siguiente el guitarrista se sitúa de pie junto al piano y destripa varios periódicos. Mientras, el percusionista ejecuta un texto en código Morse con un transmisor que tiene sobre la tapa del piano. En la escena quinta un pianista coloca un espejo en el atril del flautista a modo de partitura. A continuación, éste interpreta mirándose al espejo la pieza *Soliloqui* (1963) de Mestres Quadreny. No cabe duda de que es una acción muy sugerente donde es fácil especular sobre posibles significados. La escena ocho es una especie de sketch en el que el pianista improvisa una pieza desarrollando una progresión de efectos. Al mismo tiempo, su actitud es cada vez más apasionada. Comienza tocando tranquilamente sentado, después se pone de pie e incorpora sonidos del arpa. Gradualmente se introduce en el piano hasta que finalmente sólo vemos sus

pies: ha sido engullido por el instrumento. Es una acción cómica, no cabe duda, pero igualmente se pueden extraer significados interesantes. Uno podría ser, por ejemplo, cómo un entusiasmo desmedido por la práctica instrumental lleva al músico a su propia destrucción. ¿O es la música la que engulle al instrumentista? ¿Tal vez es la experimentalidad extrema la que acaba con el músico académico? Lo realmente interesante, es cómo los autores juegan con el poder comunicativo del humor para sugerir semánticas abiertas. En la escena once dos músicos sujetan un tablón mientras otros clavan en él siete tachuelas con un martillo. En la siguiente, el pianista coloca una manecilla en el piano y la hace girar. En ese momento, para sorpresa del público, suena música pregrabada. Para la escena trece el mismo intérprete hace sonar una traca.

Aparte de acciones extraídas de *Recital de flauta*, Brossa emplea recursos de otras obras previas. Las escenas sexta y séptima se basan en fragmentos de *Recitèlia* (1968) del propio Brossa. En la primera de ellas, un clarinetista se quita los zapatos e interpreta una breve pieza. A continuación se sienta sobre el piano y toca al mismo tiempo el piano con los pies. Para ello, Mestres escribe esta parte en forma de clusters de altura aproximada que deben ser precisos rítmicamente (figura 253). Durante esta acción dos músicos hacen explotar bombas de papel, elemento usual en las obras del poeta. En la escena séptima un pianista toca una pieza tonal desfigurada mediante la introducción de clusters. Al mismo tiempo, unos músicos colocan un proyector en el patio de butacas. En el escenario otros dos músicos sujetan una sábana en la que se proyectan sombras chinescas. Mientras, el resto de músicos interpretan *Aronada* (1970) de Mestres Quadreny. Como vemos, también el compositor recicla obras anteriores, como ya vimos en la escena quinta con la incorporación de *Soliloqui*.

Figura 253: Mestres Quadreny: *L'armari en el mar* (1978). Primera parte, escena 6. El pentagrama superior corresponde a la parte de clarinete y el inferior a los clusters tocados con los pies.

La escena novena es completamente inédita. Se apagan las luces y todo queda en oscuridad. El violinista afina su instrumento. A medida que hace sonar el violín las luces se encienden progresivamente. Esta acción, que tiene un cierto carácter de interludio o reposo entre escenas, juega nuevamente con un acto cotidiano. Ya sea en un concierto o en un ensayo, es habitual que los músicos de cuerda comprueben la afinación entre movimientos. En este caso, los autores emplean este acto junto con el efecto de luces para elevarlo a una dimensión poética. En la escena décima se retoma el gag de la bailarina y los zapatos que ya vimos en *Suite bufa*, aunque con notables diferencias. En esta ocasión entra la bailarina, se calza unos zapatos de calle que están en mitad del escenario y se va. Después entra una mujer con bata negra, deja un nuevo par de zapatos y sale. Regresa la bailarina, se pone el nuevo calzado y vuelve a irse. Esta acción se repite otras dos veces más con calzados distintos. Finalmente, en medio de un resplandor rojizo, suena a lo lejos una grabación de un fragmento de *Suite bufa* interpretado con un clavecín.



Figura 254: *L'armari en el mar* (1978). Primera parte, escena 15.

Las dos últimas escenas de la primera parte de *L'armari en el mar* son resultado de otra de las manifestaciones escénicas que Brossa trabaja desde mediados de los sesenta: el strip-tease (figura 254). Como señala Eduard Planas, Brossa se acerca a un género subestimado en el orden social y teatral con el fin de renovarlo desde un enfoque experimental. Señala Planas: “[se trata de] un trabajo que le debe permitir

redescubrir el potencial revolucionario, transgresor y liberador del desnudo sobre la escena, revalidar su ejercicio como forma teatral, y convertir este género en una nueva vía de expresión poética”.⁴⁴⁸ Es, además, una forma más de transformismo.

En la escena catorce la stripper lleva puesta ropa deportiva blanca. Tiene todo el cuerpo cubierto de polvo de carbón, de modo que a medida que se quita la ropa se descubre el color negro de su piel. La música que acompaña la acción consiste en una reproducción de audio sobre la que se superpone una música en vivo interpretada por tres instrumentos (trompeta, guitarra y batería). Esta última es una recapitulación de la melodía en Do menor que tocaba el pianista en la segunda escena acompañada ahora por acordes atonales de guitarra. En la siguiente escena la segunda stripper lleva puesto un vestido de noche oscuro. Mientras se desnuda, la imagen de un esqueleto se proyecta en su cuerpo. El acompañamiento musical se asienta sobre un ostinato rítmico de batería a partir del cual se desarrollan distintos acordes con reminiscencias tonales.



Figura 255: *L'armari en el mar* (1978). Segunda parte, escena 2.

⁴⁴⁸ PLANAS, Eduard: “Poesía escénica o strip-tease”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 304-305.

La segunda parte de *L'armari en el mar* comienza con una adaptación de *Conversa* (1965). Sólo existen diferencias en cuanto a la formación instrumental, pues la formación empleada ahora es sensiblemente más reducida.⁴⁴⁹ Este aspecto también afecta a la distribución de frases de la segunda parte, aunque no al texto. En la segunda escena se apagan las luces del escenario y se encienden las del patio de butacas, desde donde surgen diversas parejas de tiradores de esgrima. Atraviesan de un lado a otro batiéndose en duelos de exhibición (figura 240). Se trata de una acción realmente insólita donde los distintos cruces de floretes producen un curioso espectáculo visual y sonoro.



Figura 256: *L'armari en el mar* (1978). Segunda parte, escena 3.

A continuación el centro de interés vuelve al escenario. Sale una cantante y un actor calvo vestido de negro (figura 256). Este extraño personaje se sienta en el suelo y va sacando unas nueces de su bolsillo. Las rompe con dos piedras y se las come. Al mismo tiempo, la cantante interpreta una especie de lied acompañado de clarinete, trombón, piano y batería. Para ello, el compositor retoma la melodía en Do menor que ya ha utilizado anteriormente, esta vez con acompañamiento tonal. El texto es el mismo que ya emplearan Brossa y Mestres para la escena cuarta de la primera parte de *Suite bufa* referido a la necesidad de peinarse. Si en aquel caso la súplica de la mezzosoprano iba dirigida sutilmente al pianista, en éste se establece

⁴⁴⁹ *Conversa* (1965) está compuesto para flauta, clarinete, clarinete bajo, trompeta, arpa, piano, dos percussionistas, dos violines, viola y violonchelo. En cambio, en *L'armari en el mar* la formación es flauta, clarinete, guitarra, percussionista, piano, violín y violonchelo.

una relación distinta. La razón es que el espectador tenderá a asociar el texto (en el caso de que se entienda) con el personaje con el que ha salido a escena. Además, el aspecto cómico se acentúa, pues dicho personaje es calvo.

Como señala Eduard Planas, la escena cuarta de esta segunda parte está inspirada en la escena número cuatro de la primera parte de *Concert irregular* (1967).⁴⁵⁰ En ella, los músicos se ponen unas máscaras y tocan pasajes conocidos de música clásica. En función de lo que suena, el director, que se coloca de cara al público, se pone y quita pelucas y postizos (figura 257). Esta acción puede interpretarse como una burla -nada sutil, por cierto- al mundo de la música clásica y su carácter pomposo.



Figura 257: *L'armari en el mar* (1978). Segunda parte, escena 4.

La escena quinta contiene una única indicación: “Carlota Soldevilla recita una sextina”. Aquí se pone de manifiesto un aspecto que ya se señaló en relación a *Suite bufà*, es decir, la idea de concebir una acción no para un intérprete en abstracto, sino para una persona concreta. Un caso temprano y célebre en este sentido es *Cinco piezas para David Tudor* (1958) de Sylvano Bussotti, donde el título, además de expresar la dedicatoria, es una indicación concreta. David Tudor es el instrumento. También en el caso de Brossa y Mestres la elección de Carlota Soldevilla (1929-2005) tiene un carácter de homenaje. Esta mítica actriz del teatro catalán estrenó muchas de las obras de Joan Brossa, como *Or i sal* (1959), y estuvo ligada en sus últimos años al Espai Brossa. En más de una ocasión el poeta declaró

⁴⁵⁰ Véase: PLANAS, Eduard: *La poesía escènica de Joan Brossa...*, op. cit., p. 271.

su profunda predilección por la actriz. Por otra parte, la elección de la sextina a recitar es libre, aunque se intuye que debe ser una de las escritas por Brossa.

La última escena de la segunda parte está nuevamente encomendada a la orquesta, de forma que adquiere un cierto carácter conclusivo. Si nos fijamos, el grupo instrumental sólo ha sido empleado al completo en la primera y última escena de la obra, de forma que el compositor le confiere un aspecto cerrado o circular. Como es habitual en la obra de Mestres, la pieza orquestal es de tipo poliseccional, siendo relativamente uniformes los materiales que se desarrollan en cada una de las partes. La primera (c. 1-31) consiste en una compleja textura de carácter contrapuntística realizada por dos percusionistas y piano a cuatro manos. En la siguiente sección (c. 32-74) son el resto de instrumentos quienes desarrollan este tipo de material horizontal mientras que percusión y piano realizan golpes verticales, siempre acentuado y en *ff*, de forma que, como ya vimos en *Tríptic Carnavalesc* (1966), se contraponen dos planos. En la tercera parte de la pieza (c. 75-106) piano y percusión retoman el diálogo de la primera sección. Contrapuesto a este material esencialmente rítmico se exponen sonidos tenidos del resto de la orquesta. La siguiente sección (c. 107-159) es una variación de la segunda, pues el piano desarrolla materiales rítmicos (aunque ahora en *p*) sobre una textura uniforme de sonidos prolongados. Para la última parte (c. 160- 217) el compositor recapitula todos los materiales empleados anteriormente a modo de gran coda.



Figura 258: Estreno de *L'armari en el mar* (1978).

Entre las secciones tercera y cuarta, y cuarta y quinta, se indican sendas acciones. En la primera, un personaje con capa vestido de rojo salta desde una gran altura y se va cojeando. En la segunda, el acróbata viste de verde, salta igualmente y se escabulle. Cuando acaba la música, los músicos se levantan y se disponen a salir. En ese momento se apagan las luces de la sala. Oscuridad completa. A través de un sistema de audio suena un gran estruendo y se oye un castillo de fuegos artificiales. Se encienden las luces y los músicos ya no están. Una vez más el rito queda difuminado, pues no se ha permitido al público aplaudir al final de la última pieza siguiendo el protocolo del concierto clásico. En este sentido, la conclusión de la obra recuerda, no cabe duda, al final de la acción *Satana* (1961). Sólo tras el comienzo de los aplausos, los distintos intérpretes regresarán a escena para saludar.

L'armari en el mar sólo se ha llevado a escena en dos ocasiones. La primera corresponde a su estreno en 1978 en el Teatre Lliure con la supervisión de los dos artistas. La segunda consiste en una reposición realizada en 2010 en L'Auditori de Barcelona. Si en la versión original el director de escena era Fabià Puigserver, en la última ha sido Jordi Prat i Coll. Cabe señalarse, que como ya sucediera en los casos mencionados del estreno de *El ganxo* y la última versión de *Suite bufa*, la interpretación se recargó de gags no escritos y situaciones inventadas. Este comentario, lejos de ser gratuito, pretende recalcar la vital importancia del interpretación de las acciones de Brossa y Mestres, pues sólo de este modo es posible conocer su verdadera dimensión comunicativa.

II.3.1.3.4. *Cap de mirar* y *Acció musical per a Joan Miró*.

Como ya se ha señalado en otros capítulos del presente trabajo de investigación, a lo largo de la década de los ochenta Mestres Quadreny dedicará gran parte de sus esfuerzos a la composición de la ópera *Cap de mirar* (1991). En 1988 el Gran Teatro del Liceo de Barcelona aprueba un proyecto presentado conjuntamente por Antoni Tàpies, Joan Brossa y Mestres Quadreny, posiblemente los tres artistas más representativos de la creación experimental en Cataluña en sus respectivos campos. Después de casi treinta años de la creación de *El ganxo* (1959), Brossa y

Mestres retoman la idea de renovar el género operístico. Como si pretendiesen cerrar un círculo, el regreso a la ópera se realiza desde todo lo aprendido y experimentado en la creación de acciones musicales. Las colaboraciones anteriores les han permitido contemplar el grado de efectividad de las diversas estrategias creativas a nivel comunicativo, de modo que su trabajo ya no opera desde un nivel idealizado de recepción, sino que cuenta con toda una serie experiencias previas. A pesar de ello, *Cap de mirar* ha corrido la misma suerte que las primeras obras conjuntas realizadas en el campo de los géneros clásicos, pues en el momento de escribirse estas líneas sigue inédita.



Figura 259: Antoni Tàpies, Maria Lluïsa Borràs, Mestres Quadreny y Joan Brossa.

El hecho de que la obra no haya sido estrenada aún puede llevar a plantear la cuestión de por qué los autores han dedicado tanto esfuerzo en la reforma de un género que ellos mismos consideran caduco ya a principios de la década de los sesenta. Brossa y Mestres han experimentado en primera persona la efectividad de las acciones musicales, tanto a nivel logístico como puramente artístico. Sin embargo, a partir de la década de los ochenta comienza a sentirse en Europa un cierto aperturismo en el mundo de la ópera. En plena posmodernidad, las tímidas

renovaciones dentro del repertorio lírico pudieron ser motivo más que suficiente para dejarse seducir por la idea de crear una ópera. Esta lenta evolución comenzará en Madrid y Barcelona a partir de los noventa. Desde su reapertura en 1997, el Teatro Real de Madrid será testigo de diversos estrenos de óperas de compositores vivos, como *Divinas palabras* (1992) de Antón García Abril, *Don Quijote* (2000) de Cristóbal Halffter, *La señorita Cristina* (2001) de Luis de Pablo, *Babel 46* (2002) de Xavier Montsalvatge, *El viaje a Simorgh* (2007) de José María Sánchez Verdú y *Página en blanco* (2011) de Pilar Jurado. Por otra parte, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona comienza a mostrar una nueva sensibilidad con la programación en 1985 y 1987 de *Moisés y Aarón* (1930/32) de Arnold Schoenberg y *Lulú* (1929/35) de Alban Berg, respectivamente. En 1992 se lleva a escena *Einstein en la playa* (1976) de Philip Glass y en 2000 se estrena *D.Q. El quijote en Barcelona* de José Luis Turina con puesta en escena de la Fura dels Baus.

Un aspecto llamativo de *Cap de mirar* respecto de colaboraciones anteriores es su enorme dimensión, tanto por el número de intérpretes como por su duración. La obra se compone de tres actos divididos en nueve, ocho y seis cuadros, respectivamente. Concebida para diversos cantantes repartidos en treinta y seis personajes, un amplio elenco de actores, coro mixto y gran orquesta, *Cap de mirar* se presenta como un mosaico de cuadros sin sentido argumental. Como ya sucediera desde la primera creación conjunta, *El ganxo*, los autores eliminan el argumento y evitan deliberadamente que la ópera tenga una dimensión narrativa. El objetivo es mostrar o desnudar el propio lenguaje operístico, tanto en lo que se refiere al rito como a la música y el texto. En este sentido, la obra puede ser entendida como una reflexión metaobjetual, pues, con la eliminación del argumento, el interés es conducido hacia el metalenguaje.

La incorporación del gesto cotidiano desde una perspectiva estética ya se hace patente desde el primer cuadro de la obra, donde un grupo de tramoyistas montan el decorado al tiempo que un trío de cantantes se pasean por el patio de butacas. A lo largo de la obra este tipo de guiños serán constantes. Así por ejemplo, en el cuadro quinto del primer acto, tras interpretarse los últimos compases de un final verdiano, suenan aplausos por unos altavoces. Se levanta el telón de golpe y vemos en el escenario otro telón por el que salen a saludar distintos personajes de *La*

valquiria. Como colofón, los actores hacen un círculo y aparece el mismo Wagner para recibir los aplausos. De esta forma, los autores están creando artificialmente otra dimensión dentro de la obra, pues un elemento cotidiano en la tradición operística (el saludo de los intérpretes y los aplausos de público) se convierte en parte de la propia creación. Como señala el mismo Mestres respecto de *Cap de mirar*: “Un dels punts fonamentals de la renovació és el capgirament de la imatgeria visual bandejant l'espai clos del decorat i incorporant-hi els mons de la imaginació i de la realitat”.⁴⁵¹

Con el fin de confundir los límites entre la realidad cotidiana y la realidad estética, la obra propone en ocasiones situaciones donde el espectador difícilmente podrá saber si ciertos elementos son planificados o fortuitos. Un ejemplo claro lo hallamos en el cuadro octavo del acto primero. Baja un telón de Tàpies, pero antes de llegar al suelo para bruscamente dando la sensación de que se ha atascado. Así, los autores están introduciendo un elemento de tensión que parece ajeno a la obra, pues el público seguramente lo recibirá como un fallo del montaje. Algo similar sucede al comienzo del tercer acto, donde antes de subirse el telón se oyen sonidos de tramoyistas trabajando, lo que introduce la duda de si está sucediendo algún contratiempo o si es parte de la ópera.

Por otro lado, el diálogo con la tradición operística no sólo hace referencia a los elementos de la ceremonia, sino que tiene su respuesta en la dimensión puramente musical. Para ello, Mestres y Brossa juegan con el papel de la memoria colectiva. En el segundo cuadro del primer acto se suma un barítono a los tres cantantes de la escena anterior e interpretan un cuarteto de ópera italiana acompañados por la orquesta. Tanto el texto, el lenguaje tonal como la tímbrica imitan la sonoridad de la ópera de finales del siglo XVIII. A su vez, Mestres incorpora tres timbres ajenos (piano, arpa y percusión) para desestabilizar el discurso clásico mediante clusters y líneas atonales, de forma que se crea un collage entre dos lenguajes (figura 260). Algo similar se plantea en el sexto cuadro del segundo acto. En este caso, una soprano sobre un balcón situado en el escenario interpreta un mosaico de fragmentos de óperas muy conocidas. Como si se tratase de un popurrí, los

⁴⁵¹ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.* p. 44.

distintos segmentos se articulan sin solución de continuidad, de forma que el paso de uno a otro supone cambios de tempo, compás, tonalidad, orquestación, etc.

Figura 260: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto primero, escena 2. Detalle. En la imagen se aprecia cómo el lenguaje del cuarteto vocal acompañado por cuerda es tonal (SolM). En la parte superior piano, arpa y percusión intervienen con acordes no tonales.

Más allá de la cita literal, la oposición dialéctica entre tonalidad y atonalidad cobra en *Cap de mirar* un carácter simbólico o “paramusical” reseñable. No hace falta decir que el lenguaje que predominará a lo largo de la obra será atonal, de forma que la aparición de fragmentos tonales se asociará inevitablemente con el pasado remoto. Aparte de emplear piezas tonales literalmente, como acabamos de ver, Mestres sorprende constantemente con la inserción de acordes tonales en momentos inesperados. En el primer cuadro del segundo acto piano y coro repiten una célula tonal en Fa mayor (I-IV-I/V-IV-I) apoyados por percusión, mientras la sección de viento al completo desarrolla una compleja y densa textura no tonal. Repentinamente (compás 49), los instrumentos de viento concluyen la sección con un acorde de Fa mayor. Toda la segunda parte (c. 50-84) será completamente

atonal, pero los dos últimos acordes interpretados por la sección de viento serán Do mayor séptima y Fa mayor, es decir, una cadencia perfecta.

Igualmente inesperado será el final del segundo acto en Mib mayor, así como el comienzo del siguiente, en el que el ataque de dos acordes de Sol mayor en *fff* ejecutados por la orquesta dan inicio a un coral atonal a capella. La aparición de sonoridades tonales dentro de discursos atonales será casi constante a lo largo del último acto, especialmente en los acordes finales, como sucede en las escenas tercera y cuarta (figura 261).

Figura 261: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto tercero, escena 4. Detalle del final del cuadro. Se aprecia cómo tras un discurso atonal reposa finalmente en un acorde de Sol mayor.

El hecho de que acordes tonales cierran la música de muchos de los cuadros crea una pauta y unas expectativas en el espectador que son rotas deliberadamente en los últimos compases de la ópera. Se trata de un aria del personaje Zaratustra absolutamente atonal que se dirige finalmente hacia una gigantesca apoteosis interpretada por la orquesta. El gran crescendo culmina en *fff* en un acorde de Solb mayor (c. 192), pero cuando la obra parece concluida los contrabajos interpretan

un mi natural en *pp* que rompe rápidamente la sensación tonal (figura 262). A continuación, dentro de una atmósfera atonal, Zaratustra ejecuta la última frase cuyo texto dice: *La solitud cansa. Alguna vegada cridaràs: "¡Estic sol!"*⁴⁵². De esta forma, la tensión entre tonalidad y atonalidad, entre tradición y vanguardia, parece resolverse de esta manera tan profética. Sin duda las palabras que en su día le dedicara Cristòfor Taltabull a su joven discípulo resuenan ahora: “Feliç tu que has trobat el teu camí, jo ja no et puc ensenyar re més. Ara oblida tot el que has après aquí i segueix tot sol, i prepara’t, perquè te n’hi trobaràs molt sol”.⁴⁵³

Figura 262: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto tercero, escena 6. Detalle de la sección de cuerda, percusión, piano y barítono.

⁴⁵² La cita empleada por Mestres y Brossa está extraída de *Así habló Zaratustra* (1885) de Friedrich Nietzsche, primera parte, capítulo *Del camino del creador*.

⁴⁵³ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 39.

El diálogo con la tradición lírica encuentra en otros momentos de la obra un sentido menos hermético con la incorporación de diversos elementos escénicos. Así, por ejemplo, con un sentido ciertamente ácido, en la tercera escena del segundo acto los autores muestran una de las tradiciones específicas del Liceo de Barcelona en el último tercio del siglo XIX: el baile de máscaras. Junto con el esperpento escénico, el compositor inserta un cuarteto instrumental formado por clarinete, trompeta, acordeón y contrabajo que interpreta una danza en La mayor. A su vez, la orquesta del foso ejecuta una versión desfigurada de la danza, pues, aunque mantiene el mismo ritmo ternario, es completamente atonal (figura 263). Desde un punto de vista puramente musical encontramos algo similar en la siguiente escena, titulada *Interludio*, donde tres brevísimos fragmentos tonales que imitan la música de salón del siglo XIX enmarcan un discurso atonal. Esta idea de mostrar de manera despiadada el decadente ambiente burgués del Liceo de Barcelona será desarrollada ampliamente en una obra ya comentada en un capítulo anterior titulada *El carnaval del Liceu* (1997).

The image displays a musical score for a scene from the opera *Cap de mirar* by Mestres Quadreny. The score is divided into two main sections. The upper section, labeled 'mf', features a quartet of instruments: Clarinet (Cl), Trombone (Tba), Bassoon (Fts), and Contrabass (Cb). The lower section, labeled 'p', features an orchestra with parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Clarinet in B-flat (Clb), and Bassoon (Fg). The quartet part is written in G major, while the orchestra part is atonal. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 263: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto segundo, escena 3. Detalle. En la parte superior están escritos los pentagramas del cuarteto situado en el escenario. Frente a la tonalidad de La mayor, en la parte inferior se observa el lenguaje atonal desarrollado por parte de la orquesta del foso.

Si comparamos *Cap de mirar* con trabajos anteriores, es fácil percatarse de que se trata de una propuesta musical y escénica sensiblemente más convencional. Por una parte parece comprensible que el propio rito que envuelve la obra sea mucho más rígido que los espacios en los que se presentaron las acciones musicales. Por otra, la intención de crear una ópera con una cantidad tan enorme de efectivos parece encorsetar el trabajo artístico. No olvidemos que en la esencialidad o reducción de medios se encuentra una de las claves del éxito de las acciones. En general, en *Cap de mirar* cada cuadro presenta la articulación de tres lenguajes desarrollados por cada artista: decorados y pinturas de Antoni Tàpies, acciones y libreto de Joan Brossa y música de Mestres Quadreny. La contribución del pintor iba a consistir además en la creación de diversos telones que debían subir y bajar en algunas escenas. Además, para la segunda escena del segundo acto, estaba prevista la proyección de un disco fonográfico en cuya etiqueta debía leerse el título de la ópera pintado por Tàpies.

