

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Trabajo Fin de Máster

***Josep María Mestres Quadreny:***

***Nuevos conceptos y técnicas en la escritura para guitarra***

David Sanz Badenas

Tutora: Dra. Marta Cureses de la Vega

Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical

Curso 2012/2013

*Penetraré la cueva  
de bisonte y raíl riguroso,  
la piedra decimal  
que nunca conoce.*

*Metropolitano, Carlos Barral*

## ÍNDICE

<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Objetivos. ....</b>	<b>3</b>
<b>3. Mestres Quadreny: Obra para guitarra.....</b>	<b>4</b>
3.1. <i>Mestres Quadreny y la música.....</i>	4
3.2 <i>La guitarra.....</i>	8
3.3 <i>La obra para guitarra.....</i>	10
3.3.1. <i>Perludi – 1968 .....</i>	10
3.3.2. <i>Tres cànones en homentage a Galileu (1975) – versión guitarra eléctrica y tres magnetófonos .....</i>	18
3.3.3. <i>Tres peces per a guitarra - 1979.....</i>	29
3.3.4. <i>SOS – 1995 .....</i>	34
3.3.5. <i>Llera de banús – 1997 .....</i>	37
3.4 <i>Música de cámara con guitarra.....</i>	39
3.4.1. <i>De trast en trast (1993) - para flauta y guitarra .....</i>	39
3.4.2. <i>Sonades d'arreu i més enllà (2013) – para guitarra y quinteto de cuerda.....</i>	48
3.5 <i>Música con voz.....</i>	52
3.5.1. <i>Inveció mòbill II (1961) – para voz, trompeta y guitarra eléctrica.....</i>	52
3.5.2. <i>Sextina del vell combat nou (1979) – para mezzosoprano y guitarra.....</i>	61
3.6 <i>Música con orquesta .....</i>	70
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>72</b>
<b>5. Bibliografía y referencias documentales .....</b>	<b>74</b>
<b>6. Anexo: .....</b>	<b>77</b>
6.2 <i>Catálogo completo de obras de Josep Maria Mestres Quadreny .....</i>	77
6.2 <i>Partituras (véase archivo adjunto) .....</i>	115

## **Agradecimientos**

El presente Trabajo Fin de Máster solo ha sido posible gracias a la estimable y generosa colaboración de diversas personas a las que muy sinceramente agradezco.

En primer lugar a la Dra. Marta Cureses de la Vega, tutora del presente trabajo, por el ingente y constante apoyo, orientación y asesoramiento en todos aquellos aspectos que comportan la realización de dicho proyecto; destacando su constante predisposición e interés en la elaboración del mismo. Mi agradecimiento por ser luz de faro en este océano.

Seguidamente, y de forma muy emotiva y considerada, al compositor Josep Maria Mestres Quadreny, por su disposición y ayuda en las diversas sesiones de trabajo, así como su generosidad constante en facilitar la inmensa documentación de su archivo personal. Por regalarme esos momentos de reflexión compartida y, evidentemente, por toda la música que nos ha legado durante su extensa trayectoria.

A Jean-Pierre Dupuy, por asesorarme constantemente a través de su enorme experiencia y clarificarme aspectos relativos a la música de Mestres Quadreny.

A Anna Bofill, por facilitarme la comprensión de aspectos y conceptos relativos al presente trabajo.

A Jaume Maymó, por su constante apoyo y generosidad y por mostrarme el inabarcable mundo de Joan Brossa.

A Jorge David de Diego, por su constante presencia y estimulación en todos aquellos aspectos relativos al contexto filosófico, social y bibliográfico.

A mis padres, hermano y familia, por la comprensión de mi ausencia durante el tiempo de realización del mismo.

A Amelia, por todo.

## 1. Introducción

Mediante el presente trabajo que lleva por título *Josep M. Mestres Quadreny: nuevos conceptos y técnicas para guitarra*, se muestra desde una perspectiva contextual-histórica, artística y analítica, la producción para guitarra del compositor catalán Josep M. Mestres Quadreny. Mestres Quadreny, decano de los compositores catalanes, autor de un extenso catálogo y amplia trayectoria, presenta un número de obras muy significativas en las que la guitarra tiene un gran protagonismo, y que puede desglosarse de la siguiente manera: cinco obras para guitarra sola, siete obras de música de cámara reducida (dúos o tríos), tres obras con voz, tres obras con conjunto instrumental diverso, dos obras con orquesta y una obra de música escénica; sumando un total de veintiuna obras que, parte de ellas, serán objeto de estudio en el presente trabajo.

En este sentido se expondrán una diversidad de argumentos que tratan de vislumbrar las ideas musicales del compositor catalán, así como su posición artística en el contexto musical de Cataluña y aquellos procedimientos que hacen del autor, y sus técnicas personales en la aplicación al ámbito guitarrístico de nuestro tiempo, una figura acentuadamente singular y original en el panorama de la música contemporánea catalana – sin duda de las más importantes en la segunda mitad del siglo XX - y, por extensión, del ámbito nacional.

Por razones evidentes, el presente trabajo parte de un aparato analítico considerable, hecho que nos sumerge en cada una de las piezas analizadas para obtener una serie de informaciones relativas a la construcción de dichas obras. Pero aún y así, cabe mencionar la opinión del propio compositor para aclarar conceptos que podrían evitar interpretaciones inexactas:

*“[...] Para Schoenberg es fundamental la idea como elemento primigenio y motor de la creación de una obra.[...] Mi propia experiencia me ha mostrado, y ello coincide con la explicaciones manifestadas por Schoenberg en su artículo El estilo y la idea, que la idea surge de forma súbita e instantánea en nuestra mente. A mi entender es como una semilla que contiene todos los códigos de lo que será la pieza musical: el compositor elabora su germinación y la transforma en una obra, tal como un jardinero la convierte en planta. Como consecuencia de ello yo hago una distinción entre forma y configuración: la forma se corresponde con la idea, es el total de la pieza, tal como la ha pensado el compositor y como la percibe el oyente y la configuración es su estructura, el conjunto de elementos técnicos empleados por el compositor para plasmar su idea. La configuración es analizable, la forma no.”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Conferencia *El lenguaje musical y el azar*, Ronda, 2006. Texto inédito. Archivo personal de Mestres Quadreny. Cortesía del compositor.

Es en este sentido que el trabajo aquí expuesto, y siguiendo la terminología e ideología del compositor, principalmente se enfoca hacia el análisis de todos aquellos aspectos que afectan a la configuración de las obras, ese “conjunto de elementos técnicos” que se plasman en las mismas para llevar a cabo la idea musical del autor.

El conjunto de obras que abordaremos seguidamente serán presentadas por formaciones instrumentales, y en la clasificación de cada una de ellas por orden cronológico. Este aspecto conlleva que puntualmente se pueda recurrir, a lo largo de la lectura, a otro apartado del trabajo para completar dicha información. Esto se ha planteado así para evitar repetir las mismas informaciones de forma constante en el devenir de las obras analizadas. Por este motivo, hemos decidido incluir aquellos aspectos más relevantes de un periodo concreto o técnicas compositivas destacadas en aquellas obras que han sido las pioneras, pues de esta manera, en las sucesivas obras, sólo se referenciarán dichos aspectos sin la necesidad de reincidir en ellos.

La distribución de las obras objeto de estudio será la siguiente:

- a) Obras para guitarra sola
- b) Obras de música de cámara
- c) Obras con voz
- d) Obras con orquesta

Por razones que impone la extensión del presente trabajo, no se incluye la totalidad de la producción para guitarra del compositor catalán, ya que excedería en mucho los límites y objetivos del mismo; eso sí, se incluyen aquellas obras más relevantes de sus diversas formaciones instrumentales y, por el contrario, no se incluyen aquellas que – por sus características o razones diversas – la guitarra presenta un papel “secundario” o de menor relevancia.

Las obras presentes en el trabajo son: 1) Guitarra: *Perludi, Tres cànonns en homenatge a Galileu, Tres peces per a guitarra, SOS y Llera de Banús*, 2) Música de cámara: *De trast en trast* y *Sonades d'arreu i més enllà*, 3) Obras con voz: *Invenció mòvil II* y *Sextina del vell combat nou*, 4) Obras con orquesta: *L'estro aleatorio nº 2* (mención).

Las obras no incluidas en el presente trabajo son: *Micos i papallones* (versión guitarra y percusión y versión 2 guitarras), *Parasellenne* (guitarra y acordeón), *Camins lluent* (guitarra y contrabajo), *Lletra de lluna* (guitarra y saxofón), *Bagatel·les* (flauta, violonchelo y guitarra), *Magòria* (conjunto instrumental), *Suite de l'armari en el mar* (conjunto instrumental), *Sonades d'arreu* (versión guitarra y orquesta de cuerda), *Gotes de rosada sobre música* (conjunto instrumental y voz) y *Acció Musical per a Joan Miró* (música escénica).

## 2. Objetivos.

El objetivo principal del presente trabajo es mostrar las aportaciones del compositor Josep Maria Mestres Quadreny en el ámbito de la composición para guitarra, pues representa una de las figuras más relevantes y destacadas en el ámbito de la música de vanguardia catalana; y cómo dichas aportaciones suponen una renovación del lenguaje y de las propias técnicas del instrumento. Debido a la originalidad del planteamiento y el posterior desarrollo creativo del compositor, se mostrarán las incidencias e innovaciones técnicas en el ámbito de la guitarra, y en el lenguaje musical guitarrístico, ya que éste será renovado en base a criterios diferentes a los habituales y siendo ubicado en un contexto artístico y musical más internacional, en simetría con otros lenguajes musicales de la vanguardia musical internacional.

Para llevar a cabo y desarrollar este objetivo es preciso contextualizar (siquiera de forma sucinta) todos aquellos aspectos de la vida y formación artística del compositor, ya que nos facilitará la comprensión de los mismos, a la vez que nos aportará un paralelismo con el resto de su producción y del contexto artístico en general.

El procedimiento de trabajo se ha desarrollado de la siguiente manera:

- Análisis de las partituras incluidas en el trabajo.
- Documentación bibliográfica respecto la vida y obra del compositor, así como del entorno cultural del mismo. Acceso a la bibliografía existente en la actualidad publicada o procedente del archivo personal del compositor.
- Acceso a diversos centros de documentación para completar la información bibliográfica.
- Sesiones de trabajo en el archivo del compositor. Consulta del archivo personal y biblioteca.
- Síntesis de hechos y obras para su posterior conclusión y redacción del trabajo.

El material básico del presente estudio se centra en las partituras, su análisis y consideraciones técnicas específicas de su lenguaje compositivo.

### 3. Mestres Quadreny: Obra para guitarra.

#### 3.1. Mestres Quadreny y la música

Con el objetivo de contextualizar correctamente la posición del compositor Josep Maria Mestres Quadreny en el ámbito musical y su correspondencia – en nuestro trabajo – en el ámbito guitarrístico, es necesaria una breve introducción general alrededor del compositor y su relación con la música.

Josep Maria Mestres Quadreny, nacido en la ciudad de Manresa (Cataluña) en el año 1929, recibió una formación universitaria (Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona donde se licenció como Ingeniero Químico) y como pasión encontró la música. Esta circunstancia, ni es casual ni será superflua, ni mucho menos; es decir, ya de muy joven Mestres Quadreny mantiene una vinculación con el mundo musical desde la pasión, sin presiones ajenas a convertirse en su modo de subsistencia. La formación universitaria ha tenido unas consecuencias muy satisfactorias para el posterior desarrollo – no ya de su propia obra –, si no del devenir de gran parte del desarrollo musical catalán – de vanguardia - de la segunda mitad del siglo pasado.

Será ya entonces cuando el joven compositor percibirá su falta de conexión con el mundo más académico del sector musical; se percató de aquello a donde no había posibilidad de acudir y hábilmente busco nuevos caminos para dar desarrollo a todo su potencial creativo y musical. Realizó entonces una formación muy completa con el maestro Cristòfor Taltabull durante aproximadamente seis años<sup>2</sup>, siendo éste probablemente una de las figuras pedagógicas más importantes de Cataluña<sup>3</sup>, asimilando las materias de contrapunto, armonía, fuga y orquestación; pero al mismo tiempo no encontraba un modelo de referencia musical en el país. Será entonces cuando por necesidad encuentre respuesta en el colectivo de las artes plásticas: *Dau al Set*. El descubrimiento de aquello que no habitaba en el mundo musical le fue revelado con este mítico movimiento cultural. Joan Ponç, Joan Brossa, Joan Comellas, el Círculo Manuel de Falla y Joan Prats – mecenas cultural de referencia en la vanguardia catalana y que ejercerá también una influencia de por vida en el compositor -, serán elementos claves del despertar de aquello que acechaba en su interior.