Por otra parte, la relación entre texto y música pierde en *Cap de mirar* la flexibilidad que tenía en obras anteriores. La razón puede residir en que la musicalización del libreto es completamente tradicional. Es decir, el compositor desarrolla líneas vocales a partir del texto que son cantadas por los personajes solistas o por el coro. En cuanto a las acciones, a lo largo de la obra encontramos el más genuino universo brossiano. El ilusionismo hace aparición en el cuarto cuadro del primer acto, en que la cabeza de los dos cantantes reposan sobre dos mesas ofreciendo el efecto de que no hay cuerpos. Como veremos, esta idea será retomada en *Acció musical per a Joan Miró* (1993). También son reseñables otros elementos provenientes del universo poético de Brossa, como la incorporación de personajes provenientes del circo (payasos y acróbatas) y de la Comedia del arte italiano, el empleo de fuego y tracas, la valoración de la vestimenta como proyección o símbolo de las clases sociales, etc.

Un aspecto llamativo y novedoso de la ópera *Cap de mirar* es la incorporación de momentos de carácter expresionista. Novedoso porque hasta ahora en las obras de Mestres y Brossa había presidido un tono más humorístico y desnudo. En el séptimo cuadro del primer acto los autores nos presentan, sobre un fondo de ladrillo, un coche bocabajo del que salen seis personajes arrastrándose

penosamente. La música que acompaña la acción está construida con las tesituras graves de la orquesta, lo que le confiere una carácter ciertamente tétrico. Se trata de una masa sonora densa y profunda articulada sobre un lento ostinato de arpa, redobles de gran cassa y una estructura repetida de timbales y tres platos. A ello se suma un dúo vocal destinado a mezzosoprano y barítono que acentúa el efecto dramático. Interpretan una suerte de lamento donde el barítono repite siempre la misma célula caracterizada por un glisando descendente, al tiempo que la mezzo realiza notas tenidas sobre las palabras “Ah!” y “Oi!” y “Ai!” (figura 264).

The image displays a musical score for Figure 264, which is a scene from the opera *Cap de mirar* by Mestres Quadreny. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwinds and brass sections are listed: C fg, Cor 2, Cor 3, Cor 4, Tbone 1, Tbone 2, Tbone 3, and Tu. Below these are the strings: Arp (Arpeggio), Timp (Timpani), Perc 1-4 (Percussion), Ms (Mezzo Soprano), B (Baritone), Cello, and Cb (Contrabasso). The vocal parts (Ms and B) include lyrics: 'A - i!', 'Ah', and 're - noi'. The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*, and includes musical notations like glissandos and slurs. The overall texture is dense and dramatic, as described in the text.

Figura 264: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto primero, escena 7.

Otro momento de gran tensión se halla en el segundo acto, cuadro quinto. Desde unos altavoces suena una tormenta. A continuación aparecen dos grupos de guerrilleros que empiezan a ametrallarse mutuamente. Toda la escena es un gran crescendo donde los sonidos de metralletas y la tormenta se confunden. Desde el

punto de vista musical, Mestres consigue crear el progresivo efecto de tensión mediante la percusión, que gradualmente ejecuta sonidos más breves y con mayor potencia. A ello se suman clusters de piano y un objeto sonoro formado por escalas ascendentes y glisandos descendentes interpretado por viento mental (figura 265). Además de estos efectos sonoros orquestales, se une el aumento de volumen del material grabado de tormenta y las metralletas. Súbitamente, en el compás 117, el sonido se detiene y hay diez segundos de tenso silencio. Finalmente, a modo de coda, la sección de cuerda interpreta un breve y estático pasaje estático en *pp*.

The image shows a musical score for a section of wind instruments and piano. The instruments listed are Cor 1, 3; Cor 2, 4; Tbone 1, 2; Tbone 3; Tu; and Pf. The score is written in a system with six staves. The piano part (Pf) is in the bottom staff, and the wind parts are above it. The piano part features a cluster of notes in the right hand and a single note in the left hand, marked with a forte (f) dynamic. The wind parts show a complex, ascending and then descending melodic line, with some notes marked with a tenuto (tenuto) symbol. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Figura 265: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto segundo, acto 5. Detalle de la sección de viento metal y piano.

En la escena cuarta del tercer acto harán de nuevo aparición las armas de fuego. Sin embargo, el carácter expresionista de la obra tiene una mayor presencia en el último cuadro de la ópera. Si en las obras anteriores de Mestres y Brossa los finales habían tenido un sentido festivo y amable, en *Cap de mirar* queda flotando en el aire un halo de pesimismo y frustración. Como ya se señaló, los autores utilizan fragmentos de *Así habló Zaratustra* (1885) de Friedrich Nietzsche, lo que ya es revelador. A través de la ambigüedad del texto y las tensiones de la música (recordemos cómo se plantea esa lucha entre tonalidad y atonalidad), el aria final nos habla de las ilusiones frustradas (“*No hi ha dubte que a questa és la pàtria de tots els tupins de coloraines!. Però què m'ha ocorregut? Malgrat la meva angoixa, he*

hagut de riure"), la esperanza en un nuevo futuro ("Per això ja només estimo la terra dels meus fills, la no descoberta, en el mar llunyà: mano les meves veles que la busquin") y la soledad del artista ("La solitud cansa. Alguna vegada cridaràs: "Estic sol!"). Sin olvidar que esto tan sólo una interpretación, podría pensarse que los autores han decidido plasmar en los últimos momentos de la ópera sus meditaciones más reflexivas y profundas acerca de su papel en la sociedad contemporánea.

A detailed musical score for the opera Mestres Quadreny, Act 1, Scene 6. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. The vocal parts are at the top, including Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), and Chorus (Coro). Below the vocal parts are the woodwinds: Flutes (Flg 1-3), Clarinets (Clr 1-4), and Trombones (Tbn 1-4). The strings are represented by Violins I and II (I, II), Viola (Via), Cello (Cello), and Double Bass (Cb). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The page number 99 is visible at the bottom center of the score.

Figura 266: Mestres Quadreny: *Cap de mirar* (1991). Acto primero, escena 6.

La última colaboración de Mestres Quadreny con Joan Brossa es *Acció musical per a Joan Miró* (1993). La obra fue creada por encargo de la Fundación Joan Miró para el acto de clausura de la conmemoración del centenario del nacimiento del artista catalán. Está estructurada en dos partes tan distintas que podría afirmarse que se trata de dos piezas independientes. La primera está concebida para recitador, mezzosoprano y piano a ocho manos, mientras que la segunda es un espectáculo de prestidigitación con música grabada y en vivo.

La obra comienza con una introducción instrumental interpretada por cuatro pianistas que tocan un único piano. De esta forma, el compositor abarca toda la tesitura del instrumento. Mestres recurre aquí a una técnica de minimalismo repetitivo que viene empleando desde la pieza *Vara per quatre* (1982). Se trata de la repetición de arpeggios con ritmo de semicorchea que, a modo de células, producen una compleja masa sonora en un amplio registro. Inicialmente el músico obtenía estas texturas mediante el empleo manual de tablas aleatorias, pero a partir de la década de los noventa las realizará con ordenador, por lo que la tarea es casi automática. Mestres utilizará este recurso en diversas obras, como en el cuarto movimiento de *Sonades de la nit de vidre* (1992) o en la música del sexto cuadro del primer acto de *Cap de mirar* (1991) (figura 266).

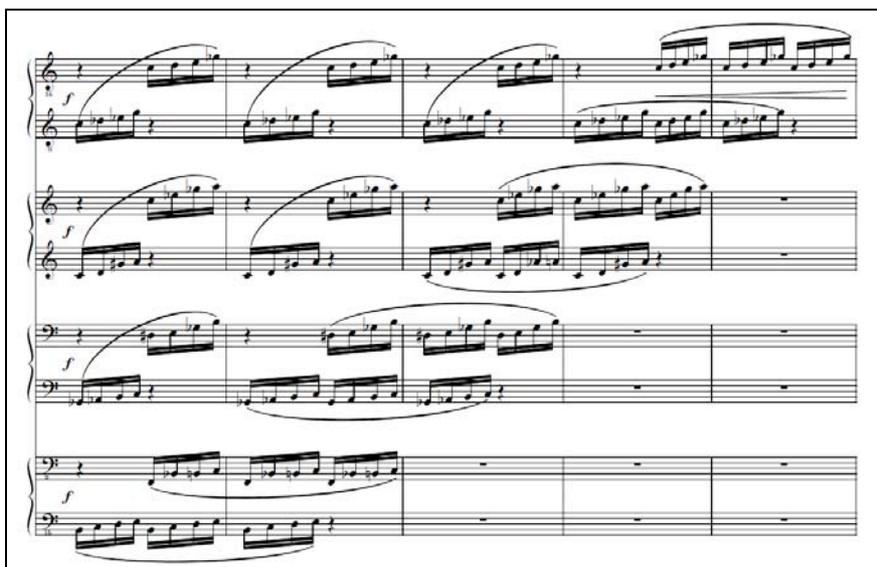


Figura 267: Mestres Quadreny: *Acció musical per a Joan Miró* (1993).

La microestructura de la introducción de *Acció musical per a Joan Miró* está construida mediante la repetición de escalas cromáticas ascendentes y descendentes, al tiempo que la globalidad es dirigida a través del aumento y disminución de la intensidad y los recorridos por la amplia tesitura del piano. Así, aunque la pieza tiene un carácter hipnótico, la velocidad de transformación de las texturas es rápida. El movimiento constata de este batido de semicorchea sólo es frenado en dos puntos de reposo (compases 33-36 y 101-104) que sirven para articular este vasto sonoro. Finalmente, a pesar de que toda la pieza es atonal, los últimos compases reposan sobre un acorde de Mib mayor.

A continuación se abre el telón y vemos la cabeza de la mezzosoprano sobre una mesa. De este modo los autores están rescatando el efecto de ilusionismo que proponían para la cuarta escena del primer acto de *Cap de mirar*. Entra un recitador y relata una acción de Brossa. Lo interesante aquí es que ésta no se representa sino que es sencillamente narrada, de forma que sobre el espectador recae la responsabilidad de construirla en su mente. Una vez más, Brossa juega con el metalenguaje para crear una dimensión dentro de otra dimensión. Así por ejemplo, en cierto momento el narrador dice:

Una vegada més el NEN reapareix amb un paper a la mà. S'enfila, arrenca el dibuix de la paret, baixa de la cadira, invita el públic a passar en una altra habitació i se'n torna.

Si nos fijamos, al describir las indicaciones de la acción está haciendo partícipe al público del código entre artista e intérpretes. Este gesto podría ser considerado como intento por desnudar su propia obra.

Una vez se recita toda la acción, la mezzosoprano canta el mismo texto acompañada por una textura de acordes tenidos interpretados en toda la tesitura del piano. Algunos de estos acordes serán tonales, como el primero en Mib mayor, lo que evoca sutilmente los sonidos finales de la introducción. A continuación se interpreta un breve interludio instrumental donde Mestres retoma la técnica repetitiva del comienzo. Justo después se establece un diálogo entre recitador y cantante. Ambos continúan la narración de acciones con un acompañamiento tonal en Sol menor. Se trata de una pieza cuya estructura se repite siguiendo la propia

semántica del texto, en el que un adolescente pide a una chica que realice una serie de acciones, unas factibles y otras no. Sobre un acorde tenido el recitador describe la acción y sobre un segundo acorde la cantante responde: *Ella ho fa*. El juego se repite una y otra vez hasta agotar el texto, aunque la línea de la mezzo es siempre atonal y diferente (figura 268).

The musical score is titled "Tempo lliure". It is for voice and piano. The reciter (R.) has the following lyrics: "JOVE: Puges a la cadira. T'enfiles per la paret. T'asseus a la cadira. Davant teu les roques es fan enormes. Inclines el cap." The mezzo-soprano (Veu) responds with: "La no - ia ho fa. E - lla ho fa." The piano accompaniment (II and III) consists of sustained chords in the right and left hands, marked *mp*.

Figura 268: Mestres Quadreny: *Acció musical per a Joan Miró* (1993)

En la última pieza de esta primera parte el compositor propone una vez más una masa sonora de semicorcheas, que en este caso decrecen hacia sonidos aislados. Al mismo tiempo, la mezzosoprano canta sílabas al azar mientras el recitador le marca con la mano los compases como un director de orquesta. Tras el enunciado de un última frase, cuyo texto dice “*La primera habitació, la troben buida i inesperadament transformada per Joan Miró*”, la cantante ejecuta su última frase con las palabras *Joan Miró*”. A continuación, los cuatro pianistas interpretan una pieza de las mismas características que la introducción, aunque en este caso el acorde final es Re menor.

En la segunda parte de *Acció musical per a Joan Miró* se pone manifiesto una de las grandes pasiones de Brossa: la magia y la prestidigitación. Según Joan Brossa el lenguaje poético y la magia se parecen enormemente, pues en ambos casos trata de esconder y transformar la realidad mediante diversos recursos, ya sean figuras retóricas (como la metáfora) o juegos de manos. Al mismo tiempo, el poeta reconoce la cercanía entre el mundo de la magia y el mundo del teatro. Como él mismo afirmaba: “Crec que el teatre té molt de màgia i la màgia té molt de teatre:

només calia explotar-ho”.⁴⁵⁴ Brossa tendrá la oportunidad de desarrollar estas inquietudes gracias a su colaboración con el Mago Hausson. Ya en 1987 crean conjuntamente *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts*, que sin embargo no tendrá mucha repercusión social. Posteriormente, ambos realizarán una versión más simplificada que titularán *Poemància* (1997).

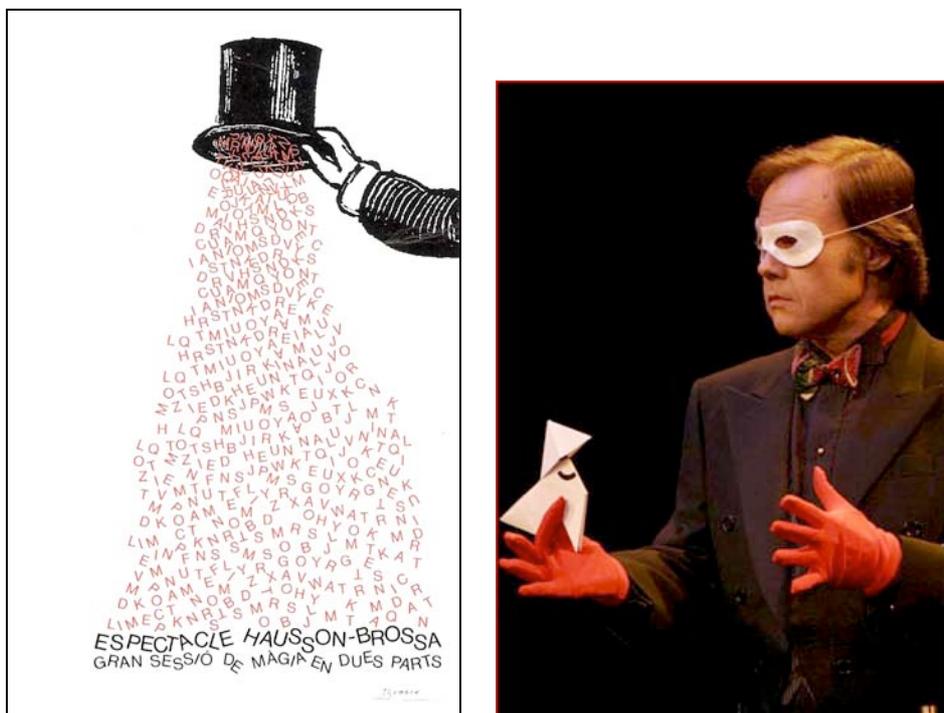


Figura 269: Joan Brossa: Cartel de *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts* (1987) (izda.). Imagen del Mago Hausson en *Poemància* (1997) (dcha.).

En *Acció musical per a Joan Miró* Brossa propone un espectáculo de poesía escénica donde las acciones, que están perfectamente descritas, se confunden con diferentes números de prestidigitación. A lo largo de la sucesión de escenas, realizadas sin pausa, Hausson integra el gesto cotidiano y los juegos de ilusionismo en una narración que recuerda al lenguaje del cine mudo. El homenaje al pintor será explícito al final de la sesión, donde el mago hace desaparecer los cuatro ases de la baraja para en su lugar mostrar cuatro cartas con las letras J-O-A-N. A continuación saca un foulard que había hecho desaparecer en un momento anterior del número, y en él vemos escrito MIRÓ.

⁴⁵⁴ BROSSA, Joan: “Joan Brossa i Hausson”. Barcelona. En: *Avui* (15 de junio de 1997), p. 62.

Figura 270: Mestres Quadreny: *Acció musical per a Joan Miró* (1993). Final del tercer fragmento.

La música que acompaña el espectáculo visual consiste en una pieza electrónica construida con una secuencia de notas aleatorias sobre la que se superponen catorce breves fragmentos separados por pausas e interpretados por un cuarteto instrumental situado fuera del escenario. Como en las composiciones de este período, Mestres Quadreny emplea la geometría fractal para generar las distintas líneas. De esa forma, las catorce piezas son autosemejantes, es decir, sonoramente similares pero siempre distintas. El cuarteto está constituido por dos dúos tímbricamente contrastantes: flauta y clarinete por un lado, y guitarra y arpa por otro. Los instrumentos de viento siempre desarrollan un complejo contrapunto del estilo que vimos en obras como *Catorze duets per a instruments de vents* (1994) y *Satàlia* (1994). Evocando lejanamente los juegos de pregunta-respuesta del lenguaje imitativo de Johan Sebastian Bach, las líneas autosemejantes de flauta y clarinete dialogan constantemente hasta que finalmente reposan en una nota tenida (figura 270). A su vez, el dúo de vientos se sustenta sobre otro de tipo puntillista realizado por los dos instrumentos de cuerda.

Para los últimos momentos de la actuación del mago, la música cambia radicalmente. La pieza electrónica se detiene, y en su lugar el cuarteto ejecuta una obra tonal en Re mayor que evoca la música de circo o de espectáculo de variedades. Así, los autores recuperan para el final el carácter festivo, lúdico y alegre que residía en sus primeras acciones musicales.

Un aspecto llamativo de *Acció musical per a Joan Miró* es la excesiva yuxtaposición de lenguajes. A diferencia de lo que sucedía en las primeras acciones musicales como *Satana y Suite bufa* (e incluso en *L'amari en el mar*), aquí los lenguajes del poeta y el músico está perfectamente delimitados. Es decir, las acciones y la música se desarrollan independientemente de manera similar a como veíamos en las primeras colaboraciones. En la primera parte de la obra el piano es empleado, o bien para ejecutar piezas musicales entre narraciones, o bien para acompañar la voz cantada. En la segunda, en cambio, la música hace sencillamente de telón de fondo para el desarrollo del espectáculo de magia. Todo ello puede llevar a cuestionarnos qué tiene esto de acción musical aparte del título. En este sentido la opinión del musicólogo Ignacio García Hernando es tajante cuando afirma: "*Acció musical per a Joan Miró*, que no es sino un pequeño acto musical para soprano y narrador, poco tiene que ver con las performances de la música de acción".⁴⁵⁵



Figura 271: Interpretación de *Acció musical per a Joan Miró*. Grupo Menaje. Oviedo, 2003.

⁴⁵⁵ GARCÍA HERNANDO, Ignacio: " De la acción y la música sin futuro". León. En: *Ábaco (Revista de Cultura y Artes Sociales)*, nº 59 (2010).

Acció musical per a Joan Miró fue estrenada en la Fundación Joan Miró el 14 de diciembre de 1993 por Anna Ricci (mezzosoprano), Nuria Candela (narradora), Mago Hausson y el Grupo Vol ad libitum. Fue la última colaboración entre Mestres Quadreny y Joan Brossa, si exceptuamos la composición de la pieza electroacústica *Quan serà pintada una escena de fons sense fi?*, que acompañó en 1998 un recital de poesía de Brossa. Mestres resume así su relación con el poeta: “Col.laborar amb Brossa ha estat per a mi una experiència altament enriquidora perquè la imaginació li regalava perlot arreu i els suggeriments eren fèrtils”.⁴⁵⁶

II.3.2. Con Brossa o sin Brossa, siempre está Brossa.

II.3.2.1. Otras acciones.

Dentro del catálogo de Mestres Quadreny, aparte de sus obras realizadas con Brossa, son pocos los casos donde el compositor ha trabajado la dimensión escénica desde la creación sonora. Sin embargo, estas pocas obras son altamente interesantes. Así, por ejemplo, *Homenatge a Joan Prats* (1972) se presenta como una composición para orquesta en el sentido más tradicional. Hacia el final de la obra (c. 390), cuando el compositor ya ha conseguido introducir al oyente en la complejidad sonora de su lenguaje, inesperadamente entran desde un lado del escenario un grupo de turistas con un guía que les explica las características del edificio y de lo que sucede allí: “esto es una orquesta que está interpretando una obra de Mestres Quadreny, y aquellas personas sentadas son el público, (los turistas sacan fotos al público), etc.” Ni que decir tiene que la ocurrencia plantea de nuevo una profunda reflexión metaobjetual. Los oyentes son perfectamente conscientes de que se trata de actores, pero al mismo tiempo, es posible desencadenar una reflexión sobre el propio rito. Hasta ese momento todos los papeles estaban claros: la obra suena en el escenario y los oyentes sencillamente escuchan. Pero la acción saca al público de su cómodo rol de observador para ser

⁴⁵⁶ Véase: MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*, op. cit. p. 45.

ahora lo observado, de modo que se crea artificialmente otra dimensión dentro de la propia obra.

En 1984 Mestres Quadreny y Perejaume presentarán en el Teatre Regina de Barcelona una acción musical titulada *Piano xofer* (1984). Compuesta para actor (que interpreta a un jefe de estación), soprano y cinco pianistas, la obra se presenta a modo de concierto clásico. A pesar de tener una fuerte dimensión escénica, *Piano xofer* no tiene argumento ni texto hablado. Como señalan los propios autores, el argumento es la música, pero como la música es abstracta, en este caso la pieza funciona como un viaje imaginario.⁴⁵⁷ En un sentido global la obra consiste en la yuxtaposición de una serie de acciones propuestas por Perejaume y diversas piezas para piano de Mestres y otros compositores clásicos. A su vez, todo el universo visual del espectáculo es tarea del artista plástico.

El polifacético Perejaume siempre ha reconocido una enorme influencia de Joan Brossa, al que considera su maestro, por lo que sus lenguajes poéticos tienen puntos en común. Sin embargo, mientras que las acciones de Brossa se caracterizan por una cierta desnudez y austeridad, el lenguaje de Perejaume es un tanto más barroco y hermético. Así, en *Piano xofer* impera una atmósfera mágica y poética, repleta de constantes sugerencias. Estructurada en dos partes, la obra gira -como ya sugiere el título- en torno al piano. El propio Perejaume indica: “Hem fet del piano un projector del desig, però també el vehicle poètic, la màquina obstinada que ens hi transporta travessant segles i pintures sense trobar enlloc el blanc on aturar-se... Sense altre plaer que la música que sorgeix del frec dels vagons i els paisatges”.⁴⁵⁸ El día del estreno señalaba el diario *El País*: “*Piano xofer* se quiere como un viaje imaginario y poético a través de los más diversos paisajes. El piano, como instrumento, se convierte en una máquina que hace posible los desplazamientos”.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Véase: COMELLAS: “*Piano xofer*, una nova manera d’entendre el teatre musical”. Entrevista a Mestres Quadreny y Perejaume. En: *Avui* (5 de junio de 1984).

⁴⁵⁸ PEREJAUME: Notas al programa del estreno de *Piano xofer*. Teatre Regina (5 de junio de 1984).

⁴⁵⁹ Nota de prensa. En: *El País* (5 de junio de 1984), p. 31.

Así pues, empleando el piano como elemento articulador, la obra está tejida como una sucesión de escenas. Desde el punto de vista formal *Piano xofer* está compuesta de dos partes divididas en dos escenas cada una. Comienza con la entrada del ferroviario, quien -a modo de maestro de ceremonias- da comienzo al viaje imaginario. Tras batir la banderola roja, del piano sale un sonoro chorro de vapor (figura 272). A continuación toca una secuencia rítmica con dos teclas del piano para sugerir el traqueteo del tren mientras hace girar un expositor de postales. Después entran un pianista y la soprano. El ferroviario coloca postales en sus atriles, de forma que sustituyen a las partituras. Durante seis minutos los dos intérpretes improvisarán músicas que imiten la sonoridad de lieder románticos (Schumann, Malher, Schubert, etc.). Desde el punto de vista visual, la cantante lleva puesta una capa roja de terciopelo hecha con un trozo del telón del Gran Teatro del Liceo. En ella puede verse claramente una “L” dentro de un círculo dorado, de modo que se sugiere el origen de la intérprete. Una vez acabada la improvisación, la cantante entrega la capa al ferroviario que sale de escena. A continuación, soprano y pianista interpretan dos piezas tituladas *Vaig als darrers vagons d’un llarg paisatge* y *Fa estona que la via s’ha acabat*. Cuando acaban, el expositor de postales se eleva y queda colgado del techo girando sobre el escenario. Después de una tensa lucha entre los dos intérpretes, quienes vuelven a improvisar (aunque esta vez intentando sonar más fuerte que su opuesto), se da por finalizado el primer cuadro.



Figura 272: Imagen del estreno de *Piano Xofer* (1984).

En la siguiente escena vemos al fondo tres cuadros colgados (uno de Miró, otro de Mir y el último de Brossa) más un extintor (figura 273). Sale el pianista 2 y se sienta ante su instrumento. Progresivamente el ferroviario irá descolgando los cuadros y los colocará en el atril del pianista. Después hará lo mismo con el extintor y con un teatrillo de miniatura que desciende desde el techo. Con cada objeto, el pianista interpretará -como si los “leyera”- cada uno de los cinco movimientos de *Sonades sobre fons negre* (1981) de Mestres Quadreny. Recordemos que esta obra evoca, a modo de collages, músicas de Bach, Beethoven, Mompou, Debussy, Chopin y Liszt. Cuando concluye la interpretación de las cinco piezas, el pianista se levanta para saludar. En ese momento comienza a sonar una pieza de Mozart. El pianista extrañado, cierra la tapa pero el piano sigue sonando. Salen los otros cuatro pianistas y el ferroviario, y juntos buscan desesperadamente la fuente de sonido. Finalmente, el ferroviario corre el telón y la música cesa. Así concluye la primera parte de la obra.

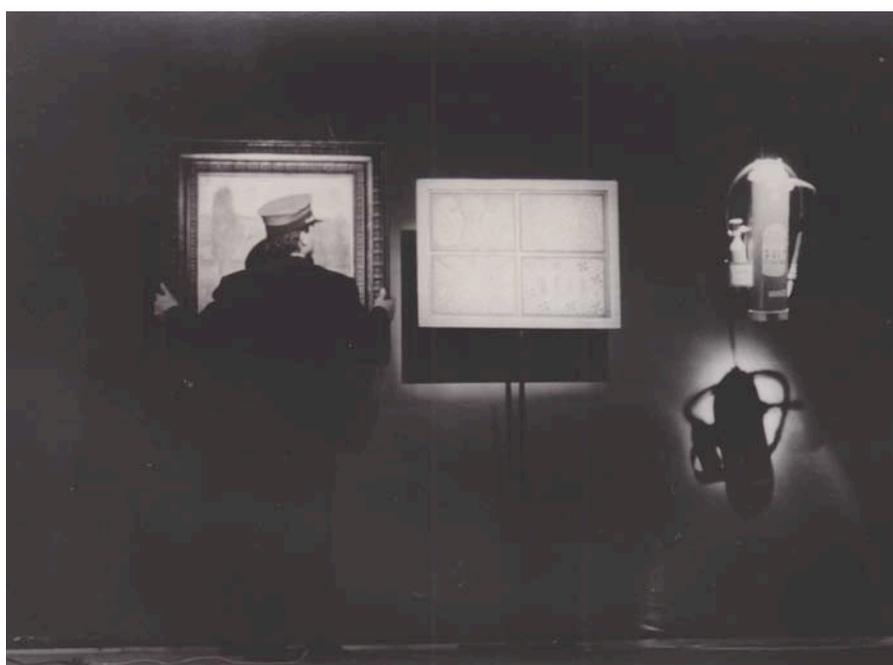


Figura 273: Imagen del estreno de *Piano Xofer* (1984).

En el primer acto de *Piano xofer* ya es posible apreciar ciertos elementos recurrentes en acciones anteriores de Mestres, como la reutilización de músicas propias preexistentes o el uso de piezas clásicas conocidas. Más que dar importancia a las piezas en sí, Mestres las sumerge en la propuesta visual como

meros objetos sonoros, eso sí, repletos de connotaciones. El recurso de descontextualización será efectivo en la medida en que las músicas prestadas sean reconocidas por los oyentes. Así, por ejemplo, la aparición de la inconfundible música de Mozart sin que podamos conocer el origen de la fuente sonora es altamente sugerente, lo que da pie a diversas posibles interpretaciones.



Figura 274: Imagen del estreno de *Piano Xofer* (1984).

En la segunda parte de la obra los pianistas 4 y 5, vestidos con monos amarillos, instalan unos raíles sobre el escenario, de modo que entran por un lado y salen por el otro. A continuación entra el ferroviario y supervisa el trabajo realizado. El escenario se oscurece gradualmente hasta que un cañón de luz proyecta una luna en cuarto creciente. La cortina se abre unos dos metros y deja al descubierto el teclado del piano que hace de pared izquierda de un calidoscopio formado por tres grandes espejos (figura 274). Acto seguido escuchamos el primer movimiento de la *Sonata para piano nº 14 op. 27 (nº 2)* de Beethoven, también conocida como *Sonata Claro de luna*, de forma que la asociación con la luz proyectada es inevitable. El segundo movimiento de la misma sonata es interpretado después en vivo por los pianistas 1 y 2, que tocan reflejándose en un espejo. Más tarde cuatro de los cinco pianistas ejecutan la pieza para piano a ocho manos *Vara per Quatre* (1982). Mientras tanto, por los raíles entran cinco monitores separados por la misma distancia unos de otros. Cuando acaba la música, se cierra la cortina ocultando el piano, los músicos y los espejos. A continuación se encienden los

monitores, donde vemos cómo un paisaje pasa de uno a otro creando el efecto de un vagón en marcha.

La última acción de la obra será realizada por la cantante que aparecía en el primera parte. Sale de nuevo con la capa del Liceo, baja pausadamente al patio de butacas y abandona el teatro con un taco de partituras bajo el brazo (aquellas partituras que no han aparecido en toda la obra). Con ellas interpretará una última pieza para voz sola. De este modo simbólico, la soprano vuelve a su lugar de origen.



Figura 275: Imagen del estreno de *Piano Xofer* (1984).

Como hemos visto, el lenguaje poético de Perejaume, al igual que el de Brossa, juega constantemente con la sustitución de objetos para crear nuevas redes de significados basadas en la asociación y disociación. A lo largo de la obra este aspecto es especialmente redundante en cuanto a dos elementos típicos del concierto clásico: el piano y la partitura. Por una parte, el primero adopta distintas identidades, como la de vagón de tren o la de calidoscopio. Por otra, si la partitura es aquello que sirve de código para que se inicie la música, en *Piano xofer* todas han sido sustituidas por distintos objetos, como las postales, los tres cuadros, el extintor, el teatrillo o los espejos. Como en las música gráficas, los autores emplean imágenes que no son códigos para incitar el gesto del intérprete y provocar la aparición de sonido. Desde el punto de vista escénico este aspecto es muy

sugestivo, pues puede plantear en el espectador cuestiones como: ¿Es así como suena un cuadro de Miró o un extintor? ¿Qué sonidos estimula el reflejo de los pianista en el espejo para que suene Beethoven? En realidad estas acciones son un artificio teatal porque las músicas está planificadas previamente. Sin embargo el espectador no lo sabe, de forma que forma parte de los juegos de ilusionismo de la obra.

Unos años más tarde Mestres compondrá *Fet per fet* (1991), pieza para un reducido grupo instrumental que incluye distintas acciones. La obra, que es un homenaje a Joan Brossa, se compone de un tutti, dos dúos y un trío. Para el tutti Mestres diseña unas partituras generativas que cada intérprete debe tocar libremente. Se componen de unos pocos compases en cuyo centro aparece una columna, que no es más que las distintas posibilidades ofrecidas al intérprete en cada repetición (figura 276). Los dúos y el trío se intercalan en cualquier orden sin superponerse nunca con el tutti. El primer dúo está escrito para clarinete contrabajo en sib y contrabajo, y el segundo para flautín y clarinete en sib. En cada caso los intérpretes leen de una misma partitura, de forma que para tocar, uno de ellos debe levantarse y sentarse junto al otro. En el caso del trío, la partitura está en el atril del percusionista, de modo que los otros dos músicos (trompeta y trombón) deben desplazarse hasta él. Así pues, el compositor introduce un elemento escénico que sirve además para distinguir cada parte musical.

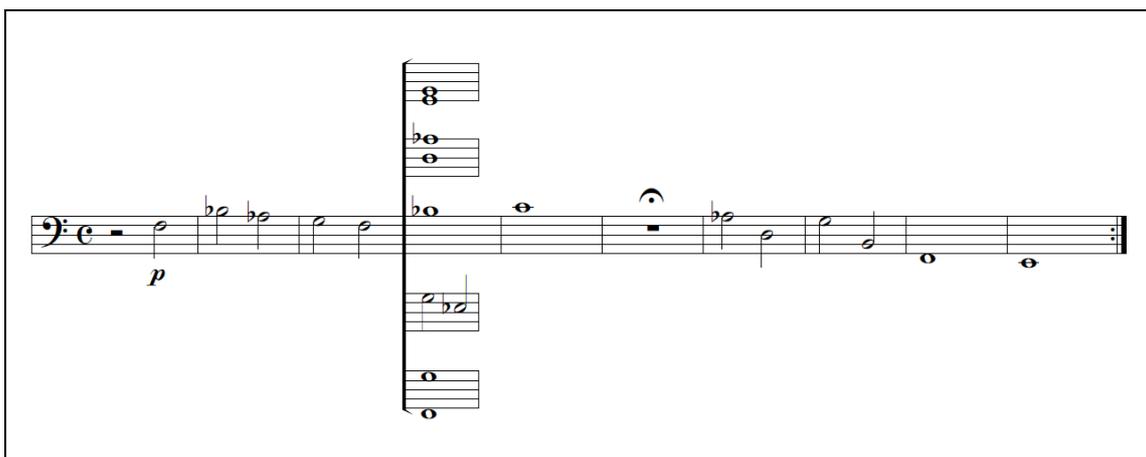


Figura 276: Mestres Quadreny: *Fet per fet* (1991). Partichela de contrabajo.

Aparte, el compositor introduce una serie de acciones que los músicos realizarán libremente, como comer una manzana, sacar un pitillo y pedir fuego, ojear un periódico y marcar un anuncio con un rotulador, peinarse, etc. Cuando la obra llega a su fin, los intérpretes dan la vuelta a su atril y vemos que en vez de partituras hay poemas visuales de Joan Brossa. Una vez más Mestres emplea el recurso de sustitución de objetos, de modo que se juega a “engañar” al espectador haciéndole creer que lo interpretado no han sido partituras, sino imágenes de Brossa.

II.3.2.2. El silencio después de Brossa.

Joan Brossa morirá en 1998 dejando un enorme vacío en la vida de su amigo Mestres Quadreny. Tras su desaparición, el compositor llevará a cabo distintas obras empleando materiales del poeta. La primera será *Toc per a Joan Brossa* (1999), composición para orquesta en tres movimientos. Dos años después realizará *Cançoner* (2001), colección de música visual que, como ya vimos, está creada a partir de versos de *El saltamartí* (1969) de Brossa. A ello hay que sumar otros homenajes como las músicas visuales *El joc...* (2003) y *Brossa (10 anys de la seva mort)* (2008). Sin embargo, la obra de mayor envergadura será *Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006), acción musical para cuarteto de cuerdas. La pieza fue estrenada en 2009 en el Espai Brossa con dirección escénica de Lluís Solà⁴⁶⁰ dentro de las actividades Barri Brossa.⁴⁶¹

Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa se estructura en tres movimientos, cada uno encabezado con las palabras del título. Éste hace referencia a una de las primeras obras de poesía escénica de Brossa desarrolladas en el ámbito de Dau al set titulada *Esquerdas, parracs i enderrocs esberlant la figura* (1952). El primer tiempo es una reelaboración de *Conversa* (1965), pues aunque la

⁴⁶⁰ Recordemos que Lluís Solà fue el director de escena del estreno en Burdeos de *Suite bufa* (1966).

⁴⁶¹ Véase: <http://www.espaibrossa.com/principal.asp?0=1&1=302526> (última revisión 23 de mayo de 2011).

música es completamente nueva, el texto hablado es el mismo que en su día escribiese Brossa. El planteamiento es el mismo. Comienza la obra con una notable complejidad sonora basada en un denso contrapunto de estilo bachiano, aunque atonal (figura 277). Cuando el compositor ha conseguido crear la atmósfera requerida, en el compás 49 el discurso se suaviza y comienza el diálogo de los músicos.

The image shows a musical score for 'Esquerdas parracs enderrocs' by Mestres Quadreny. It is a score for a chamber ensemble, likely a string quartet, as indicated by the four staves in each system. The score is in 2/4 time and consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 25 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 34. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as p, mf, and f.

Figura 277: Mestres Quadreny: *Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006).

En el segundo tiempo violines primero y segundo ejecutan *Dúo concertante en Mib mayor* de Bartolomeo Bruni (1757-1821). Viola y violonchelo sólo interpretan el primer compás de la pieza clásica y repentinamente dejan de tocar. Mientras la música sigue su curso el violista mira a su alrededor, saca un paquete de tabaco y se pone un cigarro en los labios. Acto seguido saca un mechero y se dispone a encenderlo. Justo en ese momento, el violonchelista, que había estado observándole con indiferencia, le indica que allí está prohibido fumar. El violista sale de escena. El violonchelista contempla la silla vacía del violista y deposita encima un montoncito de confeti. Después saca un periódico y lo lee con parsimonia. Le suena el teléfono móvil que lleva en el bolsillo, lo saca y lo apaga. Cuando el primer movimiento del dúo de Bruni está a punto de concluir, el violonchelista sale por el mismo sitio que el violista.



Figura 278: Joan Brossa en su estudio de Barcelona.

Coincidiendo con el comienzo del segundo movimiento del dúo, entran en escena los otros dos músicos arrastrando una mecedora que colocan en mitad del escenario. Se trata de una de las mecedoras que Joan Brossa tenía en su casa y que actualmente están en la Fundació Joan Brossa (figura 278). La aparición del objeto en escena tiene un enorme valor emocional, pues Mestres lo emplea como metáfora del propio Brossa. Sobre ella hay un estuche de viola. Sin que el público vea el interior, el violista saca un plumero y limpia su silla de confeti. Después saca un vaso, una cubitera y una botella de whisky. Se llena el vaso y bebe distendido moviendo los cubitos de hielo de vez en cuando. El violonchelista, que ha estado observando a su compañero, saca de un bolsillo nueces que va rompiendo con un cascanueces. Cuando el dúo está a punto de llegar a su fin, violista y violonchelista retoman sus instrumentos y tocan las dos últimas notas de la pieza (figura 279).

Como puede apreciarse, se trata de acciones típicamente brossianas. Muchas de ellas tienen su origen en obras anteriores, de modo que el homenaje de Mestres hace referencia a colaboraciones anteriores entre ambos artistas. Así por ejemplo, si en el primer tiempo retoma *Conversa* (1965), la acción de depositar confeti en la silla evoca *Concert per a representar* (1964), el plumero *Suite bufà* (1966), el cascanueces *L'armari en el mar* (1978) y fumar y beber alcohol recuerda a las acciones del Mago Hausson en *Acció musical per a Joan Miró* (1993).

295

302

Desen tots els estris, agafen l'arc i fan les darreres notes del final.

16

Figura 279: Mestres Quadreny: *Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006).

El tercer movimiento se asienta en la repetición de una pauta muy sencilla. Consiste en la alternancia de sonidos en pizzicato con ritmo libre. Cada vez que un músico toca su nota, todos levantan la cabeza y miran fijamente al intérprete que debe tocar a continuación. Éste mira concentrado su partitura y toca su pizzicato. Acto seguido levanta la cabeza y de nuevo todos dirigen su mirada al siguiente intérprete. La pauta se repite una y otra vez. Aunque la música está perfectamente escrita, se crea el efecto de que es un juego donde cada músico debe tocar cuando el resto lo miran fijamente. La pieza concluye cuando, después del último pizzicato tocado por el violín primero, los cuatro músicos levantan la cabeza y miran fijamente al público. Tras un largo momento de tensión tocan con arco un acorde tan largo como sea posible. Finalmente, levantan sus atriles, les dan la vuelta y leemos en letras color rojo sobre fondo negro BR-O-SS-A. Así, se retoma el final de *Fet per fet* (1991). Los músicos se ponen de pie y saludan con un sombrero de copa puesto.

Por último, para cerrar este apartado, no puede olvidarse la fructífera relación artística entre Mestres Quadreny y su hijo Albert Mestres (1960), quien desde la década de los ochenta ha desarrollado una intensa labor como escritor, traductor y director de escena. Las primeras colaboraciones consistirán en piezas de pequeño formato para voz e instrumentos, de modo que son básicamente musicalizaciones

de textos. Es el caso de *El perfums* (1997), para soprano y piano, *Mínimes* (1999) para soprano y contrabajo, *Tres poemes d'amor i dos paisatges* (2000) para recitador y flauta de pico, y *Natura morta* (2001) para soprano, flauta y recitador.

En 2003 Mestres compondrá la música para dos escenas de la ópera *1714-Món de guerres* (2003), proyecto del músico Josep Vicent (1970) con libreto de Albert Mestres. Aparte de Mestres Quadreny y el propio Josep Vicent, participarán además los compositores Joan Enric Canet, Ximo Cano, Carles Dènia, Ramon Ramos y Rafael Reina. El planteamiento artístico es relativamente convencional en cuanto al tratamiento del texto, pues es, o bien musicado en forma de coros y arias, o sencillamente hablado. La temática planteada por Albert Mestres se centra en los horrores de la guerra y, especialmente, en los daños colaterales sobre la población civil. Conmovido por los genocidios de Sarajevo, el escritor establece un paralelismo entre la situación de Bosnia y la ocupación borbónica de Cataluña el 11 de septiembre de 1714. Mestres Quadreny pondrá música a la primera escena de la ópera, que narra el bombardeo de un mercado de Barcelona durante la guerra de sucesión, así como al primer cuadro del acto tercero, donde las fuerzas de paz desembarcan en la playa junto a las ONG y el marqués de Sade como observadores. Frente a otras músicas de carácter más amable, la propuesta de Mestres es de carácter claramente expresionista.

La última colaboración hasta el momento entre padre e hijo es *Un altre Wittgenstein, si us plau* (2009), monólogo teatral con música para cuarteto de cuerdas. Para ello el compositor plantea un sistema de partituras generativas similar al de *Quartet de catroc* (1962). Cada intérprete tiene una única página que debe tocar libremente sólo en las escenas indicadas y con la velocidad señalada. Así, el violín primero sólo toca en las escenas tercera y cuarta, el violín segundo y viola hacen tacet en la primera y tocan en el resto, y el violonchelo ejecuta su partitura solo en la primera escena. A través de la figura del filósofo vienés, la obra plantea un choque entre el vagabundeo especulativo de la palabra, la música del cuarteto de cuerdas y la violencia de las armas, tres códigos paralelos que

permiten abordar algunos de los motivos wittgensteinianos por excelencia: las grietas del lenguaje, la percepción diversa de la realidad y el valor de la verdad.⁴⁶²

Wittgenstein

Violín II

Escena I: tacet
Escenes II i III: ♩=40
Escena IV: ♩=80

Josep M. Mestres Quadreny

Barcelona 2009

Figura 280: Mestres Quadreny: *Un altre Wittgenstein, si us plau* (2009). Partichela de violín II.

En 2009 el Quartet Brossa dirigidos por Lluís Solà lleva a cabo un homenaje a Mestres Quadreny y Joan Brossa. Para ello diseñan un espectáculo titulado *Tocatina* que agrupa las obras *Quartet de catroc* (1962), *Tocatina* (1975), *Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006) y *Laberint* (2009). Esta última es una reelaboración del cuarteto de *Un altre Wittgenstein, si us plau*

⁴⁶² Notas al programa del estreno de *Un altre Wittgenstein, si us plau* (2009). Sala Beckett. Barcelona, el 15 de julio de 2009.

con otro esquema y la incorporación de algunas acciones. A lo largo de la interpretación de la pieza algunos músicos entran y salen, mueven objetos (como un jarrón) o clavan tachuelas en un tablón. Si recordamos, esta última acción tiene su origen en *L'armari en el mar* (1978). *Laberint* es la última música de acción realizada por Mestres Quadreny en el momento de escribirse estas líneas.



Figura 281: Quartet Brossa.

II.3.3. Reflexiones en torno a la disolución del rito.

A pesar de que las músicas de acción de Mestres Quadreny y Joan Brossa suponen un intento por superar los géneros tradicionales con el fin de encontrar un espacio creativo común entre música y poesía escénica, en muchos casos estas obras no pasan de ser una simple yuxtaposición o coordinación de lenguajes. En este sentido se establece una clara diferenciación con otros movimientos que han trabajado la performance musical, como Zaj y Fluxus. En ellos, el individualismo es un rasgo fundamental, hasta tal punto que generalmente el performer y el artista son la misma persona. No se crea para actores o músicos, sino para cuerpos. Como señalan Barber y Palacios, “aquí el performer no va a representar a personas o

personajes, sino a ser lo que él es, haciendo o dejando de hacer algo”.⁴⁶³ El aspecto individualista de Zaj queda reflejado en las siguientes palabras de Esther Ferrer:

Nunca hicimos obras conjuntas. Creo que esta es una de las razones por las que Zaj duró tanto. No teníamos ninguna censura entre nosotros, trabajábamos juntos, pero al mismo tiempo andábamos cada cual por nuestro lado, las obras siempre eran individuales, de cada uno de nosotros. Nos juntábamos para decidir el programa de las acciones y para ejecutarlas.⁴⁶⁴

Como vimos, en las primeras colaboraciones como *El ganxo* (1959) el compositor trabaja a partir de textos de Brossa escritos años antes, de forma que el grado de interacción entre ambos creadores es casi nulo. A partir de la elaboración de *Satana* (1961) el trabajo será verdaderamente conjunto, aunque la labor de cada artista siga estando perfectamente delimitada. El nivel mayor de enredamiento entre lenguajes se produce posiblemente con *Suite bufa* (1966) y *L'armari en el mar* (1978), donde los espacios poético y musical se confunden con mayor fluidez. Un buen ejemplo de ello es el efecto de ilusionismo sonoro ya descrito. La vuelta al género operístico con la creación de *Cap de mirar* (1991) también supondrá en gran medida un retorno a una mayor disociación de lenguajes. A pesar de ello, muchos de los rasgos que presidían las primeras acciones seguirán presentes, como el cuestionamiento del rito clásico o la pretensión de confundir los límites entre vida y arte. Finalmente, *Acció musical per a Joan Miró* (1993), a pesar del título, poco tiene que ver con la performance musical, pues es sencillamente una pieza de teatro musical donde poesía escénica y música sólo confluyen en el tiempo.

El retorno sufrido en sus últimas colaboraciones no deja de ser llamativo, más teniendo en cuenta las motivaciones que les llevaron a desarrollar las acciones musicales. ¿Por qué este empeño por renovar un mundo artístico que no es más

⁴⁶³ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja... op. cit.* p. 209.

⁴⁶⁴ ETXEBERRIA, Hasier: “Entrevista con Esther Ferrer”. Hendaia. En: *Koldo Mitxelena* (diciembre de 2004).

que un reducto de siglos anteriores? ¿por qué no intentar crear para otros espacios y otros públicos? Debe tenerse en cuenta que los significados con los que juegan los autores en sus piezas fluyen principalmente desde la reflexión o cuestionamiento del propio rito de concierto u operístico, de sus códigos y comportamientos. Ahí se encuentra gran parte de su capacidad comunicativa, pero paradójicamente también su dependencia de la propia ceremonia tardoburguesa, pues ¿cómo plantear esta reflexión si no es “desde el propio rito”? Si recordamos el comienzo de *Conversa y Suite bufa*, se constata que para que se produzca la sorpresa es necesario crear un equilibrio entre seriedad y humor. Es decir, primero hay que “engañar” al público haciéndole creer que aquello es un concierto clásico. La única posibilidad para seguir resquebrajando el metalenguaje hubiera sido la destrucción total de rito, lo que hubiera supuesto la imposibilidad de su propio lenguaje artístico. Posiblemente en esta curiosa contradicción se encuentre la causa por la cual Mestres y Brossa no pudieron consolidar sus acciones musicales fuera del propio concierto clásico, y de ahí su regreso a géneros clásicos, como la ópera.