*“[...] Su gran atracción por las artes visuales ha hecho que siga de cerca sus manifestaciones y que hayan influido en su orientación estética los problemas y las soluciones que le han dado sus amigos de estas disciplinas. [...] Esta actitud constituía un modo de explorar nuevos caminos.”<sup>4</sup>*

---

<sup>2</sup> Entre 1951 y 1957.

<sup>3</sup> Por su pedagogía y enseñanzas prácticas (sin haberse dedicado nunca a la faceta de profesor) pasan toda una generación de compositores como Guinjoan, Soler, Comellas, Casablanca, Benguerel, Cerdà, etc.

<sup>4</sup> Luís Gasser; *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII., Coord: Emilio Casares, SGAE, Madrid, 1999-2002, pag. 482.

Solamente una música mantenía viva toda la esperanza: Anton Webern, el compositor que alumbró a toda la generación posterior y que – esta vez sí – conectaba al compositor catalán con las mismas inquietudes de la vanguardia centroeuropea y de la llamada generación del 51 española.

Una vez licenciado en Ciencias Químicas, establece su profesión como químico en una multinacional, y será entonces cuando inicie su andadura musical, a la que ha dedicado toda su vida.

*“[...] las dos formaciones constituyen mi personalidad y sobretodo mi manera de pensar.”<sup>5</sup>.*

Seguidamente aparecerán Joan Miró – figura fundamental en la vida de Mestres Quadreny -, Antoni Tàpies, Abraham Moles, las actividades del Club 49 y un largo etc., que confirmarán el ambiente artístico e intelectual en el que se mueve el compositor.

¿Qué contiene de particular u original la música de Mestres Quadreny?. La pregunta es de difícil catalogación y respuesta; se puede argumentar su inmensa creatividad así como su vinculación al pensamiento científico. Mestres Quadreny enlaza con el pasado para – nunca mejor dicho – catapultarse al futuro.

Pitágoras, el primer matemático, desarrolla una teoría de los números otorgándoles un significado simbólico: el tetracto, sucesión de los cuatro primeros números naturales, tomados como serie y como conjunto, que relacionándose entre ellos forman los primeros intervalos musicales esenciales. La escuela pitagórica aglutina todo aquello que puede explicarse con proporciones armónicas entre números: la matemática, la astronomía, la arquitectura y la música. De aquí al Quadrivium medieval. Mestres Quadreny no abandona la vinculación de la ciencia y la música, simplemente que aquello que en la época griega tomaba un carácter simbólico, en la actualidad y gracias a la tecnología – fundamental en la carrera musical del compositor catalán - se vuelve empírico, se cristaliza sonoramente; es la resolución de tantos años de espera y, por fin, la superación del conflicto: el encuentro con uno mismo como creador.

Ante la visión más tradicional de la música, en su aspecto lineal, con la melodía como conducción del proceso, aparece el concepto de tono,

*“[...] que es un ente abstracto, es substituido por el sonido, que es un ente físico. [...] Las combinaciones que se pueden realizar con sonidos son muy diversas y, entre otros, permite la creación de texturas sonoras dentro de las cuales el sonido individual pierde identidad y deviene un elemento componente de una unidad superior que es escuchada globalmente, al que podemos llamar*

---

<sup>5</sup> MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *La música i la ciència en progrés*, Arola Editors, Tarragona, 2010, pag. 12, “[...] les dues formacions constitueixen la meva personalitat i sobretot la meva manera de pensar.”. Traducción propia.

*campo sonoro, y esto influenció directamente algunos compositores, que organizaron su música instrumental en forma de texturas sonoras.”<sup>6</sup>.*

La aparición del concepto de campo sonoro modifica enormemente el planteamiento creativo, así como la propia audición de la música, ya que no serán ni las alturas ni el propio tiempo lo esencial en el discurso, sino el campo, el entorno donde se producen las cosas y, por tanto, los sonidos ya no son escuchados individualmente, sino de forma global dando lugar a una textura sonora, y ésta será la gran protagonista. Ya no hay melodía. Liberado de ella, y mediante procesos matemáticos y gráficos – el teorema de Thales, entre otros – Mestres Quadreny aporta un complejo rítmico de enorme personalidad, huyendo de cualquier regularidad posible. Posteriormente, en su constante afán de conocimiento y en continuo contacto con personalidades del ámbito científico, aparece la matemática estadística, en concreto el cálculo de probabilidades, mediante el cual el compositor encuentra una vía de circulación por donde transmitir su sensibilidad musical: el método de Montecarlo.

*“[...] La parte esencial del método consiste en obtener una serie de números aleatorios regidos por una ley de probabilidad prefijada. La fuente inicial es una tabla de números aleatorios, la cual se compone de una sucesión de cifras tal, que la aparición de cada cifra, resultante del conjunto (0, 1, 2, ..., 8, 9), presenta la misma probabilidad y en la cual las apariciones de dos cifras, o de un conjunto cualquiera de cifras, son siempre acontecimientos independientes”<sup>7</sup>.*

Será por tanto en el campo del azar matemático, y no intuitivo<sup>8</sup>, el ágora donde se desarrollarán las coordenadas del compositor, aunque tal y como el mismo autor comenta,

*“[...] Me gustaría que quedara bien claro que el método de Montecarlo no da un procedimiento de composición, sino que es una herramienta que tiene el compositor para proceder, al nivel que desee, al establecimiento de procesos automáticos de toma de decisiones, que abarca desde niveles muy restringidos*

---

<sup>6</sup> Ibídem, pág. 97, “[...] que és un ens abstracte, és substituït pel so, que és un ens físic.[...] Les combinacions que es poden fer amb sons són molt diverses i, entre altres, permeten la creació de textures sonores dins les quals el so individual perd identitat i esdevé un element component d’una unitat superior que és escoltada globalment, que podem anomenar camp sonor, i això influí directament alguns compositors, que van organitzar la seva música instrumental en forma de textures sonores.”. Traducció propia.

<sup>7</sup>MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *Pensar i fer música*, Ed. Proa, Barcelona, 2000, pág. 91, “[...] La part essencial del mètode consisteix a obtenir una sèrie de nombres aleatoris regits per una llei de probabilitat prefixada. La font inicial és una taula de nombres aleatoris, la qual es compon d’una successió de xifres tal, que l’aparició de cada xifra, presa del conjunt (0, 1, 2, ..., 8, 9), té la mateixa probabilitat i en la qual les aparicions de dues xifres, o d’un conjunt qualsevol de xifres, són sempre esdeveniments independents”, Traducció propia.

<sup>8</sup> Procedimiento más de acorde al compositor John Cage.

*[...] hasta un universo de sonidos, donde las alturas, los tiempos, los timbres las intensidades sean elegidas al azar.”<sup>9</sup>.*

Este azar armado y respaldado por todo el aparato científico y su consecuente aplicación al proceso de composición musical, testimonia la conexión espiritual y creativa del compositor catalán con aquellos aspectos relevantes del tiempo en el que vive, de su tiempo. Se abandona, pues, toda posición romántica del sujeto – como ente subjetivo que produce un objeto artístico con grandes dosis de subjetivismo y emotividad – en favor de un artista que, desde el caos que rige e impera en el mismo universo, domestica su ego en aras de una manifestación musical que excluye toda individualidad como único criterio.

Hemos mencionado el término “objeto artístico”, de relevante importancia en lo que concierne a la vinculación de Mestres Quadreny y la música. Ésta – la música -, desde sus orígenes, presenta una vinculación evidente con el lenguaje hablado, ya sea a través del propio canto o de aspectos que afectan a la sintaxis del lenguaje musical, como las frases, las cadencias, etc. Será en este sentido que el lenguaje musical presenta aspectos semejantes al lenguaje hablado, pero sin tener un contenido semántico, ya que coinciden en aspectos como el requerimiento del tiempo para expresarse, puesto que son sistemas de comunicación que utilizan el sonido articulado, etc., pero también presenta aspectos que las diferencian, como el hecho de que la música no requiere de traducción, como la intervención de un intérprete para descodificar el sistema de signos que comportan las partituras, etc.

La influencia de las poéticas visuales de la vanguardia artística catalana quedarán ya muy patentes en, por ejemplo, la obra interdisciplinar *Cop de poma* del año 1961. El eminente pintor Joan Miró incita a una serie de amigos – Tàpies, Brossa, Mestres Quadreny y Villèlia – en la realización de una obra colectiva, dando lugar a una obra-objeto, con Joan Prats como editor, en donde cada uno realiza una aportación, dando lugar a uno de los objetos artísticos de mayor interés de la década de los años 60 del pasado siglo. Mestres Quadreny, pues, se afilia a una transversalidad artística que lo acompañará toda su vida,

*“[...] Mestres ha utilizado muchos lenguajes que no son estrictamente musicales, ni tan solo los sonoros: des de la primeras obras se ha mostrado favorable a un cambio de código, que conduce a la creación de un lenguaje propio. Este lenguaje, que experimenta y va consolidando durante más de seis décadas, está repleto de asociaciones imprevistas – sonido, espacio, tiempo, imagen – que configuran un mundo de símbolos. Mestres trasciende los principales convencionalismos heredados por su tiempo sin necesidad de*

---

<sup>9</sup> MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *Pensar i fer música*, Ed. Proa, Barcelona, 2000, pág. 93, “[...] Voldria que quedés ben clar que el mètode de Montecarlo no dóna un procediment de composició, sinó que és una eina que té el compositor per procedir, al nivell que vulgui, a l'establiment de processos automàtics de presa de decisions, que pot anar des de nivells molt restringits [...] fins a un univers de sons, on les alçades els temps, els timbres, les intensitats siguin elegits a l'atzar.”. Traducción propia.

*apelar a su vacuidad o a su caducidad; todo lo contrario, argumenta un nuevo contenido conceptual que supera la sintaxis hasta aquel momento histórica.”<sup>10</sup>.*

Mestres Quadreny se desvincula de la relación música-lenguaje, apostando por la concepción objetual de la música, lejos de cualquier sintaxis, ya que para el autor

*“[...] La música solo se explica a sí misma [...], expresa muchas cosas pero no dice nada en concreto, [...] es absolutamente irracional.”<sup>11</sup>.*

Roto el enlace con la melodía, la aplicación de los procedimientos aleatorios en la construcción de su música, la influencia de las artes visuales y la incorporación de la tecnología – será el primer compositor en España en realizar una obra a través del ordenador<sup>12</sup> - una práctica que desembocará en la creación del laboratorio Phonos en el año 1974. Todos ellos son suficientes ingredientes para testimoniar la importancia de su figura en el contexto de la vanguardia artística catalana, situándose como uno de los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Cataluña,

*“[...] sin duda el compositor más significativo y activo de esta generación, y el de mayor repercusión en los primeros movimientos de la vanguardia musical catalana.”<sup>13</sup>.*

### **3.2 La guitarra**

¿De qué manera impacta la obra guitarrística de Mestres Quadreny en el contexto general de la guitarra en Cataluña y España? Proyectando una rápida mirada al panorama guitarrístico en los años que nos atañen, enseguida observaremos la influencia e importancia de su aportación. Teniendo en cuenta que, ya en pleno siglo XX

*“[...] las nuevas posibilidades del instrumento surgen así unidas a la innovación sonora de más amplio rango: melódica, tímbrica, rítmica, armónica y, al fin, técnica y gráfica.[...] los años 50 muestran un escenario receptivo y catalizador de las propuestas más novedosas, surgidas primeramente de las*

---

<sup>10</sup> CURESES, Marta. “La universalidad como categoría”, *Josep Maria Mestres Quadreny. De cop de poma a trànsit boreal. Música, art, ciència i pensament*, Coord: Manuel Guerrero y Oriol Pérez, Ed. Angle Editorial- Arts Santa Mònica, Barcelona, 2010, pags. 35-36.

<sup>11</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=x75Jtso1oXw>>, última consulta realizada el 14 de julio de 2013.

<sup>12</sup> Ibèmia, de 1969.

<sup>13</sup> CURESES, Marta. “La creació musical. Escoles i tendències”, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Volum V, Coord: Xosé Aviñoa, Ed. 62, Barcelona, 20021, pag. 200, “[...] sens dubte el compositor més significatiu i actiu d’aquesta generació, i el de més gran repercussió en els primers moviments de l’avantguarda musical catalana.”. Traducción propia al castellano.