En un sentido conclusivo, podría afirmarse que las acciones musicales de Mestres y Brossa son más un acto de descontaminación, que de destrucción, porque al depender del rito nunca terminan de emanciparse de él. Aquí radica posiblemente una importante diferencia respecto de las performances musicales de Fluxus y Zaj, donde el cuestionamiento del rito es un paso de no retorno. Como indica agudamente Llorenç Barber:

Fluxus es la propuesta *in between*, el grado cero de las artes, pues se sitúa en un espacio anterior a toda visión. Primeramente es un arte conceptual, sin cuerpo, pura chispa: sólo secundariamente es realización: sónica, visual, performance art o, vaya usted a saber qué. Zaj en España, es el mejor ejemplo de fluxus imaginable.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ BARBER, Llorenç: “Partir de cero”. *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo*. Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., pp. 84-100, p. 95.

CONCLUSIONES

Dos son los aspectos fundamentales que ayudan a comprender la obra y pensamiento de Josep María Mestres Quadreny. Por una parte, encontramos en su producción la presencia de fuertes vínculos entre ciencia y música, debido principalmente a su formación como ingeniero químico. En este sentido, el papel de los medios tecnológicos (desde el magnetofón a la actual informática) ha sido fundamental en la aplicación de diferentes postulados teóricos, como la estadística inductiva, la teoría de la información o la geometría fractal. De este aspecto deriva una amplísima producción musical donde la aplicación del azar es, sin duda, el factor más significativo. El paralelismo entre pensamiento científico y arte es un elemento cardinal en el pensamiento estético de Mestres Quadreny, como puede entreverse en su reciente libro *La música i la ciència en progrés*, lo que sin duda entronca sólidamente con el pensamiento de la Modernidad. A partir de una firme convicción en la posibilidad de establecer en música un camino de evolución continua paralelo al científico, la experimentalidad se convierte para Mestres en un factor decisivo a la hora de abordar sus inquietudes creativas.

El otro aspecto clave se halla en la capacidad de Mestres Quadreny para experimentar con los límites de la categoría “música” a partir de una constante y rica relación con otras áreas artísticas. Fruto de ello es aquello que hemos denominado “poéticas de la intermedialidad”, tomando como referente epistemológico el concepto de “intermedia” introducido por Dick Higgins. En primer lugar hemos tratado las músicas visuales, forma híbrida entre grafismo musical, poesía visual y arte conceptual. La segunda expresión *intermedia* son las músicas de acción, espacio fronterizo entre poesía escénica y música, consecuencia de la intensa colaboración entre Mestres Quadreny y el poeta Joan Brossa.

A partir de estos dos focos (ciencia/tecnología y poéticas de la intermedialidad) la obra de Mestres Quadreny pone de manifiesto una gran e importante cantidad de aspectos y puntos de conflicto que son comunes al resto de vanguardia musical. La razón de ello reposa en el aspecto poliédrico y prototípico de su recorrido vital y estético, pues afortunadamente para este estudio, Mestres Quadreny ha transitado por muchas de las estéticas, manifestaciones y técnicas compositivas de las músicas experimentales, como el serialismo, la indeterminación, las formas móviles, la estocástica, el arte conceptual, el *borrowing*, la electroacústica, la

performance musical, el grafismo, etc. Así, su obra se muestra como paradigma de toda una serie de aspectos y cuestiones compartidos. A través de los diferentes capítulos de esta tesis, ya hemos tenido la posibilidad de desarrollar varios de ellos.

I

El abandono de la tonalidad como modo metafórico de ruptura con respecto al pasado musical, y como medio para alinearse con la vanguardia internacional, es uno de los primeros de los temas tratados en esta Tesis. Entre las ruinas de la tradición musical europea nace durante la década de los cuarenta, con ímpetu militante, el serialismo integral a partir de la herencia del serialismo de Anton Webern. Inicialmente se muestra como el camino idóneo para organizar de un modo coherente todos los parámetros de la composición, al tiempo que un perfecto sustituto de antiguos sistemas de automatización. Amparados en el aparato ideológico de Theodor Adorno, el postserialismo encarnará el espíritu de la vanguardia. Precisamente atraídos por ese espíritu de una época -donde la tonalidad es el pasado y el serialismo el presente y futuro-, hacia finales de la década de los cincuenta algunos compositores españoles adoptan el serialismo como símbolo de ruptura con la tradición. Juan Hidalgo, quien tiene la suerte de conocer el serialismo directamente en Darmstadt, será el primero de ellos. A continuación le seguirán diversos músicos de su generación, como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y el propio Mestres, quien estudia el serialismo de Webern en los años del Círculo Manuel de Falla junto con su compañero Josep Cercós. Una de las primeras paradojas que el serialismo plantea es la saturación sonora que provoca la construcción nota a nota, de forma que la supuesta riqueza constructiva es percibida como uniformidad por la falta de contraste. Por otra parte, la ultraorganización del proceso compositivo da como resultado músicas de apariencia caótica al no ser posible distinguir auditivamente las diversas series. Es decir, el orden excesivo es finalmente percibido como caos. Las primeras voces que pondrán en evidencia esta cuestión serán personalidades

externas a la Escuela de Darmstadt, como Christian Wolff, Iannis Xenakis y György Ligeti, aunque enseguida se convertirá en objeto de debate común.

El viaje realizado por Mestres Quadreny en 1961 a París será fundamental, pues allí entrará en contacto con Abraham Moles, a través de quien conocerá la teoría de los objetos sonoros de Pierre Schaeffer. Los primeros pasos del compositor catalán para superar los problemas que el serialismo plantea estarán dirigidos hacia la búsqueda de una mayor esencialidad que le permita trabajar cada obra como combinación de objetos. Así pues, frente a la concepción serial (que basa su funcionamiento en la relación sintáctica de los distintos parámetros para lograr una sucesión lineal de complejos detalles), Mestres descubre la posibilidad de pensar la música como un cuerpo sonoro con unas características externas concretas. Sin embargo, de modo contrario a como podría deducirse, Mestres Quadreny no desarrolla esta idea a través de la música concreta, sino que traslada esta revalorización de la globalidad hacia la música instrumental.⁴⁶⁶ En este sentido, su convergencia con la estocástica de Iannis Xenakis será cuestión de tiempo, pues igualmente se trata de concebir y manipular masas de sonido cuyos detalles internos son generados mediante procesos automáticos vinculados al azar probabilístico.

No obstante, la primera vía de experimentación de la concepción objetual no será a través del azar matemático, sino mediante la influencia de las artes plásticas. De un modo intuitivo, Mestres encuentra en el lenguaje pictórico y escultórico de sus compañeros artistas la idea de concebir cada pieza como una totalidad homogénea con unas características externas claramente perceptibles. Así, en los primeros años de la década de los sesenta creará obras como *Tramesa a Tàpies* (1961), donde -sugestionado por las pinturas de Antoni Tàpies- presenta diez breves piezas monotemáticas con un signo referencial; o como *Invencions mòbils* (1961) y *Quartet de catroc* (1962), en las que su observación de las esculturas de caña de Moisés Villèlia le lleva a concebir piezas móviles construidas mediante la

⁴⁶⁶ Las similitudes con Penderecki y Ligeti son obvias, pues ambos compositores aprovechan su aprendizaje en el terreno de la electroacústica para desarrollar sus ideas en el campo del timbre orquestal.

combinación de objetos sonoros. Al mismo tiempo, esta objetualidad inspirada en las artes plásticas se deslizará gradualmente hacia el desarrollo de la partitura como objeto artístico. Este lento proceso culmina con *Variacions Essencials* (1970), creación donde el propio trazo gráfico (mímesis a su vez de la *pintura esencial* de Pic Adrian) centra todo el interés artístico. Por tanto, a partir de su observación de expresiones artísticas extramusicales, como la pintura y la escultura, Mestres Quadreny encuentra un modo de superar los problemas que el serialismo plantea a partir de la revalorización de la globalidad de la obra.

A partir de la década de los setenta Mestres ahondará en la concepción objetual al incorporar el concepto de “campo”, objeto sonoro preconfigurado en papel milimetrado cuyos parámetros musicales pueden establecerse previamente. De ese modo, el compositor podrá planificar el total de la obra distribuyendo los distintos campos sobre un plano general a modo de urbanista. A su vez, todos los detalles internos de cada campo son generados automáticamente mediante un programa informático que aplica espacios de probabilidad. Dentro de las posibilidades del azar matemático, Mestres empleará inicialmente el método de Montecarlo, a diferencia de Iannis Xenakis, que desarrollará su música a partir de la aplicación de modelos matemáticos diversos. Así, por ejemplo, si recordamos la pieza *Doble concert* (1970), la organización del global de la obra se realizaba mediante la yuxtaposición y superposición de diversas figuras geométricas dibujadas previamente en un organigrama. A continuación, a partir de los datos introducidos en el ordenador se generaba automáticamente el resultado final. Es decir, que tanto las artes plásticas como sus conocimientos científicos le ayudarán a plantear cada obra desde una concepción global, de forma que supera la idea serial de obra como sucesión de complejos detalles.

II

En el pensamiento creativo de Mestres Quadreny la influencia de las artes plásticas siempre está presente. De ese modo, paralelamente a esta vía de carácter “científico” tan próxima a la estocástica de Xenakis, el compositor halla en la pintura de Joan Miró otro nuevo camino de tratamiento de la concepción objetual.

Concretamente, a partir de la impresión que le crea el modo en como Miró metamorfosea pinturas de antiguos maestros holandeses del siglo XVII, Mestres desarrolla su personal técnica del collage sonoro. Así, comenzará a emplear músicas pretéritas que funcionan como objetos descontextualizados. Parece acertado aclarar que, aunque Mestres llega al collage a través de sus propias investigaciones, el empleo de esta técnica -así como sus implicaciones ideológicas y estéticas- es un aspecto que afecta al total de la vanguardia musical europea desde la década de los setenta.

La recuperación de la tonalidad (ya sea a través de citas de músicas antiguas o mediante el uso de sus técnicas) ha sido vista por muchos como un síntoma del agotamiento de la vanguardia, pues supone romper con esa supuesta línea de evolución lineal defendida desde la filosofía de la modernidad. Por esta razón, el *borrowing* y la *intertextualidad* son englobadas generalmente como prácticas o estéticas de la posmodernidad. Esta idea se asienta sobre el enfoque centroeuropeo de vanguardia como narración lineal de la evolución del lenguaje, de modo que arranca con la disolución de la tonalidad (Wagner, Debussy...), continúa con el dodecafonismo de Schoenberg y el serialismo integral, pasa por la aleatoriedad, y finalmente desemboca en la triste y apática posmodernidad. Desde esta visión reduccionista de la historia de la música como evolución unidireccional, la tonalidad es un lenguaje superado y el atonal es en esencia “más moderno”. Por tanto, la vuelta a la tonalidad fue vista por algunos autores como un indicio de cansancio de la vanguardia y como un paso simbólico de vuelta atrás, es decir, como una traición al espíritu de la modernidad. Así, aunque el empleo de músicas pretéritas es una práctica común a toda la historia de la música occidental, en la posmodernidad cobra tintes dramáticos, pues supone poner en evidencia los problemas de comunicación de los lenguajes atonales. De este modo, muchos compositores han empleado materiales tonales como elementos de contraste en contextos atonales con el fin de lograr puntos de articulación y apoyo en el proceso de escucha.

En el caso concreto de Mestres Quadreny, el procedimiento del collage, donde se pueden yuxtaponer todo tipo de objetos sonoros (seriales, aleatorios, tonales, etc.), será recurrente desde finales de la década de los setenta hasta la actualidad. En

estas obras preside un carácter lúdico que le permite dialogar con el pasado musical desde diversos enfoques. Así, por ejemplo, en *Sonades sobre fons negre* (1982) el compositor explora desde su propio lenguaje la sonoridad de músicas de compositores del pasado, como Bach, Chopin o Debussy. En otras composiciones aprovecha aspectos estructurales de músicas pretéritas en un intento por mimetizar musicalmente el arte de la metamorfosis de Joan Miró. Es el caso, por ejemplo, de la *Simfonia I en mib* (1983), en la que hace uso de la estructura del primer movimiento de la 3ª *Sinfonía* de Beethoven. El empleo de la cita literal como objeto encontrado es también recurrente en la obra de Mestres Quadreny. Un ejemplo paradigmático en este sentido lo encontramos en *Les demoiselles d'Avignon* (2006), pieza para orquesta sinfónica en la que aparece sorpresivamente un breve fragmento de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski. Hacia el final de la obra, una vez el músico nos ha introducido en su característico mundo sonoro, hace aparición la cita, de manera que se forma un brusco contraste entre los dos lenguajes, el propio y el ajeno. Al mismo tiempo, la inserción de la cita tiene una evidente carga simbólica, pues el objetivo de Mestres es homenajear a Picasso y, por extensión, a los artistas que han provocado con su obra cambios radicales en el arte y el pensamiento.

También en las acciones musicales Mestres hará uso de fragmentos tonales, tanto de citas de músicas del pasado como de nueva creación. En este caso, el artista los concibe y manipula como objetos sonoros repletos de comunicación implícita. Del mismo modo que Joan Brossa pretende desnudar el lenguaje y sus signos con el fin de utilizar el poder comunicativo que se halla en la memoria colectiva, Mestres encuentra en la fricción entre tonalidad y atonalidad con perfecto vehículo comunicativo. Así, mediante un uso intencionado de la carga histórica o simbólica que las músicas del pasado portan en las expectativas del oyente, se ponen en funcionamiento toda una serie de redes de significado con las que el compositor pretende jugar. Recordemos, por poner un ejemplo, el modo en como Mestres hace sonar diferentes fragmentos de música clásica conocidos en la escena cuarta de la segunda parte de *L'armari en el mar* (1978) con el fin de ridiculizar la pomposidad del concierto clásico. Podría concluirse que la finalidad de Mestres al emplear estas

músicas descontextualizadas es la misma que la de Brossa: conseguir una reacción en el espectador jugando con su memoria.

III

En líneas generales, la producción de Mestres Quadreny se ha desarrollado dentro de los mecanismos del rito del concierto clásico. Sin embargo, también hemos podido constatar una tendencia más que evidente a experimentar con sus límites. El desarrollo de las primeras piezas de música concreta con un sentido instalativo es buena muestra de ello. Si recordamos las obras *Peça per a serra mecànica* (1964) y *El teler de Teresa Codina* (1973), ambas fueron creadas para sonorizar exposiciones. En ellas no hay conflicto entre tonalidad y atonalidad porque están trabajadas directamente a partir de sonidos concretos. Tampoco proponen una escucha lineal como forma cerrada, pues están pensadas para servir de telón sonoro acorde a la exposición de esculturas y telares, respectivamente. Sin embargo, a pesar del interés de Mestres por las nuevas tecnologías, su producción de música electroacústica no es mayoritaria, lo que es sin duda llamativo. Una de las principales razones expresadas por el propio compositor es lo pobre que resulta el ritual de colocar al público frente a unos altavoces en vez de músicos-intérpretes. De ello se deduce que Mestres no renuncia al rito de concierto, pues en ningún momento se plantea la posibilidad de desarrollar otras condiciones de escucha. En este sentido, a pesar de que las piezas antes señaladas pueden considerarse como antecedentes de lo que después se conocerá como instalación sonora, Mestres decidió no seguir profundizando en esta vía de creación. Por otra parte, sin emplear recursos tecnológicos, también creó algunas piezas fuera de la liturgia de concierto, como es el caso, por ejemplo, de *Self-service* (1973), que funciona como instalación interactiva donde el público es el intérprete; o de *Aronada* (1970), partitura circular de tiempo indefinido empleada para hacer de telón sonoro de diversos eventos, como exposiciones o conferencias. Curiosa y sorprendentemente, con más de cincuenta años de carrera artística, Mestres Quadreny creó su primera instalación sonora interactiva con medios electrónicos en 2010, lo que en cierta manera reconcilia muchas de sus inquietudes creativas.

Como ya se señaló, *Trànsit boreal* (2010) fue creada para sonorizar, nuevamente, una exposición. En ella se emplean sonidos que imitan instrumentos (midi) y sintéticos ordenados en secuencias aleatorias y accionados mediante el tránsito de los visitantes a través de sensores de movimiento.

Otro campo en el que Mestres Quadreny ha jugado con las fronteras del rito es en las músicas de acción. En esta ocasión la influencia de Joan Brossa es vital, ya que en su poética encontramos como seña de identidad la reflexión constante sobre el propio lenguaje, de modo que se produce un desplazamiento hacia la esencia del código. Así, Brossa pretende descontaminar el lenguaje y crear nuevas redes de comunicación que fluyan desde el propio significante. Esta idea, que ya aparece en su poesía visual y escénica, tiene un enorme peso en las acciones musicales, donde el significante estaría encarnado por el propio ritual, ya sea de concierto, de ballet o de ópera. Al confundir deliberadamente la falsa barrera entre vida y arte, Brossa y Mestres hacen ver el rito desde otra óptica. Se trata de un acto de transformación de la realidad cotidiana. Sin embargo, al mismo tiempo que se cuestionan los protocolos y gestos de la liturgia tardoburguesa se crea una dependencia hacia ella, pues todos sus significados se extraen del rito, es decir, de la proyección que los espectadores hacen de sus expectativas y presaberes. Así, por ejemplo, del frágil equilibrio entre seriedad y humor nace el gag, recurso comunicativo fundamental en las obras de estos dos autores. En cierta manera, las acciones musicales de Mestres y Brossa pretenden descontaminar el rito, no destruirlo.

Si realizamos una visión panorámica de la producción de Mestres Quadreny, se observa que las iniciativas de experimentación en los límites del rito clásico se desarrollan con mayor profusión entre 1960 y 1978, mientras que desde los ochenta se aprecia claramente un cierto repliegue hacia formas más clásicas o académicas. En realidad no se trata de una peculiaridad de la obra de Mestres Quadreny, sino un síntoma claramente generalizado en la vanguardia musical europea de su generación. Las razones de este repliegue hacia el concierto clásico son variadas y complejas. Por una parte, ya se habló de oposición dialéctica entre modernidad y posmodernidad, una realidad que tiene sus ramificaciones en aspectos relacionados con lo social, político y económico. Es el triunfo del neocapitalismo y el fin de las utopías de la Ilustración europea. Un fin que quedará

simbolizado en el mayo del 68 parisino, y que supondrá la llegada de la sociedad del bienestar y la cultura de masas. Estas transformaciones globales tendrán sus repercusiones en el terreno artístico, pues la experimentalidad como símbolo de rebeldía y resistencia, como “fuerza de ocupación” (en palabras de Brossa) o como utopía y modo de cambiar la sociedad del futuro, perderá en gran medida la vitalidad de los sesenta. En este sentido, el supuesto cansancio de la vanguardia es un cansancio más ideológico que artístico.

En España la fricción entre modernidad y posmodernidad se pondrá de manifiesto en los polémicos Encuentros de Pamplona de 1972. Aparte de todos los problemas relacionados con la falta de organización y la censura del gobierno central, los Encuentros fueron vistos como un simbólico punto de inflexión, el final del arte experimental para unos (especialmente para las primeras generaciones de vanguardia), y el comienzo de una nueva manera de entender el arte y la vida para otros. Por otra parte, la experimentalidad en el ámbito artístico de Mestres Quadreny había tenido desde sus inicios claras vinculaciones con la propia idea de resistencia y contestación al régimen. Simbólicamente, la libertad creativa pretendida por Mestres Quadreny y los artistas de su entorno (como Brossa o Perejaume) era un modo de lucha contra la tiranía, ya sea la dictadura o las leyes de mercado. En este sentido, la defensa de la cultura e identidad catalanas será un importante motor del inconformismo creativo de Mestres. Sin embargo, con la llegada de la transición española muchas de las esperanzas de crear una nación independiente (o de crear un estado federal de naciones) en Cataluña quedarán frustradas, y ello dejará como poso un cierto halo de desencanto.⁴⁶⁷ Así pues, con el fin de la dictadura y la llegada de la democracia en España, la sociedad ha cambiado al fin, aunque no de un modo satisfactorio para todos. La desilusión provocará que el espíritu revolucionario que había caracterizado hasta entonces las vanguardias artísticas en Cataluña se disipe notablemente.

⁴⁶⁷ Desde el punto de vista artístico, los enormes esfuerzos por consolidar la identidad catalana frente al resto de la sociedad española y europea tendrán como gran exponente las Semanas Catalanas de Berlín de 1978, donde creadores de diferentes disciplinas mostrarán lo más representativo del arte y la cultura catalana de diversas épocas. Desde el 25 de junio al 15 de julio de 1978 participarán agrupaciones como Hesperion XX, la Escolanía de Monserrat, Els Comediants o el Grupo Instrumental Catalán; y artistas como Joan Miró, Antoni Tàpies, Monserrat Torrent, Mestres Quadreny y Joan Brossa.

En el ámbito de la música europea de vanguardia, este cansancio de lo experimental llevará a algunos compositores a congelar la búsqueda de nuevos lenguajes y a volver de manera definitiva a los dispositivos de la tradición postromántica, como el auditorio o el uso de partituras e instrumentistas de conservatorio. Esta evolución estética resulta sorprendente si además tenemos en cuenta las declaraciones de Mestres Quadreny cuando señala: “moltes vegades havia reflexionat sobre la paradoxa que la música actual tinguiés el mateix ritual de representació que la del segle XIX”.⁴⁶⁸ Sus reflexiones tienen una respuesta artística en las décadas sesenta y setenta con el desarrollo de las acciones musicales junto a Joan Brossa. Sin embargo, a partir de los ochenta Mestres dedicará la mayoría de sus esfuerzos a la escritura de músicas para plantillas instrumentales postrománticas dentro del rito clásico de concierto.

IV

Sin embargo, no toda la producción de Mestres Quadreny posterior a la década de los setenta está destinada al ámbito del auditorio a través del rito clásico de concierto. Como hemos visto, desde el grafismo derivado de las músicas flexibles e indeterminadas, a partir de los noventa desarrolla con ímpetu las músicas visuales, objetos artísticos híbridos que articulan su discurso a través de diversos soportes, como revistas, libros de artistas o exposiciones, y que incluso renacen sonoramente a modo de músicas gráficas. Teniendo en cuenta las distintas posibilidades de difusión, estas obras muestran desde el punto de vista comunicativo una gran vitalidad, pues los espacios donde se muestran y los públicos a los que llegan son variados. Así por ejemplo, se han expuesto músicas visuales de Mestres Quadreny en la Fundació Antoni Tàpies, la Fundació Joan Miró, en el Museo de Música del Auditori, en la Fundació Joan Brossa, en el CCCB, el MACBA, e incluso en galerías de Inglaterra y Estados Unidos. Asimismo es posible encontrarlas en revistas literarias o de poesía experimental, publicaciones de artes plásticas y, cómo no, en las muchas páginas Web que circulan por Internet

⁴⁶⁸ MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 170.

dedicadas a la creación contemporánea. Un buen ejemplo de esta vitalidad es la obra conjunta *Les dents del teclat* (2008), donde el jovencísimo artista plástico Manuel Gimeno trabaja a partir de músicas visuales de Mestres Quadreny. Es, sin duda, una perfecta muestra del interés que la creación artística de Mestres sigue despertando en las generaciones más jóvenes.

Al mismo tiempo que las músicas visuales abren otras posibilidades de difusión no necesariamente vinculadas a la música académica, plantean un profundo cuestionamiento de las categorías tradicionales que compartimentan las ramas artísticas y científicas. Sería perfectamente legítimo debatir sobre la presencia de esta manifestación artística dentro de un estudio de índole musicológica, ya que ¿acaso es esto música? Como hemos visto a lo largo del presente estudio, la música visual, como objeto artístico híbrido que se nutre de su hermana poética y del grafismo musical, es ante todo un juego de metalenguajes. Por una parte, su naturaleza discursiva parece ser puramente visual, un proceso de comunicación directa entre artista-obra y espectador, una suerte de música silenciosa donde ni siquiera se propone una duración temporal. En este sentido, desde la libertad absoluta que supone para el espectador colocarse ante una de estas láminas, la obra se presenta como un momento congelado, no temporal o diacrónico. Pero, por otra parte, las músicas visuales proponen desde un plano conceptual una cuestión ya presente en el *4'33"* de John Cage, así como en las *músicas pensables* de Dick Higgins o las *músicas para leer* de Dieter Schnebel, ya mencionadas anteriormente, es decir, el cuestionamiento de la música como objeto externo y supuestamente acabado. En este sentido, plantean de un modo radical la interesante reflexión de si la música no será en cambio nuestra capacidad de escucha, o, dicho de otro modo, una proyección de valores estéticos. Así, a partir del estímulo visual, podría ser nuestra mente la que juega con los diseños gráficos y sus reminiscencias sonoras para crear su propia composición musical. Si una partitura congela el tiempo en su intento por atesorar un momento musical, aquí se invierte el proceso, pues el sonido recobra la dimensión temporal en la imaginación libre del espectador.