*nuevas teorías armónicas que asisten al compositor des de los albores del siglo XX: politonalidad, atonalidad, dodecafonismo, serialismo o microtonalidad.*"<sup>14</sup>,

En este sentido la microtonalidad encontrará un espacio en donde el instrumento empieza a desarrollar nuevos lenguajes<sup>15</sup>, dando origen a páginas como las del compositor navarro Agustín González Acilu mediante propuestas como sus *Estructuras para 24 sonidos*, del año 1965, o

*"[...] el sistema de niveles de Ramón Barce, el sistema de potenciales de González Acilu, el concretismo de Carlos Cruz de Castro o el sistema de cuartas cerradas de Javier Darías."*<sup>16</sup>,

procedimientos todos ellos de enorme importancia para la incorporación de la guitarra en las diversas corrientes del siglo XX pero que, como es lógico también, son propuestas fundamentalmente sonoras y, en este sentido, la figura de Mestres Quadreny añade el plus de la tecnología – con los *Tres cànonns en homenaje a Galileu* de 1975–, lo relativo a las nuevas grafías – inserción del hexagrama – y nuevos procedimientos varios en torno a la interpretación guitarrística, especialmente la tímbrica ampliada mediante el uso de sordinas entre cejillas, ampliando la concepción también percusiva que ofrece el instrumento.

La aplicación de la indeterminación – estructurada – a través de un código gráfico ajeno hasta el momento en la escritura guitarrística – véanse *L'Estro Aleatorio*, *Tres cànonns en homenatge a Galileu* – otorga al mundo idiomático de la guitarra una enorme posibilidad de intervenciones por parte de los intérpretes dando lugar a ese margen de probabilidad que tanto provoca el compositor. En este contexto de ampliación, la guitarra eléctrica compartirá escenario con los demás instrumentos musicales de carácter más tradicional – *Invenció mòvil II* y *L'Estro Aleatorio* - y, tanto la acústica como la eléctrica, se verán sometidas puntualmente a procedimientos ajenos o externos que serán compartidos entre ambas: uso del plectro en la guitarra tradicional, uso del arco de violonchelo en ambas, etc.

---

<sup>14</sup> CURESES, Marta; *La guitarra de hoy*, Programa Fundación Juan March, Aula de Restrenos 87, Mayo 2013.

<sup>15</sup> En donde Juan Álvarez Gil será el primer constructor en proponer una guitarra con cuartos de tono.

<sup>16</sup> CURESES, Marta; *La guitarra de hoy*, Programa Fundación Juan March, Aula de Reestrenos 87, Mayo 2013.

### 3.3 La obra para guitarra

#### 3.3.1. *Perludi* – 1968

Veamos, pues, la primera obra que el compositor catalán escribe para guitarra sola. Se trata de *Perludi*, del año 1968. El título proviene del término *per ludere*, (para tocar, para ser interpretado), y que mediante una combinación con vocablo catalán *Preludi* (preludio) - muy utilizado en el ámbito musical – nace el título de la obra. Título que, ya entonces, anticipará una de las características más destacables del compositor: la originalidad de los títulos de sus obras musicales, o gran parte de ellas.

Esta obra nace a través de la convivencia durante unos meses, en el domicilio del compositor, del guitarrista Oscar Cáceres, el cual facilitó un conocimiento mucho más directo al instrumento. Esta obra fue estrenada por el eminente guitarrista cubano Leo Brouwer, en la ciudad de Berlín el 18 de enero de 1972. La partitura será editada en 1975 por la editorial italiana Berben, e incluida en una de las grabaciones más significativas del guitarrista cubano y de la guitarra contemporánea del momento: *Rara*, del año 1971<sup>17</sup> y editado por Deutsche Gramophon. Dicha grabación contiene obras de Henze, Bussotti, Ohana, Halffter y el propio Mestres Quadreny, entre otros, hecho que enmarca al compositor catalán en la vanguardia de la escritura guitarrística, ya sea de nivel europeo como nacional.

Todos estos aspectos – intérprete que estrena y graba la obra, sello discográfico y editorial musical - confieren a la obra un marco propicio para ser considerada una de las obras para guitarra del compositor catalán que, con los años, ha tenido mayor difusión. Al fin y al cabo es la tarjeta de presentación en el ámbito guitarrístico del compositor<sup>18</sup>.

*Perludi* presenta una estructura en tres secciones y que, a su vez, aparecerá posteriormente en diversas obras del compositor en su producción para guitarra, ya sea de forma exacta o aproximada<sup>19</sup>. La obra únicamente presenta dos indicaciones agógicas: *Vivo* y *Largo*, sin ninguna indicación metronómica al respecto, que encabezan la 1ª y 2ª sección respectivamente. Esa ausencia metronómica no es baladí en la producción del compositor catalán, ya que, en este caso, la intención del mismo es que el intérprete asuma la obra con el máximo de comodidad sin estar sujeto a una indicación metronómica precisa, siempre y cuando - claro está - se respete el carácter de la pieza. En éste ámbito, pues, no es de extrañar que *Perludi* tampoco contenga indicación de compás alguno.

---

<sup>17</sup> DG 2530 307.

<sup>18</sup> En lo que refiera al escritura para guitarra sola, ya que la primera obra en donde interviene la guitarra en el catalogo de Mestres Quadreny es *Invenió Mòbil II*, para soprano, trompeta y guitarra eléctrica, del año 1961.

<sup>19</sup> Como los *Tres Cànonns en homenatge a Galileu*, versión para guitarra eléctrica y l'*Estro Aleatorio*, nº 2 para guitarra y orquesta, ambas del año 1975.

La estructura ternaria antes mencionada viene dada por las siguientes circunstancias: la primera sección es toda aquella que requiere de una interpretación con sordina, que el autor especifica en la misma partitura de la siguiente manera,

*“Utilizar un cartón grueso con unas ranuras para introducirlo entre las cuerdas (como un peine). Se sitúa entre 1 y 3 cm del puente.”<sup>20</sup>.*

La segunda sección prescinde de la sordina, y en ella la guitarra asume una tímbrica más tradicional y, la tercera sección, viene caracterizada por la sustitución del pentagrama por hexagrama, representando gráficamente las seis cuerdas de la guitarra, y la utilización de la sordina, ésta vez producida con la mano izquierda, esto es, se sitúa mediante la siguiente indicación:

*“el 1r dedo o el 4ª de la mano izquierda en posición horizontal sobre las seis cuerdas a modo de cejilla, presionando con suavidad entre los trastes que se indican”<sup>21</sup>.*

Este tipo de cejilla, a diferencia de la anterior (1ª sección) produce un sonido muy percusivo en el que casi no se diferencia la nota percutida, pero sí, en cambio, si es más o menos grave o aguda. Por lo tanto, será el aspecto tímbrico – representado en sus tres secciones, diferenciadas por la tímbrica, el que configurará en gran medida la estructura de la pieza. Pasemos a describir las características que configuran cada sección.

Vemos, en primer lugar, un aspecto esencial que contribuye a la configuración de la pieza: la estructura a partir de la tímbrica; es decir, en la 1ª y 3ª sección la guitarra se manifiesta mediante sonidos opacos, hecho que influirá de forma evidente en la proyección sonora y ataque de los mismos, mientras que en la 2ª sección al proceder a una emisión tradicional, el compositor saca a relucir gran parte de los contrastes dinámicos y de articulación posibles en el instrumento, creando así un contrapunto tímbrico evidente y, a su vez, delimitando claramente las tres secciones de la obra.

La 1ª sección se inicia con la indicación de *Vivo* y, en donde de forma clara, ya se percibe de qué manera el compositor ha plasmado su discurso sonoro. Aparecen un grupo de notas – por lo general fusas o semicorcheas y sus combinaciones – agrupadas en tresillos, quintillos, seisillos, septillos y, ocasionalmente, en grupos de 4 y 8. La distribución rítmica que confiere a la partitura un sello tan particular – tal y como mostramos en el ejemplo 1<sup>22</sup> –, viene dada mediante el sistema por el cual el compositor ha confeccionado dichos patrones rítmicos: el teorema de Thales, es decir

---

<sup>20</sup> Anotaciones del autor a la partitura.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Primer compàs de la obra *Perludi*.

*“Partiendo de un estricto control y de un deseo de síntesis, va acercándose progresivamente a métodos en los que adquiere importancia creciente el azar matemático”<sup>23</sup>.*



Ejemplo 1

Cabe mencionar que la aplicación de dicho teorema no aparece exclusivamente en la 1ª sección de la obra, sino también en las siguientes, así como en obras posteriores, ya que será un sistema que el compositor desarrollará en su música en general.

La aplicación de este sistema consiste en, por ejemplo, escoger un esquema rítmico - aquel que el compositor quiera introducir - y representarlo mediante unas longitudes, que posteriormente, mediante un punto central, se aplican a las rectas que coincidan con dichas longitudes, así como sus respectivas ampliaciones y disminuciones y que, sucesivamente, permiten ir construyendo tantas paralelas como deseemos. Esto genera que un mismo patrón rítmico - representado por longitudes - pueda derivar en varias longitudes - todas ellas proporcionales - dependiendo de la paralela que se haya escogido y, por tanto, permitirá una lectura (rítmica) diferente y proporcional de cada una de ellas.

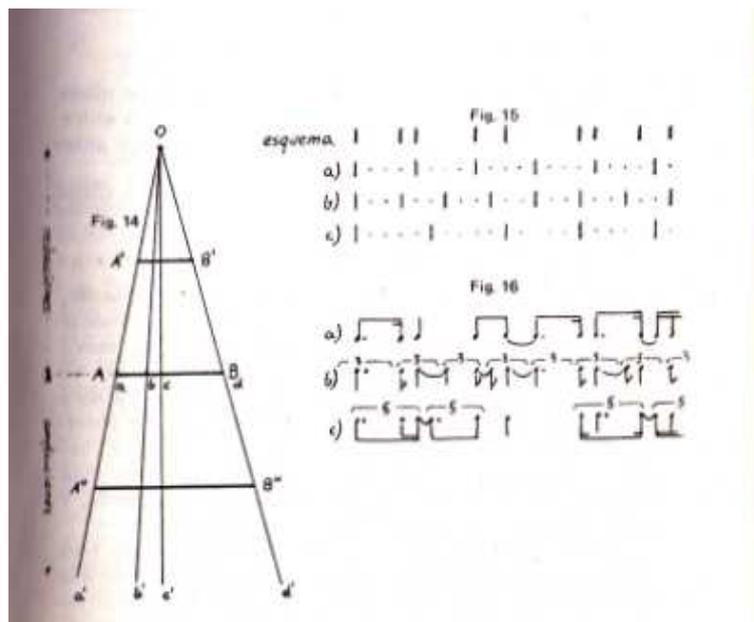
*“La realización práctica de este teorema consiste en dibujar el esquema rítmico fundamental y aplicarle distintos sistemas de lectura basados en patrones rítmicos uniformes (sucesión de semicorcheas, de tresillos, de quintillos, etc.), deduciendo de la confrontación de los puntos de ataca para cada una de las nuevas versiones.”<sup>24</sup>.*

Adjuntamos seguidamente fragmento visual de lo anteriormente explicado<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> GASSER, Lluís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny*, Universidad de Oviedo, colección Ethos nº 11, Oviedo, 1983, pág. 48.

<sup>24</sup> *Ibíd*em, pág. 50.

<sup>25</sup> *Ibíd*em, pág. 49.



Una vez se ha escogido la lectura rítmica que el compositor quiere plasmar, entonces interviene la yuxtaposición y superposición de ritmos. Ésta viene dada por la intención expresa del autor de

*“[...] anular por completo cualquier regularidad métrico-rítmica.”<sup>26</sup>,*

dándole a la obra una entidad muy característica, con unas constantes variabilidades rítmicas y con ausencia total de melodía y armonía. Mestres Quadreny, por tanto, postula por una formulación rítmica y melódica diferente a la del serialismo y dodecafonismo.

Esta superposición y yuxtaposición de ritmos puede ser aplicada por diferentes vías:

*“[...] superponiendo grupos que tienen diferente número de notas por cada tiempo, por ejemplo tresillos de corcheas y semicorcheas. [...] grupos de distinto número de figuras de una misma duración unitaria [...] o mezcla de los dos anteriores, es decir superpone grupos de distinto número de figuras de una misma duración unitaria.”<sup>27</sup>.*

La obra, pues, rítmicamente se nos presenta mediante una variedad extraordinaria, confiriendo a la misma un carácter rítmico tan particular, propio del compositor catalán, en donde se diluye toda regularidad rítmica ofreciendo un sinfín de articulaciones y agrupaciones diversas, pero que a su vez muestran una unidad, debido al uso y tratamiento que el compositor ha escogido: valores de semicorchea y fusa (principalmente) y un uso reiterado de las diferentes agrupaciones (tresillos, quintillos,

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*, págs. 50-51

septillos, etc.). Al fin y al cabo es una manera muy gráfica de plasmar la ambigüedad rítmica que el compositor quiere mostrar en su música.

Una vez expuesto el aspecto rítmico, pasemos a observar el aspecto melódico. Esta 1ª sección presenta un aspecto que cohesionan la misma: aparece un grupo de notas (de valores breves como semicorcheas o fusas) distribuidas de forma aleatoria que serán separadas por una nota larga, un *do3* negra.

Este grupo de notas que denominamos aleatorias, quiere decir que han sido configuradas mediante un procedimiento aleatorio, en concreto mediante el método de Montecarlo – ya citado en el apartado anterior -. Es decir, partiendo de una tabla de números aleatorios que previamente ha dispuesto el compositor, posteriormente se van aplicando diversos parámetros que nos permitirán generar un número indeterminado de valores que, el autor, utilizará para aplicar y seleccionar las diversas notas, duraciones, dinámicas y demás aspectos que la partitura contiene. Este aspecto se encuentra ampliamente explicado en los diversos libros que el autor ha publicado<sup>28</sup>, justamente con la intención de divulgar al máximo su procedimiento y, por tanto, su concepción de la composición musical.

Por ejemplo: si otorgamos una serie de valores rítmicos a unos números concretos, podremos obtener, mediante el proceso aleatorio, una variedad significativa de los mismos (1 como blanca, 2 como negra, etc.) y así con los valores rítmicos, las alturas, etc., siempre en el marco idiomático del instrumento – o grupos de instrumentos –al cual vaya dirigido, evidentemente. Aunque, también, el autor puede delimitar, por ejemplo, el registro a utilizar, ya sea amplio o más extenso, etc. Metodología toda ella que permite al compositor un sinfín de posibilidades en total concordancia con la sensibilidad musical del mismo.

Siguiendo al hilo de lo expuesto en relación al *Perludi*, en esa 1ª sección cada grupo contiene un total de seis notas que, a su vez, surgen de la posición del diapasón de la guitarra; es decir, las notas escogidas en cada grupo responden a un criterio digital, ya que en el compositor prevalece el aspecto “práctico” de la interpretación, más que aspectos de tipo melódico o similar. En este sentido, Mestres Quadreny se erige en una posición más intelectual pero sin descuidar las posibilidades interpretativas de la obra y, por este motivo y a lo largo de las diferentes obras para guitarra de su catálogo, observaremos que el criterio digital o de posición (mediante las diferentes cejillas) regirán muchos de los aspectos que las diversas obras musicales contienen. Por este motivo, la inclusión del *do3* negra – señal que muestra el fin de un grupo determinado de notas y el principio de otro - y sus sucesivas pausas, permiten al intérprete un cambio de posición de forma cómoda (aunque no siempre el cambio de posición se desarrolla de la misma manera).

---

<sup>28</sup> *Pensar i fer música, La música i la ciència en progrés, La música contemporània a Catalunya- Conversa amb Josep Maria Mestres Quadreny*. Ed. Proa y Generalitat de Catalunya. Barcelona 2002.

Observemos los diferentes grupos que aparecen en la 1ª sección del *Perludi* y su correspondiente posición guitarrística: aparecen un total de 14 grupos de 6 notas y cada uno de ellos se corresponde con una cejilla o posición digital concreta del diapasón de la guitarra, exceptuando los grupos 2 y 9, que contienen un total de 5 notas. El hecho de que cada grupo contenga un total de seis notas, claramente, proviene de la configuración de seis cuerdas de la guitarra clásica, otorgándole cada nota a una cuerda diferente. El número de notas que se repiten en cada grupo no presentan ningún aspecto relevante en el devenir de la obra, más allá de la propia combinación de todas ellas.

The image displays nine musical staves, numbered 1 through 9, each representing a different guitar group. Each staff shows a sequence of notes in a treble clef, followed by a double bar line and a chord. The chords are labeled with Roman numerals: CVI, CIX, CI, CIX, and CXII. The notes and chords are written in a specific key signature, likely D major or A minor, with a key signature of one sharp (F#).

Mediante estos 14 grupos de notas, la superposición y yuxtaposición de ritmos y la agrupación de los mismos (tresillos, quintillos, etc.) queda plasmada la 1ª sección de la obra. Cabe destacar, a su vez, la ausencia durante esta sección de cualquier indicación de dinámica. Este aspecto cabe interpretarlo de idéntica forma que la ausencia de relación metronómica; es decir, el compositor idea la sonoridad de esta 1ª sección en una franja sonora “normal”, ni excesivamente fuerte ni, por el contrario, en un registro suave, pero ofreciendo al intérprete la mayor comodidad posible para que la potencia sonora – debido especialmente a la sordina de toda la 1ª sección – se ajuste a la comodidad técnica y expresiva del propio intérprete, sin imponer exigencia ninguna por parte del compositor.

Finalmente, cabría mencionar el uso extensivo del diapasón en esta 1ª sección del *Perludi*, que comporta una tesitura muy amplia, tal y como muestra el ejemplo 2:

### Ejemplo 2

En cambio, y a modo de contraste, la 2ª sección viene encabezada por la indicación de *Largo*, en donde a su vez, el compositor indica “*sine sord*”, configurando la misma en una tímbrica y uso más tradicional de la guitarra. En esta sección el contraste – respecto a la 1ª – es muy acentuado ya que, por ejemplo, surgen una inmensa variedad

de recursos tímbricos que, hasta entonces, la obra no había mostrado: *pizzicati*, armónicos naturales, “echo” y *pizzicati bartok*, principalmente. Otro aspecto a destacar es la inmensa variedad, ahora sí, de dinámicas anotadas en esta 2ª sección: *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, sobretodo en la combinación y sucesión de las mismas. El criterio de aplicación de las diversas dinámicas viene dado por un sentido puramente musical, en ningún caso se rige mediante parámetros aleatorios.

De igual manera que en la sección anterior, el compositor plasma una distribución de grupos de notas – distribuidas en grupos de cincoillos, seisillos, septillos, etc – pero sin un número determinado de notas por cada grupo. En este sentido, el devenir sonoro de la combinación de notas es más libre, no responde a un criterio como la sección precedente, aunque también aparece una serie de pausas (de negra preferentemente) que de alguna manera indican o seccionan el devenir de los diferentes grupos de notas. Las cejillas indicadas en esta sección, así como las diversas digitaciones que algunos grupos de notas requieren, así como el conjunto de armónicos, muestran un uso extensivo del diapasón de la guitarra, abarcando una tesitura generosa y amplia tal y como muestra el ejemplo 3, en los que habría que añadir todos los armónicos:



### Ejemplo 3

Llegamos, pues, a la 3ª sección de la obra en la que cabe destacar dos aspectos importantes: 1) la sustitución del pentagrama por el hexagrama, hecho que configura una escritura más acorde a una tablatura, y 2) el uso de la cejilla a través de la mano izquierda del intérprete, no a la manera estipulada – mediante cartón en el puente – que requiere la 1ª sección de la obra.

Este segundo aspecto nos conduce al tratamiento percusivo que recibe la guitarra en esta sección del *Perludi*, característica tímbrica relevante en el devenir de la obra<sup>29</sup>. Dicha cejilla requiere ser colocada entre los trastes que indica el compositor, que generalmente son aquellos que no permiten emitir armónicos fácilmente, acentuando justamente el carácter percusivo, más que el melódico. Esto conllevará a unas sonoridades, más o menos graves o agudas – dependiendo de la cuerda percutida y de la posición en el diapasón -, similares a las de la 1ª sección – sobre todo por la distribución rítmica -, pero donde a diferencia de ésta no se perciben las notas melódicas, sino solo su ataque percusivo. Cada grupo de “impulsos percutidos” también irán seccionados por pausas, con la misma función que aquel *do3* de la 1ª sección, que a su vez conllevan una

<sup>29</sup> Y en obras posteriores también, como los *Tres cànonns en homenatge a Galileu*.

posición concreta, tal y como marca el compositor en la partitura, por lo tanto dicha pausa – generalmente – conllevará un cambio de cejilla.

Esto conlleva una variedad amplia de sordinas con cejilla en esta sección: cejillas entre los trastes 2/3, ¾, 4/5, 5/6, 6/7, 8/9, 10/11, 14/15, 15/16 y 18/19. Finalizando la pieza, con armónicos naturales en el traste 19, ofreciendo un contrapunto tímbrico relevante y, a su vez, una sonoridad melódica que hasta entonces no había aparecido en dicha sección.

Una vez expuesto, a grandes rasgos, todo aquello que configura el material conceptual y musical del *Perludi*, reiteramos la importancia de dicha obra – ya sea en el catálogo de Mestres Quadreny como del panorama nacional e internacional – por su innovación en el tratamiento de la guitarra y lo que aporta al contexto general de la música de vanguardia de la época. Es en este sentido en el que cabría mencionar uno de los aspectos más relevantes del compositor catalán en dicha obra y catálogo: su interés por una música “objetual”, un tratamiento de la música como objeto sonoro, y no como discurso melódico ligado a una sintaxis. Tal y como expresa el propio compositor

*“[...] podemos considerar el lenguaje musical como un sistema sonoro de pluralidad expresiva, siempre que quede bien claro que éste lenguaje empieza donde acaban las posibilidades del habla, es decir a partir del límite del lenguaje cognoscitivo. [...] En este sentido yo, desde hace muchos años, trabajo la composición considerando la pieza como si fuera un objeto, porque los procedimientos constructivos con objetos, aunque sean abstractos, pueden ser muy distintos de los métodos tradicionales de tipo metalingüístico y me permite utilizar modelos tanto temporales como atemporales de diversa índole”<sup>30</sup>.*

Esta postura no puede ser ignorada a la hora de enfocar una audición, análisis, interpretación o similar de cualquiera de las obras aquí expuestas, ya que no atendería a los factores verdaderos que han generado dichas obras en particular y su música en general.

### **3.3.2. *Tres cànon*s en homentage a Galileu (1975) – versión guitarra eléctrica y tres magnetófonos**

La presente obra es una versión de la original para piano y tres magnetófonos (1964) – estrenada por el pianista Carles Santos en el *Palau de la Música Catalana*, en 1965 –, de la que también existen versiones para percusión (1968) y ondas Martenot (1969)<sup>31</sup>. Los *Tres cànon*s – versión guitarra – también fueron estrenados por el guitarrista

---

<sup>30</sup> Conferencia *El lenguaje musical y el azar*, Ronda, 2006. Texto inédito. Archivo personal de Mestres Quadreny. Cortesía del compositor.

<sup>31</sup> Estrenadas por Michael Ranta y Arlette Sibon-Simonovicht. Existe también una versión para arpa y guitarra, del año 1990, realizada por el guitarrista y compositor Jordi Rossinyol, director del conjunto instrumental *Vol ad libitum*, quién ejecutó dicho arreglo.

cubano Leo Brouwer en el año 1975 en la ciudad de La Habana (Cuba). La obra fue compuesta para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Galileo.

*“[...] El equipamiento requerido para la ejecución consiste en tres magnetófonos situados en fila a una distancia de 380 cm entre los cabezales del primero y el segundo, y de 280 cm. entre los cabezales del segundo y el tercero. El primer magnetófono contiene la bobina de alimentación. La cinta circula por los tres cabezales y finalmente es recogida por la bobina del tercer magnetófono. Estas distancias son válidas para una velocidad de magnetófonos de 19 cm/segundo. Los tres magnetófonos están conectados a través de una mesa de mezclas de manera que el primer magnetófono puede recibir la señal del micrófono y las señales que provienen de los otros dos magnetófonos.”<sup>32</sup>.*

Cabe señalar que en la actualidad no es necesario el procedimiento aquí expuesto, ya que este sistema puede ser sustituido por procedimientos informáticos, como el programa *Sound Processor* creado por Pieter Suurmond. Será el laboratorio Phonos en Barcelona el que creará un *patch* que permite la interpretación de la obra mediante el ordenador. Uno de los intérpretes que más ha divulgado la música del compositor catalán, el pianista Jean-Pierre Dupuy, lo utiliza de forma asidua, intérprete al cual le fue diseñado expresamente el *patch* mencionada des del laboratorio Phonos.