Por otra parte, los primeros trabajos realizados entre Mestres y Brossa pretenden renovar espectáculos clásicos, como la ópera y el ballet. A partir de la reflexión que hacen los dos autores respecto a la imposibilidad de desarrollar sus ideas creativas

en formatos caducos, se plantean nuevas vías de expresión a través de las acciones. En este sentido, las obras *Suite bufa* (1966) y *L'armari en el mar* (1978) alcanzan el mayor nivel de madurez creativa a partir de las experiencias previas de *Satana* (1961), *Concert per a representar* (1964) y *Conversa* (1965). Sin embargo, la ópera *Cap de mirar* (1990), a pesar de que mantiene parcialmente lenguajes derivados de las acciones anteriores, insiste en la idea de modernizar un género postromántico. Un aspecto llamativo de esta obra respecto de las acciones es la clara independencia de los lenguajes expuestos por cada artista, es decir, musicalización de textos, acciones y decorados. En la última pieza realizada por Mestres y Brossa, *Acció musical per a Joan Miró* (1993), encontramos nuevamente una propuesta donde la música y las acciones son sencillamente yuxtapuestas. En la primera parte se produce una alternancia entre el narrador, la cantante y el piano a ocho manos, mientras que en la segunda un pequeño grupo instrumental toca sobre un fondo electrónico al tiempo que el mago realiza una sucesión ordenada de acciones.

Finalmente, en los últimos años, Mestres Quadreny ha ido recuperando distintas reflexiones en torno a las posibilidades creativas y comunicativas de la acción, así como su capacidad para desbordar el propio rito. El caso más representativo es el estreno en 2009 de *Esquerdes parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006), donde el compositor catalán nos sorprende con un espectáculo sonoro y visual repleto de imaginación, energía e inteligencia. En este sentido ha sido fundamental la colaboración con el grupo de jóvenes músicos Quartet Brossa, quienes en los últimos años han estimulado este tipo de creaciones. Un buen ejemplo de ello es la propuesta *Tocatina*, espectáculo de música y performance que reúne diversas obras de Mestres Quadreny, como *Quartet de catroc* (1962), *Tocatina* (1975) y la acción *Laberint* (2009).

La principal consecuencia de estas dos poéticas de la intermedialidad desarrolladas por Mestres Quadreny -las músicas visuales y las músicas de acción- es el cuestionamiento profundo de la categoría "música", al tiempo que permite explorar y descubrir posibles nuevas vías de comunicación.

V

Aunque parece claro que Mestres Quadreny ha encontrado ricos caminos de expresión y empatía con públicos diversos a través de la experimentación con los límites del lenguaje y del rito, también en su obra más clásica se percibe una clara vocación comunicativa. A partir de una profunda reflexión sobre los problemas de recepción de la música de vanguardia, Mestres propone que una idea abstracta pueda plasmarse en un solo gesto. Esta idea es como una semilla donde se condensa *en potencia* toda la información para definir el total de la composición. A continuación los microelementos de la obra son generados mediante procesos de automatización. Este proceder se asemeja en cierta medida al informalismo gestual de pintores como Antoni Tàpies, donde, a partir de una maduración reflexiva previa, la obra se expresa en un único gesto. Por otra parte, las vinculaciones con la música estocástica son claras. En un principio, el proceder de Mestres mediante la articulación lineal de campos dibujados en papel milimetrado le permite manipular grandes masas de sonido de manera similar a como sucede en las piezas estocásticas de Xenakis. Sin embargo, mientras que Xenakis y algunos seguidores suyos tienden hacia una búsqueda de la complejidad compositiva mediante la formalización sistemática de modelos matemáticos, Mestres Quadreny tan sólo empleará la estadística inductiva mediante el método de Montecarlo y algunos recursos de la geometría fractal, como el movimiento browniano.

Un factor fundamental a la hora de establecer el trazo que pretende conectar la idea del compositor con el oyente en el proceso de recepción es la aplicación de la teoría de la información de Abraham Moles. Como ya vimos, la aplicación de algunos de sus postulados ha ayudado al compositor a gestionar la cantidad de información sonora contenida en cada obra, de forma que, generalmente, la globalidad es fácilmente perceptible mientras que la complejidad recae en los microdetalles de la composición. La aplicación sistemática de este recurso, ha derivado en las dos últimas décadas hacia creaciones articuladas como conjuntos de varias breves piezas monotemáticas que, a modo de texturas estáticas, presentan una única idea y evitan posibles desarrollos.

Después de este dilatadísimo recorrido por la obra de Josep María Mestres Quadreny a través de más de sesenta años de creación, es posible apreciar un camino que va desde la ultracomplejidad de sus inicios seriales hasta el carácter casi minimalista que caracteriza las obras de las últimas décadas. A lo largo de este tránsito, la incasable inquietud de Mestres Quadreny por bucear en campos ajenos al musical convierte su obra en única y enormemente valiosa, así como en muestra de una época. Como ya se señaló anteriormente, dos han sido las principales fuentes extramusicales que han nutrido estética: por un lado su formación e interés por diversos campos científicos; y por otro, su capacidad de permeabilidad para nutrirse de lenguajes artísticos extramusicales. En este sentido, hay que señalar la enorme influencia de artistas visuales como Joan Miró, Antoni Tàpies y Moisés Villèlia. Sin embargo, es la figura del poeta Joan Brossa la que, sin duda, ha marcado con mayor firmeza su devenir estético. La influencia de Brossa está presente en diversas facetas del compositor, desde su posicionamiento ético como artista experimental, hasta aspectos íntimamente relacionados con su propio lenguaje. Decía Joan Brossa que madurar es ser más esencial. La obra y estética de Josep María Mestres Quadreny dibujan perfectamente esta afirmación.

BIBLIOGRAFÍA

Debido a la enorme cantidad de materiales bibliográficos manejados para la elaboración del presente trabajo de investigación, se ha optado por presentarlos separadamente en tres bloques:

-Libros: independientemente de sus contenidos. Aquí también se incluyen tesis doctorales no publicadas.

-Artículos, tanto publicaciones en revistas (digitales o en papel), notas de prensa o críticas de conciertos, comunicaciones para congresos y conferencias (ya sean en soporte escrito o de audio), artículos incluidos en catálogos y programas de mano.

-Libros de artistas: libros de carácter artístico.

-Archivos en soporte de audio (conferencias, programas de radio, etc.).

LIBROS

AA.VV.: *14 compositores españoles de hoy*. Coordinador: Emilio Casares. Oviedo, 1982. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos Música.

AA.VV.: *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 1999-2004. Edicions 62.

AA.VV.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director: Emilio Casares. Madrid, 1999-2002, 10 volúmenes. SGAE.

AA.VV.: *La galaxia digital: Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la información*. Editores: Josefina Prado Aragonés, M^a Amor Pérez Rodríguez, M^a Victoria Galloso Camacho. Granada, 2003. Grupo Editorial Universitario.

AA.VV.: *ARTE SONoro*. Madrid, 2010. La Casa Encendida.

AA.VV.: *Bechtold 80*. Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

AA.VV.: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA.VV.: *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez.

AA.VV.: *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona.

AA.VV.: *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento.* Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica.

AA.VV.: *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta.* Barcelona, 2009. Ed. Fundació Joan Brossa i Ajuntament de Barcelona. Coordinador: Jaume Maymó.

AA.VV.: *Il·luminacions. Catalunya visionaria.* Coordinadora: Pilar Parcerisas. Barcelona, 2009. Centre de Culture Contemporània de Barcelona (CCCB) i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.

AA. VV.: *Homenatge a Joan Prats.* Barcelona, 1975. Ed. Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani de Barcelona. Estampas impresas por Polígrafa.

ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la nueva música.* Madrid, 2003. Ediciones Akal.

ADORNO, Theodor W.: *Crítica cultural y sociedad.* Madrid, 1984. Aguilar Ediciones.

ALSINA, Miquel: *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context.* Lleida, 2007. Institut D'Estudis Ilerdencs. Diputació de Lleida.

ANTUNES, Jorge: *Notação na música contemporânea.* Brasília, 1989. Ritmo Altura.

ARANGUREN, J. L. L.: *La comunicación humana.* Madrid, 1992. Tecnos.

ARGÁN, Giulio Carlo: *El pasado en el presente.* Colección Comunicación Visual. Barcelona, 1977. Ed. Gustavo Gili.

ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.* Valencia, 1977. Ibérica de Ediciones y Publicaciones.

BAIRD LAYDEN, Timothy: *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea.* Tesis doctoral dirigida por Domènec Corbella Llobet. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona (2005).

BARBAUD, Pierre: *Initiation à la composition musicale automatique.* París, 1965. Dunod.

BARBAUD, Pierre: *La musique, discipline scientifique.* París, 1971. Dunod.

BARBER, Llorenç: *Mauricio Kagel.* Madrid, 1987. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

BARBER, Llorenç: *John Cage.* Madrid, 1985. Círculo de Bellas Artes.

BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España.* Madrid, 2009. Fundación Autor.

BARBER, Llorenç; DE FRANCISCO, Chema: *El placer de la escucha.* Madrid, 2003. Árdora.

BARCE, Ramón: *Fronteras de la música.* Madrid, 1985. Ed. Real Musical.

- BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*. Barcelona, 2007. Ed. Seix Barral.
- BONET, Eduard: *Espais de probabilitat finits*. Barcelona. Lavinia, 1969.
- BORDONS, Glòria: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona, 1988. Edicions 62.
- BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona, 1984. Ed. Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre: *Lección sobre la lección*. Barcelona, 2002. Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, 1988. Taurus.
- BROSSA, Joan: *Viatge per la sextine*. Barcelona, 1987. Quaderns Crema.
- BROSSA, Joan: *Poesía escènica, I-VI (1945-1978)*. Barcelona, 1973/78. Edicions 62.
- BROSSA, Joan: *Accions musicals (1962-1968)*. Barcelona, 1975. Llibres de Mall.
- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, 1987. Ed. Península.
- BUSSOTTI, Sylvano: *I mei tetri*. Palermo, 1982. Il Novecento Edition.
- CAGE, John: *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2007. Traducción: Marina Pedraza.
- CAGE, John; KNOWLES, Alison: *Notations*. New York, 1969. Something Else Press.
- CASARES, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Madrid, 1980. Ethos-Música 3.
- COCA, JORDI: *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona, 1971. Ed. Pòrtic.
- COPLAND, Aaron: *Música e imaginación*. Buenos Aires, 1955. Emecé.
- CURESES DE LA VEGA, Marta: *Agustín González Acilu: la estética de la tensión*. Madrid, 2001. ICCMU.
- CURESES DE LA VEGA, Marta (coord.): *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid, 1995. Alpuerto.
- CURESES DE LA VEGA, Marta: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid, 2007. Colección Música Hispama, Textos, ICCMU.
- CHARLES, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia, 2002. Rivera Editores.
- DAHLHAUS, Carl: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, 1997. Ed. Gedisa.
- DARIAS, Javier: *Una carta para David Tudor*. Madrid, 1992. Ed. Musicinco.
- DARIAS, Javier: *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas*. Madrid, 1986. Musicinco.
- DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno*. Valencia, 1985. Pre-textos.
- ECO, Umberto: *La obra abierta*. Barcelona, 1992. Editorial Platena-De Agostini.

- ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, 1975. Lumen.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, 1993. Lumen.
- FÀBREGAS, Xavier: *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep Maríà Mestres Quadreny*. Barcelona, 1994. La Magrana.
- FEBRÉS, Xavier: *Dialects a Barcelona*. Barcelona, 1988. Ajuntament de Barcelona.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: *Pierre Boulez*. Madrid, 1985. Círculo de Bellas Artes.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Colección Alfar Universidad.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. (Versión en castellano). Madrid, 2005. Alianza Música.
- FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, 1994. Alianza Música.
- GÀSSER, Lluís: *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maríà Mestres Quadreny*. Oviedo, 1983. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos Música 11.
- GIMFERRER, Pere: *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Barcelona, 1974. Polígrafa.
- GÓMEZ, Antonio: *Poesía visual*. Trujillo, 2001. IES Francisco Orellana.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid, 2008. Fundación Autor.
- LANZA, Andrea: *El siglo XX*. Colección *Historia de la música*, 12 (tercera parte). Turín, 1980. Turner Música.
- LOCATELLI DE PERGAMO, Ana Maríà: *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, 1973. Ed. Ricordi Americana.
- LÓPEZ, José Manuel: *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, 1990. Círculo de Bellas Artes.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*. (Versión en castellano. Traducción: M. Antolín Rato). Madrid, 1987. Ediciones Cátedra.
- MANDELBROT, Benoit: *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, 1997. Ed. Tusquets.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española* 6. Madrid, 1983. Alianza Música.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid, 2003. Ed. Alpuerto.
- MARCO, Tomás: *La música de la España contemporánea*. Madrid, 1970. Publicaciones Españolas.
- MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, 2002. Fundación Autor.

- MARTÍN, Jaime Luis: *Poesía visual*. Gijón, 1991. Servicio de Publicaciones Centro Regional de Difusión Cultural. Principado de Asturias.
- MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Oviedo, 1983. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos Música 10.
- MEDINA, Ángel: Josep Soler. *Música de la pasión*. Madrid, 1999. Colección Música Hispana, Textos, ICCMU.
- MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*. Barcelona, 2010. Arola Editors.
- MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música*. Barcelona, 2000. Proa.
- MESTRES QUADRENY, J. M.: *Tot recordant amics*. Barcelona, 2007. Arola Editors.
- MESTRES QUADRENY, J. M.: *La música i la ciència en progrés*. Barcelona, 2010. Arola Editors.
- MEYER, Leonard B.: *Emoción y significado en la música*. Madrid, 2001. Alianza.
- MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca: *Poesía visual en España*: Colmenar Viejo, 2000. Colección Ensayo nº 2. Información y producciones, sl.
- MILLÁN, F.; GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*. Madrid, 1985. Alianza.
- MOLES, Abraham: *Les musiques expérimentales*. París, 1960. Editions du Cercle d'Art Contemporain.
- MOLES, Abraham: *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid, 1975. Ediciones Júcar.
- MORGAN, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*. Madrid, 1992. Akal Música, volumen 8.
- MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1991. Akal Música, volumen 15.
- MURIEL DURÁN, Felipe: *La poesía visual en España*. Salamanca, 2000. Ediciones Almar. Colección Patio de Escuelas 5.
- NATTIEZ, J. J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París, 1975. Union Générale d'Éditions.
- NYMAN, Michael: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Cambridge University Press, 1999. Traducción: Girona, 2006, Serie conTmpos, Documenta Universitaria.
- ORDIZ, Noelia: *Jesús Villa Rojo: La lógica del discurso*. Madrid, 2008. ICCMU. Colección Música Hispana.
- PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid, 1968. Colección Los Complementarios, volumen 11, Ciencia Nueva.

PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia, 2001. Colección de Letras Humanas. Aula Ateneo de Humanidades. Universidad Politécnica de Valencia.

PÉREZ I TREVIÑO, Oriol; BOFILL I LEVI, Anna: *Josep María Mestres Quadreny*. Barcelona, 2002. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

PLANAS, Eduard: *La poesía escènica de Joan Brossa*. Lérida, 2002. Associació D'Investigació i Experimentació Teatral.

RÁMIREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, 1997. Cátedra.

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo: *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid, 1996. SGAE, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de la música*. Barcelona, 2009. Círculo de Lectore.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 2003. Alianza.

SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*. Madrid, 1963. Taurus.

STEFANI, Giro: *Introduzione alla semiótica della musica*. Palermo, 1976. Sellerio.

TÀPIES, Antoni: *L'experiència de l'art*. Barcelona, 1966. Edicions 62.

TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indianápolis, 1994. Indiana University Press.

VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales.

XENAKIS, Iannis: *Música. Arquitectura*. Barcelona, 1982. Antoni Bosch Editor.

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "Investigación musicológica y creación musical contemporánea: posibilidades de retroalimentación". Comunicación presentada en el *I Congreso Nacional de Doctorandos en Musicología*, Valencia, 4 de octubre de 2003.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: Catálogo de la exposición *Músicas de buen ver* de Llorenç Barber. Celebrado entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 2008. Antic Ajuntament de Tarragona.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "El análisis de música Electroacústica. Prolegómenos..." Madrid. En: *Doce notas preliminares*, 19-20 "El análisis de la música" (2007), pp. 138-154.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "Pensar el arte sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer". *ARTE SONoro*. Madrid, 2010. La casa Encendida, pp. 26-59.

AVIÑOÀ, Xosé: Prólogo de: *Partitures plàtiques*. Barcelona, 1993. Balmes 21. Universitat de Barcelona. Catálogo de la exposición *Partitures plàtiques*, celebrada en Barcelona entre el 14 de octubre y el 25 de noviembre de 1993.

BARBER, Llorenç: "Partir de cero". *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo*. Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., pp. 84-100.

BARBER, Llorenç: "Cuaderno de Yokohama". Barcelona. En: *Quaderns D'Audio*, 02 (2009).

BARCE, Ramón: "Convención e innovación". *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo*. Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., pp. 36-51.

BARCE, Ramón: "Estadística y cualidad". Madrid. En: *Sonda*, 7 (1974), pp. 9-19.

BARCE, Ramón: "Grafización". Madrid. En: *Sonda* nº 2 (febrero, 1968).

BARCE, Ramón: "Nuevo sistema armónico". Madrid, 1966. *Atlántida*, IV, 21, pp. 329-343. Artículo también incluido en *Fronteras de la música*, Madrid, 1985. Ed. Real Musical.

BARTHELMES, Barbara; OSTERWOLD, Matthias: "Música Performance Arte". *ARTE SONoro*. Madrid, 2010. La Casa Encendida, pp. 195-211

BERNAL, Alberto C.: "Música y deconstrucción". Barcelona. En: *Enrahonar* nº 38/39 (2007), pp. 171-180.

BOFILL LEVI, Anna: "El arte y la ciencia se reencuentran". *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica. Angle, pp. 44-51.

BONET, J. M.: "El caligrama y sus alrededores". Madrid. En: *Poesía* nº 3 (1978), pp. 8-26.

BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesia al objeto*. Coordinadora.: Glòria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 15-31.

BORDONS, Glòria: "Joan Brossa i el seu viatge per la sextina". Barcelona. En: *Els Marges*, 38 (1987), pp. 123-126.

BORRÀS, Maria Lluïsa: "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró y Joan Prats". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 46-55.

BROSSA, Joan: "Joan Brossa i Hauson". Barcelona. En: *Avui* (15 de junio de 1997), pág. 62.

CALDERÓN, Manuel: "Joan Brossa: El artista tiene responsabilidad en la especulación del mercado". En: *El Guia. Revista de cultura visual*, nº 15 (1992), pp. 30-34.

CANALS, Xavier: "Música-Poesía visual, intersecció o intercomunicació? Reflexions a l'entorn d'una exposició". Barcelona, 1982. Fundació Joan Miró

CIRICI, Alexandre: "Moisés Villèlia. Mestres Quadreny: Dues obres pala.leles". Texto de la exposición-audición *Peça per a serra mecànica*. El Masnou. Junio de 1965.

COCA, Jordi: "Poesía escénica". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 280-285.

COMELLAS: "*Piano xofer*, una nova manera d'entendre el teatre musical". Entrevista a Mestres Quadreny y Perejaume. En: *Avui* (5 de junio de 1984).

CRUZ DE CASTRO, Carlos: "El Concretismo". *Primer Encuentro sobre Composición Musical*. Valencia, 1988. Publicaciones de Área de Música del IVAECM, pp. 83-110.

CURESES DE LA VEGA, Marta; AVIÑO, Xosé: "Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)". Barcelona. En: *Revista Catalana de Musicologia*, nº 1 (2001), pp. 171-200.

CURESES DE LA VEGA, Marta: "Mestres Quadreny: el principi i la fi". *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 2002. Edicions 62. Volumen V: "De la postguerra als nostres dies", pp. 216-220.

CURESES DE LA VEGA, Marta: "La música como lenguaje de trasgresión". *Música, lenguaje y significado*. Editores: Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, 2001. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares, pp. 75-87.

CURESES DE LA VEGA, Marta: "La universalidad como categoría". *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Tránsit boreal"*. *Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica. Angle, pp. 32-43.

CURESES DE LA VEGA, Marta: "Un dado de infinitas caras". *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*. Barcelona, 2009. Ed. Fundació Joan Brossa i Ayuntamiento de Barcelona, pp. 15-26.

DENKER, Klaus Peter: "Joan Brossa: Letra —> Objeto". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 33-43

EDLER COPÊS, Aurelio: "Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible". En: *Espacio Sonoro (Revista cuatrimestral de música contemporánea)*, nº 17 (Septiembre 2008).

<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/17/index.htm>

ETXEBERRIA, Hasier: "Entrevista con Esther Ferrer". Hendaia. En: *Koldo Mitxelena* (diciembre de 2004).

FANÉS, Fèlix: “Me hizo Douglas Fairbanks”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 326-331.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: “50 años de grafismo musical”. Madrid. En: *Audio Clásica*, nº 132 (2008), pp. 76-79.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: “La obra gráfica de Mestres Quadreny en el contexto de la vanguardia artística catalana”. Barcelona. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi*, nº 21 (2007-2008), pp. 135-144.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: “Del grafismo musical a las fronteras del arte”. *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*. Barcelona, 2009. Coordinador: Jaume Maymó. Ed. Fundació Joan Brossa i Ajuntament de Barcelona, pp. 33-38.

GARCÍA HERNANDO, Ignacio: “ De la acción y la música sin futuro”. León. En: *Ábaco (Revista de Cultura y Artes Sociales)*, nº 59 (2010).

GÀSSER, Lluís: “Mestres Quadreny, Josep María”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director: Emilio Casares. Madrid, 1995-2002. SGAE. Volumen 7, pp. 480-494.

GISPERT, E.: “Una importante sesión de cuartetos de cuerda contemporánea”. En: *Destino* (18-I-1964). Crítica del concierto nº 5 de Club 49, celebrado en Madrid el 9 de enero de 1964 a cargo del Cuarteto Clásico de Madrid.

GUERRERO, Manuel: “Joan Brossa o la revuelta poética”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 23-39.

HENDERS, Robert: “Conspiracy between the lines: music’s silent symbols of strange grace”. Londres. En: *Daily Telegraph* (Agosto de 1986).

HIGGINS, Dick: “Statement on Intermedia”. Nueva York. En: *Something Else Press* (1967).

JIMÉNEZ DÍEZ DE ARTAZCOZ, Vicente: “El método de Montecarlo y sus aplicaciones”. En: *Revista Estadística Española*, nº 19 (abril-junio de 1963). INE (Instituto Nacional de Estadística), pp. 12-30.

LASECA, Roc (...y compañía): “Sujetos metodológicos: 7 reflexiones + 2 emails para una musicología emergente”. En: *Revista de Musicología*, XXX, 2 (2007), pp. 573-587.

LEWIN-RICHTER, Andrés: “La música electroacústica en España”. Barcelona, 1998. Artículo publicado originalmente en: BRNCIC, Gabriel: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*. Barcelona, 1998. SGAE y Fundación Autor. El artículo puede visitarse en:

<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/electroacustica/electroacustica.htm>

LIZ, Ángel: "La alianza artes/ciencias a través de la obra de Iannis Xenakis". Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 98-114.

LÓPEZ CANO; Rubén: "Cronoaesthética. Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX". En: *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Marga Vega y Carlos Villar-Taboada (coordinadores). Valladolid, 2001. Colección *Música y Pensamiento* 1. Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, pp. 177-193.

LÓPEZ CANO, Rubén: "La historia interminable. Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música". *Consensus* 8, pp. 132-143. Versión *on-line*: www.lopezcano.net

LÓPEZ CANO, Rubén: "Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales". *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*. Logroño, 2004. Universidad de La Rioja/AES, pp. 681-699. Versión *online*: www.lopezcano.net

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Forma, función y significación en poesía visual". En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 16 (2008).

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. Madrid. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001). Universidad Complutense de Madrid. En:

http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

MAÑÀ, Pep: "La obra de Joan Brossa y la cultura popular". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 240-242.

MERCADÉ RIAMBAU, Josep: "El mago de los códigos". Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Quimera* nº 178 (marzo de 1999), pp. 8-14.

MEDINA, Ángel: "Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones". *Actas del Congreso: Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 59-74.

MEDINA, Ángel: "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid". *Cuadernos de Música Iberoamericana: Actas del curso de Musicología Sociedades Musicales de España. Siglos XIX-XX*. Madrid, 2001. Volumen 8-9, pp. 337-365.