Los *Tres cànon*s, pues, irrumpen en el panorama nacional bajo un aspecto tecnológico ciertamente innovador, ya sea por la manera en que ha sido configurada la obra (el uso de la tecnología), como también por el aspecto visual que comporta la misma en una audición en público. El compositor e intérprete se ayudan de la tecnología para producir una obra acentuadamente original, teniendo en cuenta que

*“[...] un solo instrumentista hace el efecto de tres, pero descubrimos, además, que la línea generadora del canon no tiene porqué ser específicamente melódica, como en el antiguo canon, sino que puede ser polifónico o, mejor aún, un complejo en masa de sonidos.”<sup>33</sup>.*

El autor comenta que, en el momento de escribir la obra, tenía muy presente la idea de la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach, obra que había estudiado – en materia de contrapunto – con el profesor Cristòfor Taltabull, ya que para el compositor catalán, dicha obra presenta un enorme poder de sugestión. Será entonces con motivo del

---

<sup>32</sup> Anotaciones del autor a la partitura. *“[...] L’equipament requerit per l’execució consisteix en tres magnetòfons situats en renglera a una distancia de 380 cm. entre els capçals del primer i el segon, i de 280 cm. entre els capçals del segon i el tercer. El primer magnetòfon té la bobina d’alimentació. La cinta circula pe tots tres capçals i es finalment recollida per la bobina del tercer magnetòfon. Aquestes distàncies són vàlides per a una velocitat dels magnetòfons de 19 cm/segon. Els tres magnetòfons estan connectats a través d’una taula de mescla de manera que el primer magnetòfon pot rebre el senyal del micròfon i els senyals procedents dels altres dos magnetòfons.”* Traducción propia.

<sup>33</sup> *Tres cànon*s en homenatge a Galileu, Barcelona, 1975. Texto inédito. Archivo personal de Mestres-Quadreny. Cortesía del compositor. *“[...] un sol instrumentista fa l’efecte de tres, però descobrim, a més, que la línia generadora del cànon no cal que sigui melòdica, com a l’antic cànon, sinó que pot ser polifònica o, millor encara, un complex en massa de sons.”* Traducción propia.

aniversario de Galileo, cuando el compositor querrá dejar constancia – a través de la fórmula del canon – de su admiración por el compositor alemán.

*“[...] Además, otras ideas me hervían en la cabeza, debido a los avances de la tecnología en el campo electroacústico. Por un lado, la composición en laboratorio utilizando únicamente aparatos electrónicos había llegado a un importante grado de madurez, pero la audición de esas obras en forma de concierto, con el público sentado delante de unos altavoces, presentaba algo de contra natura. Me preguntaba si no podían servir esos aparatos para renovar la vitalidad del concierto en vivo. Por otro lado, las recientes investigaciones informáticas, mostraban que el ordenador permitía incrementar la capacidad creativa del compositor, ¿pero no habría ninguna manera de potenciar la del intérprete?.”<sup>34</sup>.*

La cuestión planteada por el compositor verá luz en la ejecución de esta obra, ya que será el intérprete quién, en cada versión, confiera forma definitiva a la misma. La obra, aunque sea ejecutada por un instrumentista, no tiene que ser captada como una sola voz, sino con la superposición de los demás elementos, ya sea a través de los magnetófonos o, en cambio, a través del proceso informático. A su vez, la obra admite que sea interpretada por todas las versiones instrumentales existentes a la vez (un máximo de tres); es decir, una combinación de tres de las cuatro versiones existentes. En este caso hay que atender a lo siguiente:

*“[...] Con tal de mantener la estructura canónica las entradas tienen que ser sucesivas, siguiendo las siguientes indicaciones: 1) el segundo instrumento empieza cuando el primero alcanza el tercer compás. El tercer instrumento empieza cuando el primero alcanza el cuarto compás. 2) el segundo y tercer instrumento entran respectivamente al cabo de 5 y 10 segundos de empezar el primer instrumento. La nota final la atacan todos juntos. 3) el segundo instrumento comienza entre 5 y 10 segundos después del primero. El tercer instrumento entra al cabo de 10 a 15 segundos después del segundo. El fragmento final lo tocan todos simultáneamente. Los músicos acordarán para asignarse a cada canon el orden de entrada, ya que conviene que cada uno de ellos sea diferente.”<sup>35</sup>.*

---

<sup>34</sup>Ibidem. “[...] A més, altres idees em bullien pel cap, fruit dels avenços de la tecnologia en el camp electroacústic. D'una banda, la composició en laboratori utilitzant únicament aparells electrònics havia arribat a un important grau de maduresa, però l'audició d'aquelles obres en forma de concert, amb el públic assegut davant d'altaveus, tenia quelcom de contra natura. Em preguntava si no podrien servir aquells nous aparells per renovar la vitalitat del concert en viu. D'altra banda, 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'interpret?”. Traducción propia.

<sup>35</sup> Anotaciones del autor a la partitura. “[...] Per tal de mantenir l'estructura canònica les entrades han de ser successives, seguint les següents orientacions: I- el segon instrument comença quan el primer arriba al tercer compàs. El tercer instrument comença quan el primer arriba al quart compàs. II- el segon i tercer instruments entren respectivament al cap de 5 i 10 segons de començar el primer. La nota final l'ataquen tots junts. III- el segon instrument comença entre 5 i 10 segons després del primer. El

La obra expone y desarrolla el planteamiento de imitación canónica mediante el instrumentista (o instrumentistas) y los magnetófonos. El tema se va repitiendo a diferentes velocidades e intensidades y, a su vez, se superpone a sí mismo debido al procedimiento de los magnetófonos y de grabación.

“[...] la obra surge, pues, de la suma de una técnica tradicional (el contrapunto imitativo) y otra que proviene de las técnicas modernas de reproducción sonora. A la vez, el intérprete ve ampliada su potencia creativa, ya que como argumenta el mismo compositor ‘el intérprete es responsable de la totalidad de la ejecución y se plantea un sistema de interacción entre lo que toca y lo que ha tocado anteriormente, creando un circuito de autoinfluencia’.”<sup>36</sup>

Por motivos obvios, lo que sigue se enfocará en la versión para guitarra eléctrica. Y, en este sentido, cabe resaltar el hecho de que el instrumento escogido sea la guitarra eléctrica<sup>37</sup>, hecho que en esta ocasión se justifica por sí mismo, ya que en las versiones para otros instrumentos, éstos requieren de microfonía para que las señales recogidas y grabadas puedan ser enviadas a los respectivos magnetófonos. En el caso de la guitarra eléctrica ya no es necesario dicho procedimiento, ya que ésta puede entrar la señal directamente a la mesa de mezcla y de allí, posteriormente, a los magnetófonos u ordenador.

Como el mismo título indica, los *Tres canons*, presentan una estructura en tres movimientos (uno para cada canon,). Este aspecto asemeja la obra a la precedente, *Perludi*, ya que vuelve a aparecer una estructura o configuración en modo ternario que seguidamente comentaremos.

En el primer canon, una lectura atenta nos revela el ámbito melódico tratado, que de nuevo vuelve a ser extenso, abarcando la tesitura y notas siguientes:



Ejemplo 4

---

*tercer instrument entra al cap de 10 a 15 segons després del segon. El fragment final el toquen tots simultàniament. Els músics es posaran d'acord per assignar-se a cada canón l'ordre d'entrada, ja que convé que a cada un sigui diferent.*”. Traducción propia.

<sup>36</sup> Josep Maria Mestres Quadreny, *Integral de piano 1*, Fundación ACA de Búger (Mallorca), Jean-Pierre Dupuy, *Ars Harmónica*, Cop de poma nº 2 pág. 2.

<sup>37</sup> Al igual que la *Invenció mòvil II*, del año 1961.

Este primer canon presenta un total de 21 compases, mediante la combinación de notas y compases de silencio. Éstos últimos permiten al instrumentista cambiar de posición en el diapasón de la guitarra ya que, generalmente, cada compás tiene asociado una cejilla o posición en concreto del mástil, en donde de nuevo el criterio digital o de posición rige la sonoridad que conlleva cada compás. Los compases de pausa han sido colocados de forma aleatoria por el compositor. Los compases 8, 10, 11 y 13 conllevan una cejilla completa, es decir, abarcando las seis cuerdas de la guitarra (cejillas 7, 4, 6 y 10 respectivamente). Los demás compases combinan cuerdas al aire con medias cejillas, abarcando aquellas cuerdas que haya escogido el compositor.

La partitura, en el primer canon, se nos muestra mediante un hexagrama<sup>38</sup> y, por lo tanto, la notación se ajusta a dicho procedimiento: no aparecen reflejadas las notas, sino la posición y traste que el guitarrista debe presionar para que suenen esas notas. Pero otro aspecto que también cabe destacar hace referencia a las dinámicas. Éstas tampoco aparecen bajo el formato convencional, sino que van asociadas al tamaño de la nota que el guitarrista presiona: cuanto más grande es la nota, comportará una dinámica más fuerte; por el contrario, cuanto más reducida sea la nota más suave deberá ser ejecutada. Este aspecto revela la influencia gráfica en el quehacer musical del compositor, otorgando a la página musical un aspecto acentuadamente visual.

Todo ello conlleva que las duraciones de los sonidos no están fijadas, tampoco, a la manera convencional, ya que el sistema gráfico utilizado nos conduce a un seguimiento de la partitura por parte del intérprete mediante un carácter más visual, puramente espacial. Este aspecto conlleva que cada interpretación realmente sea una versión diferenciada y asumida por el intérprete, ofreciendo un sinfín de variedades interpretativas pero sin perder la autonomía de la misma, tal y como desea el compositor, ya que la obra siempre es reconocible – por procedimiento, estilo, etc.-. Estamos pues, también, ante un tipo de obra que otorga al intérprete un tipo de libertad para que

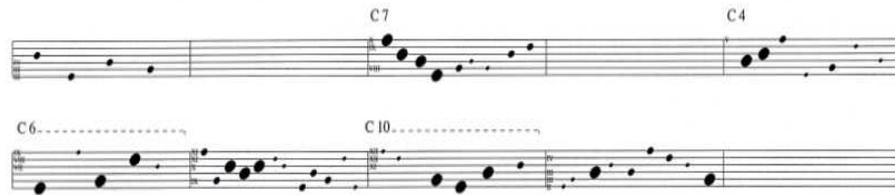
*“[...] intervenga en la forma de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora.”<sup>39</sup>*

Este aspecto nos conduce a todo aquello que envuelve al concepto de obra abierta, que el eminente escritor y filósofo Umberto Eco ha desglosado en numerosas ocasiones, aspecto que en el contexto de la música de vanguardia europea, en la década de los 50, ha sido tratado por autores como Stockhausen, Boulez o Pousseur, por ejemplo. El siguiente fragmento del primer canon nos permite contemplar todo lo aquí expuesto:

---

<sup>38</sup> Como en la tercera sección del *Perludi*.

<sup>39</sup> ECO, Umberto; *Obra abierta*, Ed. Ariel – 3ª edición - , Trad: Roser Berdagué, Barcelona, 1990, pág. 71



### Ejemplo 5

Respecto al procedimiento interpretativo que este canon comporta hay que destacar lo siguiente: todas las notas se tocan en *staccato* y los compases se tienen que leer aproximadamente como si fueran de una negra.

*“[...] el primer magnetofón graba la señal procedente del micrófono. Los otros dos magnetófonos reproducen por amplificación y altavoces. [...] la pieza se toca cinco veces repetidas a los siguientes tiempos sucesivos: 1) negra a 20, 2) negra a 80, 3) negra a 40, 4) negra a 120, 5) negra a 60 y 6) negra a 170. Al llegar al final, esperar hasta que se acabe de oír aquello que se encuentra grabado en la cinta.”<sup>40</sup>*

Una mirada atenta a las notas que tiene que ejecutar el guitarrista nos muestra el procedimiento habitual en el compositor: cada compás – o grupos de compases – se focalizan en una zona concreta del mástil (para mayor comodidad del intérprete) mediante la combinación de cejillas enteras, medias cejillas, combinación de notas al aire y todo tipo de combinaciones digitales alrededor de las posiciones estipuladas por el compositor. Observemos a través del siguiente ejemplo las notas resultantes de los diversos compases, en donde cada línea hace referencia al grupo de compases que aparecen entre los compases de pausa:

<sup>40</sup> Anotaciones del autor a la partitura “[...] El primer magnetòfon enregistra el senyal procedent del micròfon. Els altres dos magnetòfons reproduïxen per amplificació i altaveus. [...] La peça es toca cinc vegades repetides als següents tempos successius: 1) negra a 20, 2) negra a 80, 3) negra a 40, 4) negra a 120, 5) negra a 60 i 6) negra a 170. En arribar al final, esperar fins que s’acabi de sentir el que es troba enregistrat a la cinta.” Traducción propia.

trastes XII-XIII

trastes II-VI

C7 (trastes VII-X)

C4 (trastes IV-V)      C6 (trastes VI-IX)

trastes IX-XI      C X (trastes X-XII)

trastes II-IV

trastes XIV-XVI

traste XIX

trastes II-III

The image displays ten musical staves, each representing a different fret position on a guitar. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled as follows: 1. trastes XII-XIII (notes on strings 1 and 2); 2. trastes II-VI (notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5); 3. C7 (trastes VII-X) (notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6); 4. C4 (trastes IV-V) and C6 (trastes VI-IX) (notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6); 5. trastes IX-XI and C X (trastes X-XII) (notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6); 6. trastes II-IV (notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5); 7. trastes XIV-XVI (notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6); 8. traste XIX (notes on strings 1, 2, 3, 4, 5, and 6); 9. trastes II-III (notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5).

### Ejemplo 6

El precedente ejemplo nos muestra claramente algunos aspectos de la obra ya propios del autor: debido a que no se plantea un discurso sonoro mediante un hilo conductor a través de una melodía, tal y como ésta suele ser tratada en la forma más tradicional, el conjunto de notas aparecen bajo un aspecto “fragmentario” de enorme personalidad; es decir, el salto interválico entre las diferentes notas ya predisponen al oyente a una escucha al margen de toda convencionalidad. A su vez, dentro de cada posición concreta del mástil de la guitarra, el compositor catalán explota al máximo las posibilidades de la misma – de ahí, también, los saltos interválicos mencionados -. El primer canon presenta una actividad sonora –por parte del intérprete que ejecuta dicha partitura – de forma creciente, en donde van aumentando el número de notas a interpretar y número de compases seguidos, para que, de nuevo, se vuelva a un estado más pausado – como al inicio – en forma de número de notas y compases. Cabe decir en este sentido que, las repeticiones canónicas que los diversos magnetófonos van emitiendo, así como

las diferentes velocidades metronómicas que el compositor ha establecido en las diversas y sucesivas repeticiones (hasta cinco), no siempre hacen perceptible esta sensación de incremento y disminución de la actividad, ya que será justamente la relación metronómica la que producirá un efecto más inmediato en el oyente respecto a la actividad sonora. Justamente el hecho de que la obra empiece con una relación metronómica de negra=20 y, en la última repetición, se produzca de negra=170, desdibuja claramente el aspecto inicial plasmado en la partitura.

Así y todo el efecto, tal y como desea el compositor y que meritoriamente se alcanza, es la de un magma sonoro en continua evolución, sumergiendo al oyente en todo el complejo musical que se está produciendo.

En el canon número 2 el compositor recupera el pentagrama y, esta vez sí, las dinámicas no surgen del componente visual (mayor o menor tamaño de la nota), sino que están indicadas escrupulosamente en la partitura. Se conserva, eso sí, el aspecto espacial de la disposición de las notas, hecho que conlleva que las duraciones tampoco queden fijadas – tal y como sucede también en el primer canon -. Este segundo canon, también, incorpora una paleta mayor en el aspecto interpretativo, ya que algunas de las notas requieren desplazamiento lateral de la cuerda (produciendo un aumento de ¼ de tono), armónicos naturales (traste XII), *pizzicati bartok* y notas producidas con la intervención exclusiva de la mano izquierda.

Este segundo canon se interpreta una sola vez y muy lentamente. La combinación de notas *staccato* con notas *ord.* generan un contrapunto de articulación destacable y, a su vez, la dinámica adquiere un protagonismo relevante, ya que a casi cada nota, o pequeños grupos de notas, aparecen indicaciones de dinámica – la gran mayoría de las ocasiones de forma contrastada -. El criterio de aplicación de las diversas dinámicas ha sido estipulado por el compositor atendiendo a factores de sentido musical; es decir, una vez establecido las notas que sonarán y el orden respectivo, a posteriori, se aplica el criterio dinámico, hecho que confirma – tal y como ya se había aplicado en la segunda sección del *Perludi* – la intervención del compositor aun estando la obra elaborada bajo aspectos de aleatoriedad.

A nivel técnico el compositor comenta:

*“[...] el primer magnetófono graba, en la primera pista, la señal procedente del micrófono, y, en la segunda pista, la señal procedente del tercer magnetófono. El segundo magnetófono reproduce por amplificación y altavoz. El tercer magnetófono reproduce por amplificación y altavoz y a la vez envía señal al primer magnetófono.”*<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Anotaciones del autor a la partitura. “[...] *El primer magnetòfon enregistra, a la primera pista, el senyal procedent del micròfon, i, a la segona pista, el senyal procedent del tercer magnetòfon. El segon magnetòfon reproduceix per amplificació i altaveu. El tercer magnetòfon reproduceix per amplificació i altaveu i alhora envia senyal al primer magnetòfon.*”. Traducción propia.

Aparece, pues, una novedad en este segundo canon, que es la función del tercer magnetófono que, aparte de reproducir por amplificación y altavoz, envía la señal al primer magnetófono, hecho que conllevará que este primer magnetófono grabe al mismo tiempo la música procedente del instrumentista más la que se oye por los altavoces, aumentando de forma considerable las voces del canon.

La tesitura que abarca este segundo canon realmente es muy extensa, ya que comprende desde la nota más grave a la más aguda, en donde solamente un grupo de 8 notas – del total de 44 posibles – no aparecen en la partitura.



### Ejemplo 7

Será en el tercer canon donde se recupere el hexagrama y, de igual forma que en el *Perludi*, el guitarrista placa horizontalmente mediante cejilla las seis cuerdas, sin presionarlas, allí donde indica el compositor (siempre entre trastes). De esta manera obtendremos el sonido percutido de la cuerda, pero no de forma nítida una nota, confiriéndole al tercer canon una sonoridad totalmente percusiva.

Dicho canon presenta una combinación de grupos y valores rítmicos de semicorcheas y fusas exclusivamente que, mediante las diversas cejillas y cuerdas a percutir indicadas por el autor, generaran sonoridades más o menos agudas o graves.

El canon solo se interpreta tantas veces considere el intérprete, aumentando en cada interpretación la intensidad dinámica, des del *ppp* hasta el *fff*. Una vez el intérprete considera que ha realizado la última repetición, se deja sonar el desarrollo de los sonidos grabados en los magnetófonos y a una señal del guitarrista se para de golpe la reproducción de todos ellos. Será entonces cuando se repita, una vez más, el fragmento en *pp*, sin apoyo de ningún magnetófono. Este tercer canon será interpretado en un tempo moderado.

Las cejillas que el intérprete ha de ejecutar se encuentran entre los trastes 3-4, 5-6, 6-7, 8-9, 10-11 y 14-15, de nuevo abarcando una extensión considerable del mástil de la guitarra.

A nivel técnico,

*“El primer magnetófono graba, en la primera pista, la señal procedente del micrófono y, en la segunda pista, las señales procedentes del segundo y tercero magnetófono. El segundo y tercer magnetófono reproducen por amplificación y altavoz y al mismo tiempo envían señal al primer magnetófono.”<sup>42</sup>*

La particularidad de que en este tercer canon sean los magnetófonos 2 y 3 los que envíen la señal al primero, que éste vuelve a reproducir, genera – esta vez de forma mayor, evidentemente – un aumento de la actividad sonora, pero tal y como comenta el propio compositor, mediante este procedimiento

*“[...] si bien el número de voces crece mucho, este crecimiento no es infinito porque intervienen dos elementos que juegan un papel muy importante: por un lado, está el factor de amortiguación a lo largo de las sucesivas grabaciones, que reduce progresivamente la intensidad de la señal; por otro lado hay una acumulación de voces por superposición debido a la coincidencia temporal de las diversas regrabaciones.”<sup>43</sup>*

El número de voces acumuladas responde, entonces, a la ley dada por el triángulo de Pascal, donde cada número es la suma del que está situado encima con el de la izquierda de éste último, tal y como representamos en el ejemplo 8:

1								
1	1							
1	2	1						
1	3	3	1					
1	4	6	4	1				
1	5	10	10	5	1			
1	6	15	20	15	6	1		
1	7	21	35	35	21	7	1	

---

<sup>42</sup> Anotaciones del autor a la partitura. “[...] El primer magnetòfon, enregistra a la primera pista, el senyal procedent del micròfon, i, a la segona pista, els senyals procedents del segon i tercer magnetòfon. El segon i tercer magnetòfons reproduïxen per amplificació i altaveu i alhora envien senyal al primer magnetòfon.” Traducción propia.

<sup>43</sup> *Tres canons en homenatge a Galileu*, Barcelona, 1975. Texto inédito. Archivo personal de Mestres Quadreny. Cortesía del compositor. “[...] Si bé el nombre de veus creix molt, aquest creixement no és infinit perquè hi intervenen dos elements que juguen un paper important: d'una banda, hi ha el factor d'amortiment al llarg dels successius enregistraments, que redueix progressivament la intensitat del senyal; de l'altra hi ha una acumulació de veus per superposició a causa de la coincidència temporal de diversos reenregistraments.”. Traducción propia.

## Ejemplo 8

Este aspecto pone de manifiesto, sin duda alguna, la vinculación del compositor catalán con el pensamiento científico y matemático, tan presente en toda su obra.

Debido a la vinculación de dicha obra con la versión original de piano, mencionaremos algunos aspectos que diferencian y asemejan dichas versiones. Respecto al primer canon, en la versión pianística no aparecen compases de espera, sí en cambio las dinámicas se rigen – de igual forma - por el aspecto visual (mayor o menor tamaño) de las notas. Éstas aparecen repartidas por un total de 4 pentagramas, en donde cada uno de ellos asume una tesitura concreta (de agudo a grave, o al revés). La versión pianística especifica qué notas son de tecla negra y cuáles de tecla blanca.

En el segundo canon, en cambio, a diferencia de la versión de guitarra, aparecen un conjunto de *clusters* – también especificando si son de teclas blancas o negras –, que pueden ser tocados mediante las palmas de las manos o utilizando el antebrazo. Curiosamente, dicho canon, no presenta ninguna dinámica en la partitura, exceptuando las dos últimas notas, que deben ser interpretadas muy fuertes.

Será el tercer canon el que muestre más similitudes con la versión de guitarra, ya que la superposición y agrupación de ritmos es casi idéntica, a diferencia de la versión pianística sí que contiene notas concretas – también divididas en naturales y bemolizadas – recorriendo y haciendo uso del amplio teclado del instrumento. Como elemento diferenciador de este tercer canon, el grupo de tres fusas que aparece en la versión de piano, se traduce – por lo general - en arpeggio de las tres notas superpuestas en valor de semicorchea.

Como comentario final podemos destacar la originalidad de la pieza, que la convierte en una de las obras más importantes del catálogo del compositor catalán y, asimismo, del repertorio de vanguardia tanto en Cataluña como a nivel nacional. Mestres Quadreny crea una simbiosis entre la tecnología y la tradición, que en ningún caso se contradice, todo lo contrario, se complementa generando una comunicación entre el hombre y la tecnología de enormes dimensiones. El punto de partida es una técnica compositiva antigua, el canon, pero justamente el procedimiento al cual es aplicada esta técnica compositiva conlleva que

*“[...] el resultado no sea un canon con un número discreto de voces identificables para el oído, sino una masa sonora que se densifica con un rigor implacable hasta convertirse en una especie de nube sonora compuesta de infinidad de sonidos, los cuales pierden su valor individual para integrarse a una dimensión superior con aspecto de magma dotado de una calidad personal*

*e inconfundible. [...] El interprete no está en una situación de resultar dialéctico, como en el primer canon, sino que se encuentra aquí en un estado de presente permanente sobre el cual llega de manera irrevocable el pasado inmediato y actúa a la vez sobre el inmediato futuro. Esto le da una capacidad de reflexión y de expresión imposible de obtener con los métodos interpretativos convencionales.”<sup>44</sup>.*

Será, pues, retomando la inspiración primera en la génesis de la obra, es decir la música de Bach, en donde el compositor a modo de conclusión expone que

*“[...] con los años he llegado a hacer una interpretación del mensaje de Bach: las ideas surgen del mismo trabajo, la mente, en cambio, ha de estar preparada y dispuesta a encontrar la idea allí por donde pasa desapercibida a los otros; el trabajo nos marca el campo donde hay que buscarlas.”<sup>45</sup>.*

Al igual que en la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach, en donde el entramado contrapuntístico se ve aumentado o disminuido mediante los valores fijados, en los *Tres cànons* esta aumentación y disminución viene dada por las diferentes velocidades a ejecutar por el intérprete, retomando procesos similares pero no iguales, ya que en esta ocasión el intérprete no necesita ponerse de acuerdo con otros instrumentistas para la realización de la obra, ya que él mismo produce el efecto de varios.

La presente obra se enmarca como una de las más exitosas en el contexto del catálogo del compositor catalán, ya que aglutina las características imprescindibles para ello: una constante nueva interpretación en cada ejecución pero sin pérdida de identidad.