MESTRES QUADRENY, J. M.: "Acciones musicales". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 308-310.

MESTRES QUADRENY, J. M.: "El lenguaje y el azar". Conferencia realizada el 20 de julio de 2006 en Ronda, Universidad de Verano de Málaga.

MESTRES QUADRENY, J. M.: “La nueva música catalana en los últimos 30 años: Guinjoan, Josep Soler y Mestres Quadreny”. *14 compositores españoles de hoy*. Coordinador: Emilio Casares. Oviedo, 1982. Ethos Música, pp. 375-389 y 413-439.

MESTRES QUADRENY, J. M.: “Les noves grafies musicals”. En: Revista *Cultura* (marzo de 1987). Este artículo fue posteriormente incluido en un libro del mismo autor: *Pensar i fer música, op. cit.*, pp. 58-68.

MESTRES QUADRENY, J. M.: “No hubo comunicación”. Madrid. En: *Triunfo*, nº 511 (15 de julio de 1972), pp. 10-11.

MIRANDA, Fátima: “La voz de la piel”. En: <http://www.fatima-miranda.com>

MONTSALVATGE, Xavier: “The Forum Players y el grupo MW2 de Cracovia, en la Semana de Nueva Música”. Barcelona. En: *La Vanguardia* (25 de febrero de 1973).

MORENO, Amparo: “Acciones musicales de Brossa y Mestres Quadreny”. Entrevista a Mestres Quadreny y Joan Brossa. Barcelona. En: *El Correo Catalán* (7 de abril de 1973).

NATTIEZ, Jean-Jacques (editor): *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge, 1993. Cambridge University Press.

PALOMER, Pilar: “Las Suites de poesía visual”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 120-137

PARDO, Carmen: “La aventura del arte: en torno a la música”. En: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales de Museo Nacional Centro Reina Sofía, pp. 86-103.

PARCERISAS, Pilar: “Los libros visuales de Joan Brossa”. *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 416-421.

PÉREZ ORTIZ, Juan Antonio: “Música fractal: el sonido del caos”. Alicante, 2000. Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos. Universidad de Alicante.

PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: “Mestres Quadreny: Integral de piano I”. Colección Cop de Poma (2). Ars Harmonica, 2004.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”. Actas del Congreso: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 83-104.

PIÑUEL RAIGADA, José Luis: “Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información”. Madrid. En: *CIC* nº 4 (1999), pp. 157-185. Servicio de Publicaciones UCM.

PLANAS, Eduard: "Poesía escénica o strip-tease". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 304-305.

PONS, A.: "La vanguardia no existe; sólo existe la retaguardia". Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Destino* nº 2151 (1979)

RIVIÈRE, Henar: "Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti". *Walter Marchetti. Música visible*. Las Palmas de Gran Canarias, 2004. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), pp. 19-31.

ROFES I BARON, Octavi: *D'Oïda*. Sant Sadurni d'Anoia, 1998. Galería D'Art Palma Dotze, pág. 46.

SÁNCHEZ FERRÉ, Pere: "L'herència simbòlica medieval i el pensament heterodox contemporani". *Il·luminacions. Catalunya visionaria*. Coordinadora: Pilar Parcerisas. Barcelona, 2009. Centre de Culture Contemporània de Barcelona (CCCB) i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, pp. 23-35.

SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, 2009. Instituto Cervantes. El catálogo incluye dos artículos del propio Sarmiento: "El estallido de la vanguardia", pp. 23-61; y "La poesía total" pp. 157-225.

SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: "Diversas geometrías aplicadas a la música (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)". Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 115-148.

SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: "Música y matemáticas". País Vasco. En: *Centro Virtual de Divulgación de las matemáticas* (2008).

TARASTI, Eero: "¿Es la música un signo?". *Los diez últimos años de la investigación musical*. Editores: Jesús Martín y Calor Villar. Valladolid, 2004. Universidad de Valladolid, pp. 37-62.

TERUGGI, Daniel: "La representación de las músicas electroacústicas". Ina-GRM, París. Texto reproducido íntegramente en: VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales, pp. 288-295.

UBERQUOI, Marie-Claire: "La dualidad constante de Erwin Bechtold". *Bechtold 80*. Palma de Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, pp. 16-19/144-146.

VILLAGRASA, Miguel: "Los fallos de organización impidieron el éxito de la obra". Barcelona. En: *Telexpres* (28 de febrero de 1973).

VILLA-ROJO, Jesús: "La grafía: Problemática de la composición actual". Madrid. En: *Ritmo* nº 404 (1970).

VILLA-ROJO, Jesús: "Introducción a la nueva grafía musical". Lisboa. En: *Coloqui Artes* nº 66 (1985). Fundacao Calouste Gulbenkian.

LIBROS DE ARTISTA

BROSSA, Joan: *Poemes visuals*. Barcelona, 1975. Ediciones 62.

FERRER, Esther: *El libro del sexo*. San Sebastián, 1983/86. Libro de fotografía. Arteko. Galería de arte contemporáneo.

MESTRES QUADRENY, J. M.; GIMENO, Manuel: *Les dents del teclat*. Barcelona, 2008. Libro artesal.

MESTRES QUADRENY, J. M.; PEREJAUME: *Lied*. Barcelona, 1992. Les Edicions.

MESTRES QUADRENY, J. M.; TÀPIES, Antoni: *Cranc-cranc*. Barcelona, 2001. Impresa en C. Casacuberta con prensas de Joan Roma y Takeshi Motomiya.

SCHNEBEL, Dieter: *Mo-no: Music for read*. Köln, 1969.

VILLA-ROJO, Jesús: *Juegos gráfico-musicales*. Madrid, 1972. Ed. Alpuerto.

YASUDA; PESSA; MESTRES QUADRENY: *Kamina*. Barcelona, 2007. Taller LL. PESSA.

YASUDA; PESSA; ZBIKOWSKA; MESTRES QUADRENY: *UTA*. Barcelona, 2000. Taller LL. PESSA.

ARCHIVOS DE AUDIO

“José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica”. Conferencia realizada por Mestres Quadreny en la Fundación Juan March (Madrid) el 21 de octubre de 1985. Actualmente se puede consultar y descargar en:

<http://www.march.es/Conferencias/anteriores/voz.asp?id=1627>

“Monográfico: Josep M^a Mestres Quadreny”. Ars Sonora de Radio Nacional de España (RTVE). Programa dedicado a la obra electroacústica de Mestres Quadreny con motivo de su 80 cumpleaños. Diálogo entre Miguel Álvarez-Fernández (director del programa) e Isaac Diego García. Madrid, 7 de marzo de 2009. Puede consultarse y descargarse en:

<http://www.arssonora.es/?p=53>

LISTADO DE AUDICIONES SELECCIONADAS

DVD 1: El formato de las pistas de audio que contiene es mp.3 y mp.4.

1. Sonata per a piano (1957). Primer movimiento (1'30'')
2. Cançons de bressol (1959). Primer movimiento (36'')
3. Sonata per a orgue (1960) (5'24'')
4. Tramesa a Tàpies (1961) (19'13'')
5. Quartet de catroc (1962) (9'56'')
6. Perludi (1968) (4'10'')
7. Tríó (Homenatge e Schumann) (1974) (9'08'')
8. Ibèmia (1969)
9. Doble concert (1970) (13'55'')
10. Sonades sobre fons negre (1982). Primer movimiento (4'48'')
11. Simfonia I en mi bemoll (1983). Primer movimiento (11')
12. Les demoiselles d'Avignon (2006) (13')
13. Música per a serra mecànica (1964) (5'03'')
14. Aronada (1971) (11'19'')
15. Quina (1979) (20'14'')
16. Tres cànons en homenatge a Galileu (1965). Tercer movimiento (5'11'')
17. Quadre (1969) (7'47'')
18. Digodal (1964) (6'15'')
19. Na Hale el ir Shalem (1975) (13'30'')
20. Tocatina (1975) (7'48'')
21. L'Estro Aleatorio (1973/78). Concierto I para violín (10'20'')
22. De trast en trast (1993). Primer movimiento (1'55'')
23. Satàlia (1994). Segundo movimiento (6'19'')
24. Vara per dos (1992). Primer movimiento (3'45'')
25. Constel.lacions (1995) (9'44'')

26. Nocturnal (1997) (9'49'')
27. Paraselene (2000) (8'39'')
28. Sonades en blanc (2001). Segundo movimiento (5'26'')
29. Simfonia IV (2001) (16'48'')
30. Enfilall de somnis (2006) (8'04'')
31. Cop de poma (1961) (5'22'')
32. Suite Bechtold (1994). Primer movimiento (1'58'')
33. Cançon de bressol (1959). Cuarto movimiento (43'')
34. Conversa (1965) (7'41'')
35. Suite bufa (1966). Música de la primera parte, escena 6 (2'42'')

LISTADO DE IMÁGENES EN COLOR Y ALTA RESOLUCIÓN

DVD 2: Debido a que el presente trabajo de Tesis ha sido impreso en blanco y negro, se adjunta un archivo en fomato pdf que contiene las figuras en color y alta resolución aparecidas a lo largo del escrito. Para facilitar su manejo se indica el número de figura original y la página donde aparece.

Figura 15: Borrador de *Sonata per a orgue* (1960), p. 80.

Figura 16: Arriba, borrador de *Sonata per a orgue* (1960), p. 81.

Figura 21: Antoni Tàpies: *Forma negra sobre quadrat gris* (1960), p. 89.

Figura 37: Joan Miró: *Bleu I* (1962), p. 144.

Figura 39: Pic Adrian: *Sin título* (1968) (abajo), p. 118.

Figura 49: A la izquierda: Hendrick Martensz Sorgh: *El tañedor de laúd* (1661). A la derecha: Joan Miró: *Interior holandés I* (1928), 143.

Figura 59: Ejemplos de esculturas sonoras de François Baschet, p. 165.

Figura 83: Mestres Quadreny, *Tocatina* (1975), p. 232.

Figura 90: Portada de disco *L'Estro Aleatorio*, p. 245.

Figura 101: Antoni Tàpies: *Caligrafía* (2006), p. 267.

Figura 137: György Ligeti: *Artikulation* (1958), p. 319.

Figura 141: Luigi Ceccarelli: *Rama* (1983), p. 325.

Figura 151: Baude Cordier: *Canon circular* (s. XIV) (arriba izda.). Bartolomé Ramos de Pareja: *Canon infinito* (s. XV) (arriba, dcha.). Daniele Lombardi: *Rondellus* (1994) (abajo, izda.). Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio* (1973/78) (abajo, dcha.), p. 338.

Figura 162: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005), p. 349.

Figura 163: Fátima Miranda: *Alankara Skin* (1995), p. 350.

Figura 164: *Cop de poma* (1961). En las imágenes se puede observar parte de la contribución de cada artista. De arriba a abajo y de izda. a dcha.: Moisés Villèlia, Joan Brossa, Mestres Quadreny, Joan Miró y Antoni Tàpies, p. 353.

Figura 173: *Belle Bonne* (s. XIV) de Baude Cordier (izda.). *Caligramas (Poemas de la paz y la guerra)* (1918) de Guillaume Apollinaire (dcha.), p. 368.

Figura 175: Mestres Quadreny: *Tocatina* (1975), p. 371.

Figura 179: Mestres Quadreny/ Perejaume: *Lied* (1992), p. 377.

Figura 185: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005), p. 385.

Figura 195: Erwin Bechtold: *Gran cuadro de ángulos* (2003), p. 403.

Figura 200: Revista *Cave-canis* (nº 4, 1996), p. 410.

Figura 224: Joan Brossa/ Frederic Amat: *Tal i tant* (1983), p. 439.

Figura 228: Mestres Quadreny / Antoni Tàpies. *Cranc-cranc* (2001), p. 444.

Figura 229: Mestres Quadreny / Manuel Gimeno: *Les dents del teclat* (2008), p. 445.

Figura 247: Joan Brossa: Cartel de las *Semanas Catalanas de Berlín 1978*, p. 490.

Figura 233: Cartel de *Suite bufa*. Versión de Víctor Álvaro (2005), p. 492.

Figura 259: Antoni Tàpies, Maria Lluïsa Borràs, Mestres Quadreny y Joan Brossa, p. 506.

Figura 269: Joan Brossa: Cartel de *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts* (1987) (izda.). Imagen del Mago Hausson en *Poemància* (1997) (dcha.), p. 520.

Figura 271: Interpretación de *Acció musical per a Joan Miró*. Grupo Menaje. Oviedo, 2003, p. 522.

DISCOGRAFÍA

A tomb de dau (1998)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Balalaia (1998)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Baràlia (2000)

Percussions de Barcelona

CD Anacrusi AC 023 (2001)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Branca de branques (1997)

Orquesta Simfònica de Balears. Dir.: Salvador Brotons

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Catorze duets (1994)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Cançons de bressol (1959)

Anna Ricci (mezzosoprano), Jordi Giró (piano)

Single Belter 17077 (1964)

Anna Ricci, Àngel Soler.

CD Edicions Albert Moraleda (1995)

Concert Equinoccial (1983)

Xavier Joaquim (percusión). Percussions de Barcelona

LP Audiovusuals de Sarrià 20-1343 (1988)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Constel.lancions (1995)

Diabolus in música. Dir.: Nacho de Paz

CD Iberautor SAO 1205 (2006)

Cop de poma (1961)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Cua de lluna (2008)

Quim Ollé (flauta), Andrea Peirón (violonchelo)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

De trast en trast (1993)

Quim Ollé (flauta), Marcos Martínez (guitarra)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Divertimento “La Ricarda” (1962)

Bertram Turetzky

LP Desto DC 7128 (1972)

Doble concert (1970)

Arlette Sibon-Simonovicht (ondas Martenot), Robert Armengol (percusión).
Orquesta Simfònica de Barcelona. Dir.: Konstantin Simonovitch

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Enfilall de somnis (2006)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Pilar Subirà (percusión)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Espai enllà (1997)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Pilar Subirà (percusión)

CD UM 117 (2007)

Impromptu per Homs (2004)

Jordi Masó (piano)

CD Anacrusi AC 060 (2005)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Invenció mòbil II (1961)

Anna Ricci (mezzosoprano), Joan Foriscot (trompeta), Manuel Cubedo (guitarra)

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

L'Estro Aleatorio (1973/78)

Ywona Burzińska (violín), J. P. Dupuy (piano), Enrique M. Lop (guitarra), Albert Mestres (mecanógrafo), Rafa Mayans (percusión). OSB. Dir.: Josep Vicent

CD Ars Harmònica AH 171. Cop de poma 6 (2006)

La llarga nit (2005)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Llera de banús (1997)

Marco Socias (guitarra)

CD Album de Colien 02-01 (2001)

Roger Raventos

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Micos i papallones (1970)

Siegfried Behrend (guitarra), Siegfried Fink (percusión)

LP Edigsa AZ 70/07

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Mínimes (1999)

Marta Fiol (soprano), Rafel Esteva (contrabajo)

CD Fundació Música Contemporània 10

Muntanyí (1995)

Ananda Sukarlan (piano)

CD Album de Colien M.30062 (1995)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Música de cambra nº 1 (1960)

Grup de cambra. Dir.: Enrique García Asensio

LP RCA LSC 16329 (1967)

LP RCA VICS 1542 (1967)

Música per Anna (1967)

Anna Ricci (mezzosoprano), Quartet Parrenin

LP Edigsa 10/103 (1969)

LP Harmónica Mundi HME 2-14102

LP Candide 31047

Natura morta (2001)

Marta Fiol (soprano), Joan Izquierdo (flauta de pico)

CD 187

Nocturnal (1997)

Trio Contemporáneo

CD Piccolo PCC 1992 (1998)

Gabriel Castellano (flauta), Ramón Ceballos (clarinete), David Hurtado (piano)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Peça per a serra mecànica (1964)

Alter Músiques Natives

CD Generalitat de Catalunya G3KRTU 1/2 (1995)

Perludi (1968)

Leo Brouwer (guitarra)

LP Deutsche Grammophon 2530/397 (1971)

Marc Martínez

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Promptuari dels dirs (1996)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Quartet de catroc (1962)

Quartet Parrenin

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

LP Candide 31048

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Rerefons hivernal (2005)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Roba i ossos (1961)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Franz Paul Decker

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Roc rebregat (2002)

Eulàlia Vela (piano), Ester Vela (piano)

CD Ars Harmònica AH 135 (2003)

Satàlia (194)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Sebèl.lia (1998)

Andrea Peirón (violonchelo)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Signe d'anells (2005)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Simfonia I en mi bemoll (1983)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Franz Paul Decker

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Simfonia IV (2001)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Arturo Tamayo

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Soliloqui (1963)

Quim Ollé (flauta)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Sonades al descobert (2002)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Sonades del bon matí (2004)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Sonades en blanc (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Sonades entre volves (1977)

Joan Izquierdo (flauta de pico)

CD Lindoro MPC-0705 (1999)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Sonades sobre fons negre (1982)

Liliana Maffiotte (piano)

LP Unió Músics A 10-2 (1987)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Sonata per a piano (1957)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Suite Bechtold (1994)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Suite del maletí (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Suite del tamboret (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Tocatina (1975)

Percussions de Barcelona

LP Audiovisuals de Sarrià 20-1343 (1988)

Música a Catalunya (vol. 3) CD PDI 80.2543/3 (1991)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Tramesa a Tàpies (1961)

Grupo Círculo

CD Círculo de Bellas Artes CBA 14 (1991)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Tres cànonns en homenatge a Galileu (1965)

Arlette Sibon Simonovicht (ondas Martenot), Silvio Guarda (percusión)

LP La Voix de son Maitre C 065-11690 (1972)

Carles Santos (piano)

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

J. D. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 189 (2007)

Tres peces per a guitarra (1979)

Roger Reventós (guitarra)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Tres poemes d'amor i dos paisatges (2000)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Albert Mestres (recitador)

CD Ars Harmònica 187

Vara per quatre (1982)

Esther Gómez, Carme Olivella, Esther Vela y Eulàlia Vela (piano a ocho manos)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Vara per dos (1992)

Esther Vela, Eulàlia Vela (piano a cuatro manos)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Viarany (1999)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Vol d'ocell davant el sol (1994)

Queralt Roca (clarinete)

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

CATÁLOGO DE OBRAS

Abreviaturas: Est: estreno. Ed: edición

PIANO

A tomb de dau (1998) 16'

Est: 19/1/2000. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed.: La mà de Guido.

Balalàia (1998) 19'

Ed: La mà de Guido.

Cop de poma (1961) 10'

Est: 28/5/1965. Estocolmo. L. Nilson.

Ed: Musica Studio.

Impromptu per Homs (2004) 3'

Est: 9/6/2005. Vitoria. Jordi Masó.

Ed: La mà de Guido.

La llarga nit (2005) 4' 30''

Ed: La mà de Guido.

Mònades (2010) 8'

Muntanyí (1995) 1'

Est: 29/9/1995. Alicante. Ananda Sukarlan.

Ed: Álbum de Colien.

Pardala (2007) 8'

Ed: Dinsic.

Promptuari dels dirs (1996) 30'

Est: 3/12/1998. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Boileau.

Signe d'anells (2005) 13'

Ed: Clivis.

Sonades al descobert (2002) 10'

Est: 29/11/2005. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Boileau.

Sonades de bon matí (2004) 28'

Ed: La mà de Guido.

Sonades en blanc (2001) 10'

Ed: Boileau.

Sonades sobre fons negre (1982) 20'

Est: 15/11/1983. Mallorca. L. Maffiotte.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

Sonata per a piano (1957) 6'

Est: 1/2/1960. Barcelona. Jordi Giró.

Ed: La mà de Guido.

Suite Bechtold (1994) 10'

Est: 19/1/2000. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Musica Studio

Suite del maletí (2001) 11'

Ed: La mà de Guido.

Suite del tamboret (2001) 6'

Est: 29/11/2005. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: La mà de Guido.

Tres cànons en homenatge a Galileu (1965) 13'

Piano y tres magnetofones

Est: 27/11/1966. Carles Santos.

Ed: Seesaw Music Corp.

Versión para percusión y tres magnetofones.

Est: 10/5/1968. Barcelona. M. Ranta.

Versión para guitarra eléctrica y tres magnetofones.

Est: 1975. La Habana. Leo Brouwer.

Versión para ondas Martenot y tres magnetofones.

Est: 27/10/1969. Madrid. A. Sibon Simonovitch.

Viarany (1999) 1'

Est: 18/1/2000. Madrid. Carlos Galán.

Ed: EMEC.

INSTRUMENTO SOLO

A l'ombra del llamp (2002) 10'

Clarinete.

Est: 18/5/2002. Salou. Joan Pere Gil.

Llera de banús (1997) 2'

Guitarra.

Est: 18/11/1999. Lleida. Marco Socías

Ed: Àlbum de Colien.

Parracs (1996) 2'

Órgano.

Est: 5/10/1996. Barcelona. Bernat Bailbé.

Perludi (1968) 7'

Guitarra.

Est: 18/1/1972. Berlín. Leo Brouwer.

Ed: Berben.

Plomall de fulles (2007) 3'

Viola de roda.

Sebè·lia (1998) 3'

Violonchelo.

Est: 19/11/1999. Raphael Zweifel.

Ed.: La mà de Guido.

Soliloqui (1963) 3'

Flauta.

Est: 13/5/1963. Bremen. J. Andreu.

Ed: La mà de Guido.

Solsticial (1999) 10'

Órgano.

Est: 16/10/1999. Barcelona. Maria Nacy.

Sonades a trenc d'alba (1996) 9'

Corno di bassetto

Sonades entre volves (1997) 11'

Flauta de pico.

Est: 24/10/1997. Manresa. Joan Izquierdo.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de vora mar (2007) 11'

Órgano.

Sonata per a orgue (1960) 7'

Órgano.

Est: 7/3/1962. Barcelona. Monserrat Torrent.

Ed: Tritó.

SOS (1995) 1'

Guitarra.

Est: 18/12/09. Barcelona. David Sanz

Tres peces per a guitarra (1979) 20'

Guitarra

Est: 15/11/1983. Mallorca. F. Quiroga.

Ed: Clivis - 1997

Vol d'ocell davant el Sol (1994) 5'

Clarinete en sib.

Est: 5/8/2001. Móra d'Ebre. Joan Pere Gil.

Ed: La mà de Guido.

ELECTROACÚSTICA

El Teler de Teresa Codina (1973) 15'

Música concreta.

Est: 18/9/74. Barcelona.

Peça per a serra mecànica (1964) 8'

Música concreta.

Est: 13/6/65. El Masnou.

Quina (1979) 15'

Música electroacústica.

Est: 26/6/80. Barcelona. Ballet Experimental de l'Eixample.

Paradís (2003) 20'

Música electrònica.

Trànsit boreal (2010) Indeterminado

Instalación sonora interactiva

Est.: 15/09/2010. Barcelona

MUSICA DE CÁMARA

Albada esberlada (1998) 3'

Flauta y piano.

Est: 19/3/2009. Barcelona. Q. Oller, D. Casanova.

Bagatel·les (1997) 7'

Flauta, guitarra y violonchelo.

Est: 12/03/2001. Madrid. Ensemble Barcelona Nova Música.

Baràlia (2000) 5'

Cuatro percusionistas.

Est: 8/5/2000. Barcelona. Percussions de Barcelona.

Ed: La mà de Guido

Camins lluents (2007) 4'

Guitarra y clarinete.

Est: 2/6/2008. Barcelona. Duo Zobel.

Cap cop (1995)

Flauta, violín, viola, violonchelo, marimba y piano.

Cap entre parèntesis (1997) 11'

Cuatro flautas de pico.

Ed: La mà de Guido.

Capmaga (1991)

Piano, sintetizador y percusión.

Catorze duets per a instruments de vent (1994) 30'.

Flauta, clarinete en sib, flauta en sol, corno di bassetto, oboe, trompa en fa, fagot y clarinete bajo en sib.

Ed: La mà de Guido.

Concert d'estiu (1984) 50'

Flauta, dos percussionistas y cinta.

Est: 11/8/1984. Cadaqués. B. Held, J. Mestres. J. Martínez.

Concert equinoccial (1983) 10'

Percusión solista y cuatro percussionistas.

Est: 7/3/1985. Barcelona. X. Joaquín, Les Percussions de Barcelona.

Ed: La mà de Guido.

Constel·lacions (1995) 8'

Flauta, violín, violonvhelo y piano.

Est: 3/9/1996. Buenos Aires. Grup Spaziomusica.

Cua de lluna (2008) 10'

Flauta, violonchelo.

Decàptic per Antoni Tàpies (2006) 20'

Dos violines, viola, violonchelo y piano.

De trast en trast (1993) 14'

Flauta y guitarra.

Est: 6/11/2004. Barcelona. A. Mora, D. Sanz.

Divertimento "La Ricarda" (1962) 10'

Flauta, clarinete y oboe.