### **3.3.3. *Tres peces per a guitarra* - 1979**

Abordamos ahora, una de las piezas más emblemáticas del género guitarrístico del compositor catalán, las *Tres peces per a guitarra* del año 1979. La obra nace de la amistad del compositor con el guitarrista uruguayo Fernando Quiroga, y fue estrenada en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, el 15 de noviembre de 1983 durante la

---

<sup>44</sup> Ibídem, “[...] el resultat no sigui un cànon amb un nombre discret de veus identificable per l'oïda sinó una massa sonora que es densifica amb un rigor implacable i arriba a convertir-se en una mena de núvol sonor compost d'infinitat de sons, els quals perden el seu valor individual per integrar-se a una dimensió superior amb aspecte de magma dotat d'una qualitat personal i inconfusible [...] L'interpret no està en una situació d'esdevenir dialèctic, com en el primer cànon, sinó que aquí es troba en un estat de present permanent, sobre el qual arriba de manera irrevocable el passat immediat i actua alhora sobre l'immediat futur. Això li dóna una capacitat de reflexió i d'expressió impossible d'obtenir amb els mètodes interpretatius convencionals.”. Traducción propia.

<sup>45</sup> Ibídem, “[...] Amb els anys he arribat a fer una interpretació personal del missatge de Bach: les idees vénen del mateix treball; la ment, però, ha d'estar preparada i predisposada a trobar la idea allà on passa desapercibuda per als altres; el treball ens marca el camp on cal cercar-les.” Traducción propia.

celebración de los *IV Encontre de Compositors* que se desarrollaban habitualmente en la isla. La partitura se editó en 1997 por la editorial Clivis.

La obra presenta una duración aproximada de 13 minutos y se encuentra grabada en la colección *Cop de poma 8*<sup>46</sup> por el guitarrista Marcos Sánchez. Tal y como su título indica, la obra presenta un total de tres movimientos: 1) *Únicament*, 2) *...Quasi* y 3) *Postdata*. Aunque en ninguno de los tres movimientos esté indicado, el compás se adecua al ya tradicional 2/4 del compositor, eso, sí, sin ninguna indicación metronómica o de carácter en cada uno de los mismos, aspecto que, de nuevo, vuelve a reflejar la flexibilidad del compositor para que el intérprete asuma con comodidad y flexibilidad la interpretación de la obra.

En el presente estudio haremos especial mención al segundo y tercer movimiento, aunque citaremos que el primer movimiento, *Únicament*, es un ejemplo prodigioso y totalmente consolidado en la técnica compositiva aleatoria del compositor a través del método de Montecarlo. Este primer movimiento requiere de un intérprete muy consolidado técnicamente para afrontar la obra con el máximo de garantías, ya que la complejidad rítmica de la misma es muy acentuada y, en el contexto general, requiere de un virtuosismo constante. El movimiento contiene todos los elementos hasta ahora mencionados en cuanto al procedimiento y tratamiento de la guitarra adoptados por el compositor: uso genérico de la extensión o registro de la guitarra, uso extensivo de las dinámicas, procedimientos digitales a través de las posiciones guitarrísticas o cejillas diversas, un constante uso de los grupos irregulares – generando una continua sensación de irregularidad rítmica -, armónicos octavados y naturales, *pizzicati bartok*, *glissandi*, etc.

Éste primer movimiento, de alguna manera, presenta algunos aspectos similares – no iguales, evidentemente – a los de *Perludi*; es decir, muchas de las secuencias musicales del movimiento van seguidas de su correspondiente pausa e, incluso, del uso de notas largas, que permiten seccionar las diferentes secuencias musicales.

El siguiente ejemplo de la partitura, podría ser un claro ejemplo de aquello que el genial pintor Joan Miró nombró como “música puntiaguda” al referirse a algunas de las obras de Mestres Quadreny, debido a las constantes articulaciones breves y picadas que plasma el autor,

---

<sup>46</sup> Josep Maria Mestres-Qadreny, *Música per a solos i duos 1*, Fundació ACA de Búger (Mallorca), Marcos Sánchez, Ars Harmónica 197, Cop de poma nº 8.

El presente movimiento finaliza con un arpegiado en el traste XV del diapasón de la guitarra, francamente una posición rara vez exigida al intérprete, debido a las características digitales que tal cejilla comporta, otorgando a este final de movimiento una sonoridad particular, ya que contiene la notas más agudas que puede producir el instrumento.

El segundo movimiento, ...*Quasi*, al igual que otras piezas que posteriormente escribirá el compositor<sup>47</sup>, presenta una característica que define totalmente el pasaje musical: un descenso cromático en forma continua desde la nota más aguda a la más grave, abarcando el registro total del instrumento. Esta nota continua que va desarrollando este descenso gradual está situada al inicio de cada compás y ocupa la duración el mismo, una blanca, debido al interés de que dicha graduación sonora sea totalmente perceptible por el oyente.

Este aspecto conlleva otro fundamental: cada compás requiere de una posición concreta en el mástil de la guitarra – para garantizar la duración de la nota larga al principio del compás – y, por lo tanto, sobre esta nota que podríamos llamar fundamental girarán todas las demás, creando un sinfín de posibilidades sonoras de gran interés. De nuevo un aspecto digital marca el rumbo y devenir de la obra, ofreciendo al oyente un recurso sencillo – un descenso cromático – que permite ser disfrutado además por el enriquecimiento de todas las “notas satélites” que comportan cada compás. Este factor conlleva una novedad respecto a las obras anteriores y, evidentemente, al estilo característico del autor, que es la sensación de un pulso regular durante toda la ejecución del movimiento. Además, la nota constante descendente y el grupo de notas alrededor de ella crearán dos densidades de actividad musical francamente reconocibles por el oyente.

Pero no todo acaba aquí, ya que hacia la mitad del movimiento, este continuo descenso de la nota se ve interrumpido – en misma forma y valor metronómico – por la inclusión de unas notas que rompen dicha inercia: la inclusión de las primeras notas de *El Rossinyol*, la canción popular catalana. La inclusión de la cita no es literal; es decir,

<sup>47</sup> *De trast en trast* del año 1993, para flauta y guitarra.

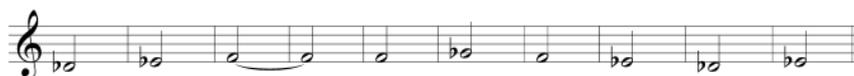
no conserva los mismos parámetros que la canción popular, sobretodo en su aspecto rítmico, por este motivo

“[...] la identificación de la melodía no es nada fácil, ni siquiera para quien la conozca. Su sentido no radica en sus connotaciones o poder evocador, sino en que modifica por unos momentos la rígida marcha descendente, incorporando un elemento flexibilizador. [...] Ahora bien, el dinamismo que produce la superposición de elementos contrarios, uno de menor densidad que el otro, no es constante si estos no varían. A poco de comenzar la obra comprendemos la idea, pero poco después, al no modificarse ésta, más que comprensión tenemos evidencia, con lo que se pierde buena parte del posible contenido misterioso que incita a la imaginación del oyente a completar las ideas presentadas por el autor. Por tanto, lo que en un comienzo era dinámico, resulta al poco estático; hasta el momento en que la línea cromática se quiebra, lo que es un elemento de sorpresa y crea una cierta actitud expectante a propósito de las consecuencias de esa novedad. De este modo se puede conseguir un nivel de interés sin altibajos.”<sup>48</sup>.

Será entre los compases 25 y 35 de este movimiento donde se pueden apreciar las siguientes notas:



que, tal y como hemos descrito anteriormente, son las primeras notas de la canción popular *El Rossinyol*. Unos momentos después, vuelve a truncarse el movimiento descendente con la aparición de las siguientes notas:



que corresponderían a la continuación de la primera frase – anteriormente mostrada -, pero en esta ocasión transportada a otra tonalidad.

Respecto al tercer movimiento, *Postdata*, cabría remarcar dos aspectos que tienen que ver con la ampliación: 1) de registro, ya que este tercer movimiento se ideó para una guitarra de ocho o 10 cuerdas<sup>49</sup> – ampliando la frecuencia grave de la guitarra –

<sup>48</sup> GASSER, Luís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny*, Universidad de Oviedo, Colección Ethos.-Música nº 11, Oviedo, 1983, pag. 146.

<sup>49</sup> Instrumentos habituales en el guitarrista Fernando Quiroga.

mediante la inserción de las respectivas cuerdas graves y 2) la ampliación tímbrica a la que se ve sometida la guitarra, generando el concepto de “tímbrica ampliada”, que de forma notoria caracteriza el movimiento.

Respecto a la ampliación del registro grave, tal y como indica la partitura, ésta llegaría al *la2*, produciendo una sonoridad extrema en el registro grave del instrumento. Pero será la tímbrica ampliada la que caracterizará todo este movimiento. Mestres Quadreny, de esta forma, consolida su lenguaje musical como objeto sonoro totalmente alejado de cualquier parentesco con una sintaxis tradicional de la música y su escritura. La guitarra se convierte en un objeto que produce todo tipo de frecuencias sonoras y, por tanto, le otorga un papel altamente original en este sentido.

Una breve relación de algunos de los procedimientos que se plasman en la partitura nos pueden contextualizar lo que mencionamos, ya que el guitarrista asume su instrumento como una fuente sonora en su totalidad, aprovechando cualquier aspecto posible para interpretar lo que el compositor ha ideado. Veamos algunos de los ejemplos que el autor ha plasmado en la partitura:

- Golpe percusivo al puente de la caja armónica
- Golpe percusivo al diapasón
- *Glissandi* sobre una cuerda con *pizzicati bartok* al finalizar
- *Glissandi* sobre una cuerda
- *Glissandi* con la uña de la mano derecha sobre uno de los bordones
- Efecto de trémolo con los dedos de la mano derecha en la caja armónica del instrumento
- *Tamburo* sobre el puente
- *Tamburo* en tremolo sobre el puente
- Rasgueados
- *Trémolo* detrás de la cejilla
- *Trémolo* en la cuerda grava mediante arco de violonchelo
- Notas percutidas con la mano izquierda
- Armónicos

Dichos procedimientos permiten al oyente obtener una variedad de frecuencias poco habituales en el contexto guitarrístico, destacando especialmente el uso de un arco de

violonchelo<sup>50</sup>, ya que requiere de un elemento externo – ya no solamente el intérprete – para realizarlo.

De forma general, *Postdata* se nos presenta mediante un uso reiterado de la nota breve, escasamente breve, rodeada de infinidad de silencios. Este aspecto remarca la necesidad del compositor en despertar el máximo de atención en el oyente para que éste se concentre al máximo en cada sonido, nota, etc. que se vaya produciendo. A su vez, requiere una concentración máxima por parte del intérprete, por la cantidad de recursos que tiene a su alcance y que debe ejecutar con la máxima precisión. El silencio, por tanto, adquiere un protagonismo de enormes dimensiones, al igual que todo aquello que se va produciendo.

Las dinámicas, también son generosas, abarcando *f*, *mf*, *p*, *pp* y *ppp*, así como el registro que puede llegar a ser todo el posible que ofrece el instrumento<sup>51</sup>.

El resultado final es un pasaje musical en donde se diluye toda pulsación posible, pero no ya por el uso de los valores irregulares, sino por la interacción entre silencio y frecuencia, generando espacios sonoros de enorme belleza y concentración – ya sea de silencio o de frecuencia emitida -. Todo un mundo sonoro, sin límites idiomáticos, que traspasa cualquier escucha posible, ofreciendo al oyente tantas lecturas, comprensiones y percepciones como su sensibilidad permita.

Sin duda alguna, una de las cimas guitarrísticas del compositor catalán, cerrando una década, la de los años 70, con grandes producciones para el instrumento<sup>52</sup>.

### 3.3.4. *SOS* – 1995

Dicha obra fue compuesta por encargo a un gran aficionado a la guitarra residente en Berlín sobre quien, a día de hoy, no hemos podido esclarecer su identidad. Esta persona pertenecía a SOS Racismo y, de aquí el título de la obra. *SOS*, escrita dos años después a *De trast en trast*, también está configurada bajo la teoría fractal y, en este sentido, presenta características similares a la obra de flauta y guitarra.

La obra fue estrenada el 18 de diciembre de 2009 en el Ateneu Barcelonés, a cargo del guitarrista David Sanz, con motivo del homenaje que varias personalidades culturales de la sociedad catalana rinden al compositor Mestres Quadreny con ocasión de su 80 aniversario. La obra no está editada.

*SOS* tiene una duración de 1 minuto, pero es de una actividad y exigencia técnica considerables. Como ya es habitual en el compositor, en caso que esté indicado, el compás es binario, de 2/4 y valor metronómico de negra=96. El procedimiento fractal es

---

<sup>50</sup> Que previamente ya había utilizado en *L'Estro Aleatorio* nº 2

<sup>51</sup> Dependerá de la extensión de algunos *glissandi* por parte del intérprete.