Est: 13/9/1963. Méjico. R. Islas. A. Flores. D. Ibarra.

Ed: Seesaw Music Corp.

Duo para Manolo (1964) 8'

Clarinete y piano.

Est: 29/3/1966. Barcelona. J. Panyella, C. Santos.

Ed: Seesaw Music Corp.

Enfilall de somnis (2006) 6'

Flauta de pico y percusión.

Ed: La mà de Guido.

Espai enllà (1997) 8'

Flauta de pico tenor, vibráfono y marimba.

Est: 12/11/1996. Barcelona. J. Izquierdo, P. Subirà.

Espai sonor V (1976) 10'

Viola, percusión y cinta.

Est: 16/10/1976. Barcelona. G. Brncic, J. Mestres.

Espai sonor V-B (1981) 10'

Clarinete, percusión y cinta.

Est: 17/1/1981. Bilbao. L.I.M.

Fet per fer (1991) 16'

Flauta, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón, percusión y contrabajo.

Est: 15/5/1991. Barcelona. Música XXI. Dir: Miquel Gaspà.

Firmament submergit (2001) 10'

Clarinete, saxofón alto, piano, violín y violonchelo.

Est: 2/4/2003. Madrid. Grupo Cosmos 21. Dir.: Carlos Galán.

Fogall de son (2006) 4' 30''

Clarinete, violonchelo y piano.

Est: 5/2/2009. Barcelona, Barcelona Modern Project.

Invenció mòbil I (1961) 8'

Flauta, clarinete y piano.

Est: 5/4/1961. Barcelona. S. Gratacós, J. Panyella, B. Eisler.

Ed: Seesaw Music Corp.

Invenció mòbil III (1961) 8'

Dos violines, viola y violonchelo.

Est: 9/1/1964. Barcelona. Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Seesaw Music Corp.

La sal de casa (1999) 8'

Dos saxofones.

Lletra de lluna (2001) 10'

Saxofón y guitarra.

Làpides de fum (2007) 4'

Clarinete, piano y contrabajo.

Magòria (1979) 7'

Flauta, clarinete, guitarra, piano, percusión, violín y violonchelo.

Est: 4/5/1979. Madrid. G.I.C.

Revisió ampliada: (1993) 9'

Est: 7/11/1993. Perpinyà. GIB'93. Dir: Joan Guinjoan.

Ed: Pygmalión.

Micos i papallones (1970) 7'

Guitarra y percusión.

Est: 1970. S. Behrend, S. Fink.

Ed: Seesaw Music Corp.

Mirall de llum (2002) 4'

Flauta, saxofón soprano.

Nocturnal (1997) 9'

Flauta, clarinete y piano.

Est: 28/9/1997. Madrid. Trío Contemporáneo.

Ed: La mà de Guido.

Paraselene (2000) 10'

Guitarra y acordeón.

Est: 17/9/2000. Alicante. Dúo Contraste.

Paràtges enjòlits (2007) 12'

Violín y piano.

Pont deixat (2009) 9'

Flauta de pico y flauta travesera.

Quartet de Catroc (1962) 10'

Dos violines, viola y violonchelo.

Est: 20/10/1965. Barcelona. Quatuor Parrenin.

Ed: Moeck Verlag.

Quartet de corda II (2006) 16'

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda III (2006) 11'

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda IV (2006) 12'

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda V (2006) 12' 30

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda VI (2006) 13'

Dos violines, viola y violonchelo.

Quintet de la nit i del dia (1985) 6'

Cinco clarinetes.

Est: 8/11/1987. Madrid. LIM.

Versión ampliada (1991) 15'

Est: 14/11/1992. Madrid. LIM.

Ed: La mà de Guido.

Rerefons hivernal (2005) 7'

Oboe, clarinete y fagot.

Est: 22/6/2005

Ed: La Mà de Guido.

Roc rebregat (2002) 7'

Piano a cuatro manos.

Est: 4/11/2003. Cambrils. Elàlia Vela y Ester Vela.

Ed: Clivis.

Satàlia (1994) 16'

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de sentir campanes (1997) 13'

Violín y piano.

Ed: Clivis.

Sonades de besllum (1994) 10'

Dos pianos.

Est: 26/7/1996. Mallorca. Elàlia Vela y Ester Vela .

Ed: Clivis.

Sonades de l'Arlequí nyèbit (2009) 10'

Flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Sonades de l'hora foscant (2000)

Cuatro flautas traveseras.

Est: 26/4/2001. Barcelona. Quartet de flautes travesseres Fu–Mon.

Sonades de la calor del foc (1984) 13'

Flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Est: 16/10/1984. Barcelona. L'Itineraire. Dir: I. Prin.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de la nit de vidre (1992) 15'

Percusión y piano.

Est: 21/7/1993. Mallorca. X. Joaquín, J. Vilaprinnyó.

Ed: La mà de Guido.

Sonades del vell record nou (1995) 10'

Trompeta, trompa, trombón y tuba.

Est: 21/7/1996. Girona. 2111 Gòtic Brass.

Ed: La mà de Guido.

Sonades dels vells proverbis (1993) 10'

Flauta, flautín, corno di bassetto, clarinete, guitarra, arpa, contrabajo y ordenador.

Est: 4/5/1993. Barcelona. Vol ad Libitum.

Toc vessat (2000) 12'

Piano a cuatro manos.

Est: 25/7/2001. Segovia. Ester Vela y Eulàlia Vela.

Ed: Clivis.

Tramesa a Tàpies (1962) 18'

Violín, viola y percusión.

Est: 6/2/1962. Barcelona. X. Turull, M. Valero, R. Armengol.

Ed: Seesaw Music Corp.

Tres peces per a violoncel i piano (1962) 6'

Violonchelo y piano.

Est: 10/5/1968. Barcelona. P. Penassou, C. Santos

Trigodal (2008) 10'

Flauta, clarinete bajo y piano.

Trio (1968) 15'

Violín, viola y violonchelo.

Est: 22/10/1968. Barcelona. Trio a Cordes Français.

Ed: Moeck Verlag.

Trio (1977) 12'

Clarinete, violín y piano.

Est: 4/5/1979. Barcelona. Trio Bartok.

Trio (Homenatge a Schumann) (1974) 14'

Violín, violonchelo y piano.

Est: 28/11/1977. Barcelona. G.I.C.

Vara per dos (1992) 8'

Piano a cuatro manos.

Est: 3/12/1993. Barcelona. Eulàlia Vela y Ester Vela.

Ed: Clivis.

Vara per quatre (1982) 20'

Piano a ocho manos.

Est: 15/11/1983. Mallorca. C. Botifoll, R. Estrada, G. Miquel, P. Plà .

Ed: Clivis.

Venus incomprendible (2005) 2'

Clarinete y piano.

Ed: Quodlibet (Universidad de Alcalá).

Xac (1972) 8'

Seis percusionistas.

Est: 22/2/1978. Barcelona. Grupo de Percusión de Madrid. Dir: J. L. Temes.

Ed: La mà de Guido.

Xoll virolat (1998) 4'

Clarinete y piano.

Est: 14/7/2002. La Selva del Camp. Joan Pere Gil, J. López i Roig.

CONJUNTOS INSTRUMENTALES

Clap de lluna (1995) 11'

Flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompeta., trompa, trombón, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 21/11/1995. Zaragoza. Grupo Enigma. Dir: Juan J. Olives.

Ed: Pygmalión.

Complanta per Xile (1983) 4'

Dos clarinetes, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 11/9/1983. Reggio Emilia (Italia). Gruppo Musica Insieme di Cremona. Dir: G.Bernasconi.

Ed: La mà de Guido.

Conversa (1965) 10'

Texto: Joan Brossa

Flauta, clarinete, clarinete bajo, trompeta, arpa, piano, dos percusionistas, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 21/5/1965. Barcelona. Dir: J. L. Delàs.

Engidus (1967) 8'

Cuatro flautas, trompeta y cuatro trombones.

Est: 28/4/1967. Madrid. ALEA. Dir: J. M. Franco Gil.

Espurna diàfana (2007) 6'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, acordeón, dos violines, viola y violonchelo.

Homenatge a Joan Prats (1972) 18'

Flauta, clarinete, trompeta, dos trompas, dos trombones, tuba, cuatro percussionistas, dos violines, viola, violonchelo, seis actores y electroacústica.

Ed: La mà de Guido.

Homenatge a Robert Gerhard (1976) Durada indeterminada.

Piano y nueve instrumentos ad libitum.

Est: 31/1/1977. Barcelona. G.I.C.

Ed: Música Studio.

Ibèmia (1969) 10'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percussionistas, dos violones, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 8/10/1969. Barcelona. Ars Nova Ensemble Nürnberg. Dir: W. Eider.

Ed: Moeck Verlag.

Quadre (1969) 8'

Flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 26/2/1969. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània. Dir: K. Simonovitch.

Sonades d'ací i d'allà (2009) 13'

Fluata, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trompa, trombón, piano, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 1/12/2009. Barcelona. Barcelona 216.

Sonades de l'Arlequí nyèbit (2009) 10'

Flauta, oboe, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Est: 25/4/2009. Viena. Barcelona Modern Project. Dir: M. Moncusí

Suite de l'armari en el mar (1991) 18'

Flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percusionistas, guitarra, piano a cuatro manos, violín, violonchelo y contrabajo.

Ed.: La mà de Guido.

Triade per a Joan Miró (1961)

Música de cambra nº 1 14'

Flauta, piano, percusión, violín y contrabajo.

Est: 11/5/1960. Barcelona. Dir: J. Bodmer.

Música de cambra nº 2 14'

Tres clarinetes, trompeta, trombón, percusión, violín, viola y violonchelo

Est: 11/11/1962. Mar del Plata (Argentina). Dir: N. Romano.

Tres moviments per a orquesta de cambra 14'

Flauta, corno inglés, tres clarinetes, trompeta, trombón, dos percusionistas, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 27/6/1961. Barcelona. Dir: B. Lauret.

Ed: La mà de Guido.

VOCAL

Cançons de bressol (1959) 5'

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano y piano.

Est: 6/5/1960. Barcelona. Anna Ricci y Jordi Giró.

Ed: Boileau.

Canviera (1982) 12'

Texto: Joan Brossa.

Coro mixto.

Els perfums (1997) 30'

Texto: Albert Mestres.

Ed.: La mà de Guido.

Excursió col·lectiva de cinc dies (1961) 23'

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano, coro mixto, cuatro saxofones, arpa, piano y cuatro percussionistas.

First time (1990) 13'

Texto: J. M. Mestres Quadreny.

Soprano, flauta, oboe, clarinete, piano, violín y violonchelo.

Garlanda esquinçada (1992) 5'

Texto: J. M. Mestres Quadreny

Mezzosoprano y percusión.

Est: 30/5/1994. Barcelona. A. Ricci, X. Joaquin.

Gotes de rosada sobre música (2001) 14'

Soprano, oboe, dos violines, guitarra y piano.

Invenció mòbil II (1961) 8'

Soprano, trompeta y guitarra.

Est: 4/5/1965. Barcelona. A. Ricci, J. Foriscot, M. Cubedo.

L'or del mar (1990) 10'

Texto: J. M. Mestres Quadreny

Coro mixto.

Est: 23/3/1991. Barcelona. Coral Sant Jordi. Dir: O. Martorell.

Ed: Pygmalión.

Mínimes (1999) 5'20''

Texto: Albert Mestres.

Soprano y contrabajo.

Est: 19/6/1999. Barcelona. Montse Solà, Manuel Ortega–Ferrer.

Ed: La mà de Guido.

Música per a Anna (1967) 10'

Soprano, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 15/10/1967. Madrid. A. Ricci, Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Moeck.

Natura morta (2001) 6'

Texto: Albert Mestres

Soprano, flauta y recitador.

Poemma (1969) 5'

Soprano y piano.

Est: 1971. Londres. J. Manning

Ed: Seesaw Music Co.

Sextina del vell combat nou (1979) 5'

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano y guitarra.

Est: 7/3/1983. Barcelona. A. Ricci, W. Waters.

Song for Jane (1973) 10'

Soprano y cinta.

Est: 1973. Madrid. J. Manning.

Tres fragments de la suite bufa (1996) 10'

Adaptación para voz y dos pianos.

Est: 26/7/1996. Mallorca. Anna Ricci, Ester Vela, Eulàlia Vela.

Tres poemes d'amor i dos paisatges (2000) 6'30''

Texto: Albert Mestres.

Recitador y flauta de pico.

Est: 10/4/2000. Barcelona. Albert Mestres, Joan Izquierdo.

Tres poemes d'amor i dos paisatges (b) (2000) 6'30''

Texto: Albert Mestres.

Recitador y flauta travesera.

Tríptic carnelesc (1966) 10'

Cantata. Texto: Joan Brossa

Soprano, coro mixto, flauta, clarinete, trompeta, trombón, piano/clave y dos percusionistas.

ORQUESTA

Antiodes (1964) 13'

4.3.5.3 - 4.4.4.1 - arpa. pno. 5 perc. cuerdas.

Est: 29/9/1982. Barcelona. O.C.B. Dir: J. Ll. Moraleda

Ed: La mà de Guido.

Branca de branques (1997) 10'

2.2.2.2 - 4.2.3 - 3 perc. cuerdas.

Est: 18/9/1997. Palma de Mallorca. Orquestra Simfònica de les Balears. Dir: S. Brotons

Ed: Tritó.

Concertino (1977) 10'

Pno. perc. cuerdas.

Est: 26/4/1977. Madrid. C. Santos, Ensemble 2E 2M. Dir: A. Dubois.

Ed.: La mà de Guido.

Digodal (1964) 10'

Cuerdas: 4.4.3.2.1.

Est: 13/10/1964. Barcelona. Münchener Kammerensemble. Dir: F. Büchtger.

Ed: Moeck Verlag.

Doble Concert (1970) 14'

Ondas Martenot, percusión y orquesta: 3.3.4.3 - 4.3.3.1 - 2perc. cuerdas.

Est: 26/9/1970. Barcelona. A. Sibon-Simonovitch, R. Armengol, O.C.B. Dir: K. Simonovitch.

Ed: Seesaw Music Corp.

Dolça Bruna (2001) 4'

Cuerdas: 2.2.3.2.1.

Est: 31/3/2002. Sant Andreu de la Barca. Spectrum XXI Ensemble.

Ed: La mà de Guido.

El Carnaval del Liceu (1997) 13'

4.3.5.4 - 6.4.3 - 5 perc. pno. acordeón. cuerdas.

Ed: La mà de Guido.

La realitat lliure. (1993) 10'

4.2+1.3+1.2+1 - 6.2.2.1 - 5 perc. arp. cel. cuerdas.

Est: 20/8/1994. Castell de Perelada. Orq. Sinf. de Tenerife. V. Pablo Pérez.

Ed: Tritó.

Les demoiselles d'Avignon (2006) 15'

3.3.4.2 - 4.4.3.1 - timp. 4 perc. cuerdas.

Est: 16/2/2007. Barcelona. OSB. Dir: E. Martínez-Izquierdo.

Ed: Trtitó.

L'estro aleatorio

Seis conciertos para solistas y orquesta:

Violín y orquesta (1973) 10'

Est: 23/11/1975. Méjico. M. Enríquez, Orquesta Sinfónica Nacional de México, Dir: A. Ros-Marbà.

Guitarra y orquesta (1975) 10'

Máquina de escribir y orquesta (1975) 10'

Piano y orquesta (1976) 10'

Percusión y orquesta (1977) 10'

Grupo instrumental y orquesta (1978) 10'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percusionistas, dos violines, viola, violonchelo y orquesta.

Ed.: La mà de Guido.

Llunari d'estiu (2004)16'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - cuerdas.

Paisatges virtuals (1994) 12'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 6 perc. cuerdas.

Simfonia I en mi bemoll (1983) 40'

4.2.4.4 - 6.4.4.1 - arpa, pno. 4 perc. cuerdas.

Est: 2/2/1990. Barcelona. O.C.B. Dir: F. P. Decker.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

Simfonia II en fa (1992) 20'

4.3.4.3 - 6.4.3.1 - arpa. pno. 5 perc. cuerdas.

Est: 22/9/1993. Alicante. Orquesta Sinfónica de Galicia. Dir: M. Zumalave.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

Simfonia III en do menor (2000) 27'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 5 perc, arp. pno. celesta. cuerdas.

Ed: Tritó.

Simfonia IV (2001) 15'

4.3.5.4 - 4.4.3.1 - 5 perc. arp. pno. cuerdas.

Est: 5/12/2002. Barcelona. OSB. Dir: A. Tamayo.

Ed: La mà de Guido.

Simfonia V (2002) 15'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. arp. cuerdas.

Simfonia VI (2003) 16'

2.2.2.2 - 4.2.3.1 - arp. 2 perc. cuerdas.

Ed: Tritó.

Simfonia VII (2004) 15'

4.3.4.4 - 6.4.4.1 - 7 perc. pno. cuerdas.

Simfona VIII (2007) 17'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - 3 perc. arp . cuerdas.

Simfonia IX (2008) 23'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. arp. cuerdas.

Simfonia X (2009) 20'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. 2 arp. cuerdas.

Sonades d'arreu (2003) 10'

Guitarra y orquesta de cuerdas.

Toc per a Joan Brossa (1999) 17'

4.2.5.3 sax - 4.4.4.1 - acordeón, 4 perc, cuerdas.

Ed: La mà de Guido.

Ulls de claror (2006) 29'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - timp. 2 perc. acord. pno. cuerdas.

VOCAL Y ORQUESTRA

Cant a Maria Aurèlia (1992) 6'

Texto: Maria Aurèlia Capmany.

Coro mixto. 3.1.3.2 - 4.3.3.1 - arpa, 3 perc, cuerdas.

Est: 8/1/1994. Barcelona. O.C.B. Coral Càrmina. Dir: E. Garcia Asensio

Cora (2005) 8'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - 2 sopranos, coro mixto, perc. cuerdas.

Epitafios (1958) 8'

Texto: Juan Ramón Jiménez.

Mezzosoprano, arpa, celesta y orquesta de cuerdas.

Est: 25/10/1959. Barcelona. A. Ricci, Orquesta de Cambra Solistes de Barcelona. Dir: D. Ponsa.

Ed: Pygmalión.

L'estudiant de Vic (2005) 5'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - 2 sopranos - cuerdas.

Na Hale el ir Shalem (1975) 12'

Texto: Israel Najarra.

Coro mixto. 3.2.3.3 - 4.3.3.1 - arp. 4 perc. cuerdas.

Est: 16/2/1976. Jerusalem. Jerusalem Symphony Orchestra. Dir: J.P. Izquierdo.

MÚSICA ESCÉNICA

1714–Món de guerres (2003)

Dos escenas de ópera.

Libreto: Albert Mestres.

Est: 23/7/2004. Festival de Perelada

Acció musical per a Joan Miró (1993) 50'

Libreto: J. Brossa

Mezzosoprano, recitadora, ilusionista, cuatro pianistas, flauta, clarinete, guitarra, arpa y cinta.

Est: 14/12/1993. Barcelona. A. Ricci, N. Candela, Hausson. Vol ad libitum.

Ed: Clivis.

Cap de mirar (1991)

Opera en tres actos.

Libreto: J. Brossa.

Decorados: Antoni Tàpies.

Concert per a representar (1964) 8'

Acción: J. Brossa.

Seis actores, flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión y contrabajo.

Est: 28/9/1964. Barcelona. Dir: A. Milhaud.

El ganxo (1959) 45'

Opera de cámara.

Libreto: J. Brossa.

Tenor, barítono. 1.1.1.1 - 0.1.1.1 - perc. cuerdas.

Est: 6/4/2006. Foier del Liceu, A. Comas, Ll. Sintes, Grupo Enigma. Dir: Olives.

Ed: Tritó.

Esquerdas parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa (2006) 16'

Acció musical para cuarteto de cuerdas.

Est: 21/3/2009. Barcelona, Barribrossa, Sgae. Quartet Brossa.

L'armari en el mar (1978) 90'

Teatro musical para cantante, dos stripers, bailarina, dos actores, dos acróbatas, tiradores de esgrima y conjunto instrumental formado por flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, guitarra, dos pianistas, dos percusionistas, violín y violonchelo.

Acción: J. Brossa.

Est: 17/10/1978. Barcelona. G.I.C. Dir: C. Santos.

Laberint (2009) 11'

Acción musical para cuarteto de cuerdas.

Petit diumenge (1962) 15'

Ballet.

Libreto: J. Brossa.

4.1.5.4 - 4.4.4.1 - 3perc. cuerdas.

Piano xofer (1984) 90'

Teatro musical para soprano, cinco pianistas y un actor.

Acción y texto: Perejaume.

Est: 5/6/1984. Barcelona. I. Aragón, X. Casademunt, A. Fernández, J.J.

Gutiérrez, L. Maffiotte, T. Mujal, V. Pi.

Roba i ossos (1961) 15'

Ballet.

Llibreto: J. Brossa

4.2.3.2 - 2.2.2.1 - 3perc. cuerdas.

Est.: Versión concierto: 9/1/1988. Barcelona. O.C.B. Dir: F.P. Decker.

Satana, teatre musical (1960) 20'

Acción musical para cinco actores.

Acciones: Joan Brossa

Est. 28/6/2002. Off teatre.

Suite bufa (1966) 60'

Teatro musical para pianista, mezzosoprano y bailarina.

Acción: J. Brossa.

Est: 18/11/1966. Bordeus. C. Santos, A. Ricci, T. Mestres.

Ed: Seesaw Music Corp.

Un altre Wittgenstein, si us plau.

Música incidental para cuarteto de cuerdas.

Texto: Albert Mestres.

Est.: 15/7/2009. Quartet Brossa.

Vegetació submergida (1962) 10'

Ballet.

Llibreto: J. Brossa.

sax-2.2.2.1 - cuerdas.

MISCELÁNEA

Aronada (1971). Duración ad libitum.

Música de ambientación para instrumentos ad libitum.

Est: 9/11/1972. París.

Ed: Seesaw Music Corp.

Concert de Vilafranca (1998). Duración ad libitum.

Gralles e instrumentos de percusión tocados por el público.

Est: 9/5/1998. Vilafranca del Penedès. Grallers Malvasia.

Frigolí - frigolà (1969). Duración ad libitum.

Música de ambientación para instrumentos ad libitum.

Est: 17/12/1969. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània.

Ed: Seesaw Music Corp.

Molèstia (1977)

Piano

Acción de Brossa

Est: 20/6/1977. C. Santos. Fundació Joan Miró.

Self-service (1973). Duración ad libitum.

Flautas de pico e instrumentos de percusión tocados por el público.

Est: 2/5/1973. Barcelona.

Tocatina (1975). Duración ad libitum.

Para botellas de anís.

Est: 12/6/1979. Vic. Estudiantes del Institut del Teatre.

Ed: Grup Tarot.

Variacions Essencials (1970). Duración ad libitum.

Música visual.

Violín, viola, violonchelo y percusión.

Est: C. Camps, X. Franquesa, J. Pablo, S. Pau, S. Saura, F. Torres.

Ed: Musica Studio.

MÚSICA VISUAL

ACA 30 anys (2008)

Barcelona Sarajevo (1993)

Brossa, als deu anys de la seva mort (2008)

Cançoner (2001)

Cranc-cranc (2001)

Libro de artista en colaboración con Antoni Tàpies.

Dau al set (2008)

Dos homenatges a Arias (2005)

El joc (2003).

Texto: J. Brossa.

Els cants del peix (2010)

Emilio Casares–60 años (2003)

Far (2006)

Homenatge a l'amic (1993)

Intermedi lluent (2009)

Kamina (2007)

Carpeta con grabados de Fusako Yasuda y Lluís Pessa.

Les dents del teclat (2008)

Libro artista en colaboración con Manuel Gimeno.

Lletra a Joan Brossa (2009)

Llunari (2009)

Mirall de sorra (2007)

Nadala-2007

Nadala-2008

Nadala-2009

Pactes plomallats (2010)

Quartetino (2008)

Riera-homenatge (2008)

Sac de sons (2008)

Sol (2006)

Sèrie Cave-canis (1996)

Tardoral (2008)

Trop (2008)

UTA (2000)

Carpeta con grabados de Fusako Yasuda, Lluís Pessa y Dorota Zbikowska.

Variacions Sobre un Tema de Haydn (1979)

Versión como libro de artista: **Lied** (1992). En colaboración con Perejaume.

Ed: Les Edicions.

Variacions Perejaume (2008)

ANEXO I

Entrevista a Mestres Quadreny (Esta entrevista fue realizada en Barcelona el 9 de mayo de 2006 en el estudio de la casa de Josep María Mestres Quadreny).

Isaac Diego García: Xavier Fàbregas, en su libro *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Mestres Quadreny*, comenta que la búsqueda de la belleza visual en sus partituras tiene como principal fuente de estímulo su gran interés por las artes plásticas, especialmente la pintura, ya que cuando era joven tenía una gran afición a pintar, ¿es así?

Josep María Mestres Quadreny: Sí si, esto es cierto, pero no lo hice con la ambición de ser pintor. Fue una cosa espontánea que hacía y a la que dedicaba cuando era estudiante muchos ratos perdidos...los dedicaba a dibujar y a pintar, con lápices, con acuarela, con óleo... Esta afición la abandoné completamente cuando vi la primera exposición de verdad, que fue la de Dau al Set.

I.D.G.: ¿Y es así como nace su relación con los artistas plásticos de la vanguardia catalana?

M.Q.: Precisamente fue en esta exposición en la que conocí a Joan Ponç. Yo fui a ver la exposición y me interesó mucho. Acudí de nuevo varios días, y en uno de ellos conocí a Joan Ponç. Estuvimos hablando, y terminamos haciéndonos amigos, me invitó a ir a conocer su estudio. A partir de él conocí a Brossa, y a través de la relación con ellos fui conociendo a los demás. La exposición creo que fue en el año 51.

I.D.G.: ¿De quién cree que se ha enriquecido más a lo largo de su dilatada carrera: de los músicos o de artistas de otras áreas creativas?

M.Q.: Un poco de todos, pero sobre todo de los artistas plásticos. Tanto de escultores como pintores, y particularmente de Miró. De él he aprendido muchas cosas, muchas. No sólo como fuente de estímulo, sino que su versatilidad y su

creatividad me han marcado unos caminos que han sido vitales para mí. Un ejemplo es el arte de la metamorfosis: coge un objeto y lo transforma de una manera increíble. Esto me llevó, por ejemplo, a que tres sinfonías mías se basen en el mismo principio que tres cuadros de Miró que se llaman *Interiores holandeses*. Él parte de unos cuadros que existen, y hace una transformación increíble, y las obras son cien por cien mironianas a partir de unos cuadros del siglo XVII. Esta idea me indujo a coger tres primeros movimientos de sinfonías de Beethoven y transformarlas en tres sinfonías mías. Si esto no es aprender...

I.D.G.: ¿Cree que el responsable de la mentalidad interdisciplinar de los artistas de la vanguardia catalana de la segunda mitad del siglo XX es Joan Prats? ¿O existen otras causas?

M.Q.: No no, esto era una cosa que estaba en el ambiente. Yo ya había colaborado con Brossa de una manera convencional, y Brossa había colaborado con Tàpies y con Miró. Sí es verdad que Prats tuvo la idea de hacer *Cop de poma*, porque él decía que en aquel momento todos estábamos en un punto de coincidencia que podía dar un resultado que tal vez en el futuro no se volvería a repetir. En este sentido Prats fue más bien el catalizador, pero era algo que se respiraba y entraba dentro de lo posible.

I.D.G.: En 1960 usted conoce a Juan Hidalgo que viene a Barcelona después de conocer de primera mano los nuevos planteamientos de John Cage, ¿cómo cree que le influyeron a usted estos nuevos conocimientos? ¿Cambió de alguna manera su concepción de la aleatoria?

M.Q.: Quizá no de una manera consciente, pero seguro que influyó. Sobre todo por el carácter desmitificador que tenía la música de Cage, que sistemáticamente se iba cargando los pilares de la música tradicional. Esto fue para mí una abertura fundamental, y fue a partir de aquí cuando busqué caminos distintos que no tuvieran nada que ver no con los tradicionales hasta el serialismo, y buscar mi propio camino.

I.D.G.: ¿Fue a partir de aquí cuando empezó a trabajar con el azar?

M.Q.: No, esto fue más tarde. A partir de aquí empecé a trabajar con obras móviles, en las que unos pocos elementos generan toda la obra, como el *Quartet de catroc*. Aunque esto no pertenezca al mundo de Cage, sí que probablemente fue él quien abrió esta brecha. Con el azar comencé a trabajar, creo que a partir de *Suite Bufa*, como elemento constructivo. Elegía las notas al azar. Más adelante utilicé el método Montecarlo. El problema de Cage es que utilizaba el *I Ching*, pero nunca llegó a sistematizar la manera de hacerlo, por lo que le salieron muchos imitadores que saltaron a la palestra sin saber muy bien lo que hacían. En las obras móviles, erróneamente denominadas aleatorias, no interviene el azar, porque las decisiones que no ha tomado el compositor las toma el instrumentista y son por tanto subjetivas. El azar sólo se mueve siguiendo procesos automáticos regidos por las leyes de probabilidad.

I.D.G.: Desde mi punto de vista, *Variacions Essencials* del año 1970, supone la culminación de un proceso de simplificación de la grafía musical iniciado en la década de los sesenta. Usted afirma que este “lenguaje esencial” nace a partir del contacto con la *pintura esencial* de Pic Adrian. Sin embargo, ¿no cree que en todo este proceso haya podido influir la poesía esencial de Joan Brosaa?

M.Q.: No tiene nada que ver con la poesía de Brosaa. Sí con Pic Adrian, que era un pintor rumano que vivía en Barcelona, y había publicado varios libros de estética. Tenía una idea esencial del arte. Reducía sus pinturas al mínimo con figuras formadas por trazos muy sutiles, y construía sus cuadros con muy pocos elementos. Vino a verme un día y me dijo que le gustaba mucho mi música. Pensaba que quizá podía interesarme su pintura y me invitó a su estudio. Efectivamente de aquellos dibujos y pinturas que yo vi, surgieron las *Variacions Essencials*, en la que todos son trazos muy simples y están reducidos todos los elementos de manera semejante a las pinturas de Pic. Y si se llaman “esenciales” es porque hace referencia a la pintura de Pic Adrian.

I.D.G.: En 1979 compone *Variacions sobre un tema de Haydn*, ¿qué le impulsó a escribir una obra puramente visual? ¿Sabía entonces que la obra formaría parte de una exposición sobre poesía visual?

M.Q.: La obra surgió de repente en un viaje. Yo volvía de Brasil, que son trece horas, y dándole vueltas mentales a diversas cosas me vino la idea de que las variaciones podían hacerse no sólo sobre un contexto armónico sino cogiendo un tema tal como es, y variándolo gráficamente. No como cosa audible sino como cosa visual. Cuando llegué a casa cogí el tema de Haydn, el mismo que utilizó Brahms para componer sus *Variaciones sobre un Tema de Haydn*, y en lugar de realizar unas variaciones musicales realicé unas variaciones visuales.

I.D.G.: ¿Podemos considerar *Variacions sobre un tema de Haydn* como un poema visual?

M.Q.: Sí, sí, por supuesto.

I.D.G.: ¿La música visual es de distinta naturaleza que la poesía visual?

M.Q.: Creo que la única diferencia que hay entre ambas, es que parte de que la poesía visual tiene o persigue un contenido semántico, mientras que la música visual en tanto que música, es abstracta, y no hay una intención explicativa, es una imagen construida a partir de iconografía musical. Es la única diferencia.

I.D.G.: ¿Ha participado en alguna otra exposición de poesía visual aparte de la ya mencionada?

M.Q.: Bueno, si mis obras han participado en exposiciones de poesía visual, ha sido siempre... no como encargo, sino que han cogido una obra mía, me la han pedido, incluso años después de haberla hecho. Yo hago estas obras cuando me surgen, y después... ya veremos.

I.D.G.: Usted siempre ha mostrado un enorme interés por hacer al público partícipe directo de su obra eliminando para ello al intermediario (el músico-intérprete), en obras como *Self-service* por ejemplo ¿Cree que del mismo modo la música visual persigue una comunicación directa con el público excluyendo a los intermediarios?

M.Q.: No, esto no es cierto. Yo no excluyo a los intermediarios. Solo que en estas obras el intérprete y el público son la misma persona.

I.D.G.: ¿Por qué a partir de la década de los ochenta sólo escribe músicas visuales por una parte, y músicas en sentido tradicional por otro? ¿A partir de entonces la aleatoria dejó de tener interés para usted? ¿Tal vez el empleo de programas informáticos para componer y editar las obras ha influido en algo?

M.Q.: Yo creo que fue a partir del momento que empecé a trabajar con el ordenador y sobre todo a consecuencia de trasladar el carácter aleatorio desde la periferia a las entrañas de la obra. Al construir una obra con las técnicas matemáticas del azar se puede prescindir de su aspecto externo. La verdad es que nunca he dejado de escribir con notación ordinaria, y a parte de las experiencias con obras de carácter más o menos abierto, las demás están escritas con notación tradicional. Pero claro, al trabajar con el ordenador se acentúa todavía más la presencia de esta manera de escritura.

I.D.G.: Además de poder acceder a los resultados sonoros de una manera directa. Cosa, que antes no se podía, en las obras móviles.

M.Q.: Claro.

I.D.G.: Además, a partir de *L'Estro Aleatorio* abandona las músicas móviles, ¿no?

M.Q.: Digamos que *L'Estro Aleatorio* es una especie de compilación de toda la experiencia anterior. Y a partir de aquí me di cuenta de que por este camino no podía ir más allá, y entonces di un cambio de rumbo que me aproximó más al aspecto lúdico de la música. Me dirigí más, hacia lo que podríamos denominar "método Mozart", de componer vales con dados y unas tablas. A partir de entonces, a menudo utilicé el collage y otros recursos, que me parecieron más interesantes sin abandonar nunca la estructuración de la obra por procedimientos estadísticos. Lo que sí es cierto, es que por un lado las partituras quedan totalmente escritas, y en cambio, las visuales dejan de ser operativas.

I.D.G.: Sin embargo, encontramos algunas excepciones que podríamos denominar *reminiscencias*, como *Canviera* o *Concert de Vilafranca*, que son una especie de reelaboración de obras existentes, ¿cómo y por qué surgen estas propuestas?

M.Q.: *Canviera* surgió porque me pidieron una obra para celebrar el décimo aniversario de una coral, y me pareció que el sistema de *L'Estro Aleatorio* podía funcionar muy bien aquí para el coro. Además incorporé melodías de tipo popular. Después la gente del coro se espantó y no la cantaron. Y el *Concert de Vilafranca* tiene su origen en la organización de una exposición en Vilafranca en torno al sonido. Entonces querían montar el *Self-service* y me dijeron que ya que era en Vilafranca podía ser con los planos de allí, en vez de los de Barcelona. Como ellos mismos se encargaron de hacer los planos, o los diseños, estuve conforme. El único cambio musical fue sustituir las flautas por las gralles, que son una especie de chirimías, de las que aquella población tiene una larga tradición de grupos de música popular.

I.D.G.: *Homenatge a L'amic* y *Barcelona Sarajevo* son dos pequeñas piezas visuales, ¿tuvieron difusión pública o son de carácter privado?

M.Q.: Las dos tuvieron difusión pública. *Homenatge a L'amic* es un homenaje a Miró, se hizo en la Fundación Miró de Mallorca coincidiendo con su inauguración, en la cual muchos artistas participamos en el homenaje a Miró. La otra, *Barcelona Sarajevo*, fue durante la Guerra Serbio-Bosnia, en la que Barcelona se sentía muy ligada a la situación de Bosnia. Y para recoger fondos, muchos artistas donaron obras. Estas obras se expusieron en Sarajevo, y luego volvieron y fueron adquiridas por el Fútbol Club Barcelona con destino a su museo, de donde surgieron los fondos destinados a la reconstrucción de Sarajevo.

I.D.G.: En estas dos obras los símbolos musicales imitan los signos lingüísticos, ¿pretendía hacer una analogía entre el lenguaje musical y el verbal?

M.Q.: Ambas obras tienen la particularidad de que están hechas con una técnica que consiste en transformar los tipos. Se parte de un texto, y las letras son transformadas en símbolos musicales mediante los automatismos que tiene el mismo ordenador. Es un cambio de fuente. De una fuente de letra, el *Times* por ejemplo, por otra de música, como *Maestro*.

I.D.G.: Hay por tanto una relación con el lenguaje hablado. En *Homenatge a L'amic* aparecen las grafías musicales, pero simulando ser párrafos, parece lenguaje escrito, pero ilegible, como encriptado.

M.Q.: Consiste en transcribir un texto, en este caso fue un texto en prosa de Brossa, y cambiar la tipografía. Y sobre este fondo aparecen las letras de Miró. Esta obra se quedó expuesta en la Fundación Miró de Mallorca.

I.D.G.: ¿Cómo se lee una música visual? ¿El título debe darnos la pista sobre su semántica o mensaje?

M.Q.: Se lee mirando, de la misma manera que la música auditiva se oye escuchando. En principio el título es un complemento, y junto con la imagen, induce a quien lo contempla a hacer su propia lectura o interpretación, sin que ésta tenga que coincidir con la mía. Es una especie de provocación o incitación a que cada uno haga su propio montaje.

I.D.G.: O sea, que la ambigüedad es un factor importante, no es un mensaje directo.

M.Q.: Es complementario en el sentido de que es la capacidad de recrear el título, pero no de su propio sentido final.

I.D.G.: En una ocasión dijo Joan Brossa: *la vida es corta y el poema visual ha de ser abarcado con una sola mirada*, ¿opina usted lo mismo sobre la manera de percibir una música visual?

M.Q.: Sí sí, porque tiene una lectura directa.

I.D.G.: Claro. Lo digo porque estas partituras en particular, son poemas visuales de una sola pieza. Pero en obras que están escritas en varias páginas, en una partitura tradicional tendría una continuidad, se leerían de principio a fin. Sin embargo, en obras visuales que son varias páginas, no sé si cada lámina se lee como un poema independiente...

M.Q.: Cada una es independiente, aunque haya una relación subliminar entre ellas. Generalmente de tipo técnico, de procedimiento. Lo que hago es explotar en cada

obra un mismo procedimiento, que según se aplique da diferentes resultados. Existe una cierta relación entre ellas pero es de tipo constructivo, no semántico.

I.D.G.: *Suite Bechtod*, de 1994, es una obra que me ha desconcertado un poco y por ello tengo varias preguntas que hacerle respecto a ella. ¿Cómo surgió la obra y por qué tiene esa disposición gráfica?

M.Q.: En realidad, la parte de piano, suena como una obra normal, está escrita con notas normales. Es en el formateo de la página donde se crean las figuras de conjunto que están inspiradas en las formas de un pintor, al que admiro mucho, llamado Erwin Bechtold.

I.D.G.: Entonces ¿la disposición gráfica es posterior a la composición de la obra?

M.Q.: No, es simultánea. Al trabajar con el ordenador, puedes darle el formato que quieras a medida que vas realizando la obra.

I.D.G.: ¿Cómo surgió la idea de componer *Suite Cave Canis* (1996)? ¿Fue un encargo de la revista *Cave canis*?

M.Q.: No, no fue un encargo. De hecho, las piezas de esta suite están realizadas en diferentes momentos, y por tanto, en este caso no existe demasiada relación entre ellas. Las había ido haciendo por las buenas, cuando me venía la idea, y cuando la revista me dijo que querían publicar algo mío, les dije “¿os va bien esto?”, y por eso, cuando supe que lo iban a publicar le puse el título *Suite Cave Canis*. Por tanto, fueron juntadas al ser publicadas.

I.D.G.: En esta obra, algunas piezas parecen fácilmente entendibles como *Europa, Bis, Simposio* o *Silenci*. Sin embargo en otras el espectador queda un tanto confuso, como en *Ombra Xinesa* o *Cul-de-sac*, ¿acaso utiliza aquí un código más hermético?

M.Q.: En ninguna de ellas hay un mensaje. Los que tienen este parecido entre el título y la imagen, son tal vez a causa de mi ingenuidad. Los títulos los elegía contemplando las imágenes, lo que me venía a la mente.

I.D.G.: ¿El sarcasmo y la ironía juegan algún papel en estas piezas visuales como ocurre generalmente en la poesía visual, de Brossa por ejemplo?

M.Q.: No, no. En Brossa sí, pero yo no. Yo soy más inocente.

I.D.G.: En *UTA* de 2000, ¿hubo interacción entre los diferentes artistas, o trabajaron por separado?

M.Q.: Vamos a ver. Los tres pintores que participaron en este libro, hicieron cada uno, creo que cuatro o cinco dibujos. Mi intervención comenzó por la elección tres de cada uno y ordenarlas. Luego el trabajo consistió en enlazar desde la primera hasta la última con una especie de comentario visual con aspecto de música que se intercala entre cada una de las obras dándoles una continuidad, siempre con signos gráficos musicales. Es un acompañamiento visual con un principio y un final.

I.D.G.: Supongo que *Cançoners*, obra de 2001, hace relación a los cancioneros medievales en los que se recopilaba los textos poéticos acompañados de notación musical, ¿no es así?

M.Q.: No es ninguna referencia a los medievales. *Cançoners* se llama en Cataluña a la recopilación de canciones, sin ser medieval. Y las canciones llevan texto y música.

I.D.G.: ¿Trabajó usted a partir de los poemas de Brossa, o fue una colaboración conjunta?

M.Q.: Brossa ya había muerto... Yo cogí textos de Brossa y los incluí formando parte del diseño visual de la obra, de manera que llegaran a hacer un todo, de la misma manera que la melodía y el texto también se funden en una canción. Aquí texto y diseño gráfico se funden en un mismo poema visual y musical.

I.D.G.: ¿Cómo es la relación aquí entre música y poesía? ¿La grafía musical adorna o describe la semántica de los versos, o son estímulos visuales?

M.Q.: No no no. El texto, aunque se distribuye dentro del dibujo de manera que es legible, está incorporado al diseño. Es decir, el texto es utilizado como un objeto más, y tiene un enorme contenido semántico, pero también lo tiene la canción justamente por el texto que la conforma, y sin embargo la música que se ha fundido

con él sigue siendo abstracta y no explica nada. Yo creo que el texto incorporado al diseño puede leerse, pero sin leerlo también tiene su lectura global.

I.D.G.: Es decir, que debe percibirse como un todo.

M.Q.: Efectivamente.

I.D.G.: En 2001 compuso en colaboración de Tàpies *Cranc-cranc*, ¿por qué ese título?

M.Q.: Por motivación fonética. Es una palabra muy contundente, y repetida, todavía más.

I.D.G.: ¿Cómo fue el proceso de trabajo? ¿Trabajó Tàpies a partir de sus diez músicas visuales?

M.Q.: Primero yo hice la serie, creo que son diez. Después Tàpies me dijo que quería hacer una colaboración conmigo, yo se lo enseñé y le dije “¿te viene bien?”, se lo miró y me dijo que le iba muy bien, y a partir de aquí trabajó él.

I.D.G.: Al principio tenían título las diez piezas, ¿no?

M.Q.: Sí, pero con la intervención de Tàpies, que las comenta e incluso las invade en algunos casos, no tiene sentido que tengan título por la propia continuidad que le imprime Tàpies desde el punto de vista plástico.

I.D.G.: Supongo que éste es un trabajo más abstracto que otros en los que ha estado más cerca de la poesía visual, porque los poemas visuales sí buscan una cierta semanticidad, y la pintura de Tàpies no, tan solo su contemplación...

M.Q.: Sí, es posible.

I.D.G.: ¿Tuvo difusión pública esta obra, o se expuso?

M.Q.: Se hizo una publicación de bibliófilo de cincuenta ejemplares, y su hijo Toni Tàpies, que tiene una galería, es el depositario. No creo que lo haya expuesto, por ahora.

I.D.G.: ¿Por qué no emplea la caligrafía en la elaboración de sus músicas visuales?
¿Utiliza siempre programas informáticos?

M.Q.: La verdad es que tengo una caligrafía muy mala (ríe), sin embargo la del ordenador es muy buena. La verdad es como trabajo todo el tiempo con el ordenador, ya no escribo nada con lápiz. Las *Variacions sobre un tema de Haydn* sí que están hechas manualmente, dibujando. Pero claro, con el ordenador es mucho más fácil.

I.D.G.: Es más laborioso claro.

M.Q.: No sólo eso, sino que además no queda tan bien. Con el ordenador queda muy bien y además permite ir experimentando. Si algo no te gusta lo variás...

I.D.G.: ¿No tiene muchas limitaciones el ordenador? ¿Le permite expresar todo lo que necesita?

M.Q.: Tiene muchos recursos. A veces una idea surge cuando descubres un recurso.

I.D.G.: Y entonces explota ese procedimiento....

M.Q.: Claro.

I.D.G.: Hay un conjunto de pequeñas obras-homenajes que me gustaría que explicase cómo surgieron. La primera es *60 años*, en homenaje a Emilio Casares.

M.Q.: Esto me lo pidieron sus compañeros del ICCMU, que querían hacerle un homenaje con motivo de su sesenta aniversario. Me preguntaron si quería colaborar y acepté la propuesta. Es una pena, porque cuando les mandé la obra, al editarla las notas musicales aparecieron con letras, por un cambio de fuente. Y fue así como lo publicaron.

I.D.G.: ¿Y *Homenaje a Eugenio Arias*?

M.Q.: Esta la hice porque me la pidió aquí en Barcelona un amigo que conoció a Arias y su museo, y tomó la iniciativa de pedir a diversos artistas de aquí alguna obra para hacerle un homenaje y llenar un poco más su museo. Entonces hice estos

dos homenajes, y supongo que estarán colgados en su museo de Buitrago de Lozoya.

I.D.G.: ¿Y *El Joc...*?

M.Q.: No, ésta no se ha publicado. Como ya dije, a veces hago una obra cuando me surge la idea sin necesidad de que sea un encargo.

I.D.G.: ¿Cómo definiría la música visual?

M.Q.: No me gusta hacer definiciones, pero diría la música visual es como una variante de la poesía visual hecha con iconografía musical y, como toda música, no explica nada, sino que es una pura emoción estética abstracta.

I.D.G.: A diferencia de la poesía visual que no renuncia a una mínima semanticidad.

M.Q.: Exacto.

I.D.G.: La última pregunta, ¿se considera en parte un poeta visual?

M.Q.: No no, soy músico. Soy músico.

ANEXO II

Entrevista a Mestres Quadreny (Barcelona, 3 de febrero de 2009)

De toda la entrevista realizada (de unos 10 minutos de duración) sólo se ha transcrito el fragmento referido a dos aspectos tratados en el presente estudio.

Isaac Diego García: Mi primera cuestión. En la obra *Peça per a serra mecànica* del año 1964, ¿cómo se realiza el montaje?

Mestres Quadreny: Propiamente el montaje es lo menos importante. Lo importante es la misma grabación. Los sonidos producidos por una sierra, que además no era solo una, sino que había sierras circulares de disco de distinto dentado, de distintos tamaños, además sierras de cinta también de distintos tamaños, producían sonidos muy diferentes. Y por otro lado, al grabar, poniendo el micrófono muy cerca de la producción del sonido, y cuando digo cerca me refiero a escasos milímetros, se produce una calidad de grabación del sonido distinta que si estuviese a diez centímetros, por ejemplo. Entonces yo jugué con todos estos factores para hacer la grabación.

Era como el montaje cinematográfico. Cada sonido, aislado, cortado en la cinta, y en función de su calidad puesto en una caja distinta para cada tipo de sonoridades. Luego, para componer, iba cogiendo estos sonidos y pegándolos con una regleta hasta obtener una cinta. Todo eran fragmentos pegados. Luego, a partir de aquí se cogían cintas de dos en dos, porque no tenía mezclador, y se grababan sobre una nueva cinta. A partir de dos magnetofones se grababa en uno, y así sucesivamente se iban sumando voces.

I. D. G.: Una cuestión curiosa es que a pesar de su formación científica (en física y acústica) y de sus inquietudes con las nuevas tecnologías es el hecho de que no haya desarrollado una producción electroacústica más amplia, ya que es muy minoritaria. ¿A qué se debe esta falta de interés por profundizar en los medios electroacústicos?

M. Q.: Puede haber muchos motivos, pero principalmente es que para componer yo necesitaba un material homogéneo y este caso, el de las sierras me lo daba. Aunque

fuesen muy diversos, todos tenían un origen común. Y esto permitía controlar el resultado sonoro. Porque en la música concreta es difícil planificar la obra. Sólo puedes hacerlo de una manera muy general, y no me gusta no controlar el material. Además había una mano tras la producción de aquellos sonidos, que les daba una calidez humana.

Por otra parte, nunca he llegado a acertar a sintetizar un sonido interesante.

Otra razón es que creo que hay un problema de comunicación con la música electroacústica. Me parece enojoso estar sentado delante de un altavoz escuchando... sobre todo en plan de concierto. Escuchar en casa es distinto, pero colocar a cien personas delante de un altavoz me parece algo peregrino, una situación un tanto...ridícula. Sencillamente no me gusta.

I. D. G.: Esta es la razón por la que su obras electroacústicas o funcionan dentro de una exposición como fondo sonoro o...

M. Q.: ...como música utilitaria. Como música utilitaria sí pero como música de concierto no.