<sup>52</sup> Como *l'Estro Aleatorio*, los *Tres cànon*s en homenatge a Galileu y la *Sextina del vell combat nou*.

claramente visible en esta página guitarrística, hecho que puede observarse a través del gesto ascendente de la mayoría de las secuencias musicales que la partitura contiene, ya que su aspecto es muy gráfico. Las dinámicas que aplica el autor son *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, y *ppp*.

En este sentido podemos aplicar un criterio, el cual nos permitiría establecer – a modo de información – las diversas secuencias musicales que se hallan en la partitura. De forma general el autor inicia una secuencia musical – ya sea ésta ascendente o descendente – y el final de dicha secuencia vendrá determinado por la aparición de notas largas – en contraste con la figuración aplicada a las secuencias, por lo general de semicorcheas y fusas –, que pueden ser polifónicas – generando acordes e intervalos armónicos – o no.

Todas las secuencias son melódicas y, puntualmente, van acompañadas por algún bajo, pero solo muy puntualmente. Posterior a la nota o notas largas del final de cada una de ellas (secuencias) se procederá a la siguiente secuencia, con la misma fórmula. También el uso de la pausa al final de las mismas, esclarece aún más la articulación de dichas secuencias.

Bajo este prisma podríamos establecer una relación total de 11 secuencias en la obra y, además, con la característica combinatoria de largas y breves, en términos de duración temporal y número de compases, se entiende. Observemos la primera secuencia de la partitura para visualizar lo anteriormente citado:



En esta primera línea que nos muestra el gráfico, ya podemos observar las dos primeras secuencias: la primera que alcanza un total de cinco compases, y la segunda desde la anacrusa del quinto hasta el séptimo compás (éste último no puede visualizarse en el gráfico, pero es una misma nota y duración que el compás anterior: *mi bemol3* (blanca). Claramente se puede observar el gesto ascendente de la primera secuencia, desde el registro grave del instrumento (*sol2*) hasta la zona más aguda del mismo (*fa4*), y cómo a su vez la articulación de semicorcheas se dirige a los valores largos del final de la secuencia, generando intervalos armónicos. La segunda secuencia, muy breve, consta de dos elementos: gesto ascendente, también, y combinación de fusas y blanca (breve-larga).

La construcción de los acordes es una operación a criterio del compositor, ya que el procedimiento aleatorio le genera una serie de notas que, el autor, al cuantificar dichas

notas y aplicarlas a un contexto MIDI y de edición después, el programa informático automáticamente dispone armónicamente las notas, pero será luego el compositor quien distribuya y asigne las notas más correspondientes a sus intenciones.

Por el tipo de procedimiento, lo más habitual es que cada secuencia contenga una gran variedad de notas y registros, acercándonos en muchas de ellas al total cromático que la escala temperada nos permite. Veamos, a modo de relación y sin tener presente la repetición de notas a diferente octava o similar, el número de notas que contiene cada sección musical, que no necesariamente, si la secuencia es larga, comporta un número de notas diferentes más extenso:

1ª secuencia – 10 notas

2ª secuencia – 5 notas

3ª secuencia – 9 notas

4ª secuencia – 7 notas

5ª secuencia – 9 notas

6ª secuencia – 6 notas

7ª secuencia – 11 notas

8ª secuencia – 10 notas

9ª secuencia – 11 notas

10ª secuencia – 6 notas

11ª secuencia – 12 notas

El registro total que ha utilizado el compositor se asemeja mucho a otras obras del catálogo, abarcando desde la nota más grave hasta el *fa#* agudo, a excepción del *la4*, que no aparece en la partitura:



De forma general los valores metronómicos utilizados son la negra, corchea, semicorchea y fusa - con sus posibles variantes de ligado, principalmente -, así como los

silencios de idéntico valor. Debido a que muchas de las secuencias contienen valores breves (semicorcheas y fusas) el dibujo del gráfico de fractal queda más dibujado, ya que, cuanto más breve sea el valor, más se aproxima la nota al dibujo del fractal. Una exposición más detallada sobre el procedimiento fractal y su traslación musical lo encontraremos en la obra *De trast en trast*, para flauta y guitarra, por ser de las primeras obras del catálogo del compositor en que utilizó dicho procedimiento.

### **3.3.5. Llera de banús – 1997**

*Llera de Banús* nace bajo a petición de Cecilia Colien, persona que encarga a un total de treinta compositores una obra breve, de carácter pedagógico, para estudiantes de Grado Medio y Superior de Guitarra. La obra es un compendio hermoso de estéticas y lenguajes diversos mediante los cuales, de forma breve, los alumnos pueden acceder a la diversidad musical que cada compositor propone.

De las treinta obras, seis fueron catalogadas para grado superior y las restantes para grado medio. La colección entera fue publicada en formato libro – *Album de Colien para guitarra* - en 1998 y la obra del compositor Metres Quadreny fue estrenada el 18 de noviembre de 1999 en la ciudad de Lérida por el guitarrista Marco Socías. Dicha obra también se encuentra grabada por el guitarrista Roger Raventós en la colección de la integral Mestres Quadreny - *Cop de Poma 8, Música per a solos i duos I*, de Ars Harmónia, AH197.

Como obra pedagógica, *Llera de banús* fue catalogada en tercer curso de Grado Medio. Verdaderamente no es una pieza que presente dificultades de lectura, ya que el autor así lo quería, pero sí en cambio una gran riqueza de matices tímbricos que permiten al estudiante adentrarse en un trabajo más colorista. La proposición de no establecer un marco rítmico dificultoso permite al alumno concentrarse al máximo en la expresión de la pieza, en sus dinámicas, contrastes, etc., sin riesgo a despistarse por el esfuerzo de lectura rítmica – que en otro contexto suele requerir un estudio profundo -.

La característica de esta pieza radica en la continua sonoridad de una nota fija, el *sol3*, el cual el alumno deberá ejecutar en una paleta de dinámicas amplias – *f*, *mf*, *p* y *pp* – y en un constante color tímbrico facilitado por la digitación, ya que dicha nota estará repartida a lo largo de la pieza en las cuerdas tercera y cuarta, con el correspondiente color tímbrico de cada una de ellas. Este *sol3* que va sonando constantemente es acompañado por un grupo de notas, aleatorias, que imprimen un contrapunto al estatismo anterior. De forma similar, pero no igual que en *SOS*, se vislumbra una tendencia a que las diversas secuencias musicales – por lo general encabezadas por el *sol3* -, acaban en un conjunto de notas armónicas, en donde destacan los intervalos aumentados y disminuidos; es decir, conducción de la secuencia mediante notas melódicas que finalizan en un conjunto armónico.

En *Llera de banús*, debido a su función pedagógica, toda la obra se desarrolla en las primeras cinco posiciones del instrumento – a excepción de las notas armónicas, que son naturales y en el traste XII -. Los valores rítmicos más utilizados son: blanca, negra, corchea y semicorchea y todas las posibles combinaciones que se derivan, especialmente las que contienen puntillo. La semicorchea suele estar posicionada como última nota del compás – en 7 ocasiones -, como si hiciera función de anacrusa de la nota siguiente; cuando no es así, pues aparece en otra parte de tiempo o tiempo de compás – en tres ocasiones - también precede a una nota más larga. Además cabe destacar la figura del mordente, precediendo el *sol3* constante, que también se muestra en las cuatro dinámicas principales: *f*, *mf*, *p* y *pp*.

Respecto al registro, debido al contexto pedagógico antes mencionado, es evidente que en esta ocasión no contaremos con una tesitura amplia – o la habitual del autor catalán -; las cinco posiciones utilizadas nos limitan en este sentido, pero aun así, Mestres Quadreny nos muestra un recurso que permite desarrollar su idea : partimos de la nota *sol3* como centro de la obra y tesitura y, alrededor de ésta, el compositor aplica una octava inferior – de *mi2* a *mi3* – y una octava superior – de *la bemol 3* a *la bemol 4* -. La octava inferior tiene un uso más diatónico – solamente aparecen dos notas alteradas, *si bemol2* y *re#3* - y tampoco se hace un uso de todas las notas posibles de la octava. En cambio, en la octava superior, de *la bemol 3* a *labemol4*, sí que aparece el total cromático posible, ya que es la tesitura que el alumno más trabaja en dicha obra.

Veámoslo en el cuadro siguiente:



Dicha obra demuestra la capacidad del compositor en adecuar sus ideas musicales al contexto pedagógico e interpretativo de la obra, partiendo de pocos elementos – o elementos más sencillos – se materializa una idea musical sin desechar características propias del estilo del autor, permitiendo el aprendizaje por parte del alumno de un repertorio y, en definitiva, de una música que, por lo general, suele estar muy ausente en contextos pedagógicos de estas características.

Dicha obra, *Llera de banús*, que data de 1997 como ya hemos mencionado, aún hoy en día es la última obra que el compositor catalán ha escrito para guitarra sola.

### 3.4 Música de cámara con guitarra

#### 3.4.1. *De trast en trast* (1993) - para flauta y guitarra

*De trast en trast* es una de las primeras obras del compositor catalán que está concebida bajo el procedimiento de los fractales<sup>53</sup>. Es la única obra escrita para la formación de flauta y guitarra, y fue estrenada por el flautista Albert Mora y el guitarrista David Sanz, en el Foyer del *Gran Teatre del Liceu* el 6 de noviembre de 2004, con ocasión del estreno operístico *Gaudí*, del también compositor catalán Joan Guinjoan.

El concierto llevaba por título “*Música catalana del segle XX*” y el programa contaba con autores de la talla de Mestres Quadreny, Joan Guinjoan, Salvador Brotons, Josep Soler y Cristòfor Taltabull.

La obra, de unos catorce minutos de duración aproximadamente, se encuentra grabada<sup>54</sup> en la colección *Cop de poma 8, Mestres-Quadreny música per a solos i duos 1*, del sello discográfico Ars Harmónia (AH 197).

Esta obra contiene un total de 6 movimientos: 1) *Llis i ras*, 2) *D’upa*, 3) *De mancomú*, 4) *De cua d’ull*, 5) *A ull nu* y 6) *A manta*.

Respecto a la génesis de la obra, coincide que Mestres Quadreny asiste a un concierto de la guitarrista María Ángeles Sánchez Benimeli en el marco del Festival de Música Contemporánea de Alicante<sup>55</sup>, el mismo año 1993<sup>56</sup>, ya que la misma interpreta dos de las piezas del compositor catalán.

---

<sup>53</sup> Que corresponde con la década de los 90 del pasado siglo.

<sup>54</sup> Quim Ollé – flauta – y Roger Raventós – guitarra -.

<sup>55</sup> Programa de mano. IX Festival de Música Contemporánea de Alicante 1993. Archivo personal de María Ángeles Sánchez Benimeli. Cortesía de la intérprete.

<sup>56</sup> 25 de septiembre de 1993, en el castillo de Santa Bárbara de Alicante.



En dicho concierto, el compositor comparte la audición con el dúo de guitarra y flauta integrado por Xavier Coll y Marta Gascón, y durante la audición mismo, le surgió la idea de la obra *De trast en trast*, de aquí que la formación instrumental sea para flauta y guitarra.

Para contextualizar la obra, su proceso de creación y forma, nos remitiremos al procedimiento fractal para saber en qué consiste y sus particularidades. La teoría fractal fue desarrollada por el eminente matemático Benoit Mandelbrot, mediante la publicación en 1982 del libro *La geometría fractal de la naturaleza*<sup>57</sup>. Dicha geometría es la que

“[...] permite describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas que nos rodean, dando lugar a teorías hechas y derechas identificando una serie de formas que llamo fractales. Las más útiles implican azar y tanto sus regularidades como sus irregularidades son estadísticas.”<sup>58</sup>.

Ya por una cuestión etimológica – azar, estadística, etc. – no nos ha de sorprender el interés y conocimiento de dicha geometría, así como su aplicación en el ámbito musical,

<sup>57</sup> MANDELBROT, Benoit; *La geometría fractal de la naturaleza*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2ª edición junio 2003, trad: Josep Llosa.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pag. 15.

por parte del compositor Mestres Quadreny. Aunque cabe mencionar, también, que en el contexto general español, compositores como por ejemplo Francisco Guerrero<sup>59</sup> ha utilizado dichos procedimientos en muchas de sus obras.

Además el fractal, como objeto geométrico irregular o fragmentado, se repite a diferentes escalas y, por lo tanto, sus dos características más notables para clasificar algo como fractal son: demasiada irregularidad para ser descrito en términos geométricos tradicionales y autosimilar, su forma aparece en varias escalas. Los copos de nieve, las líneas costeras, las montañas, etc., son fractales naturales y que, como tales, pueden ser descritos mediante geometría fractal.

Respecto al origen terminológico, el propio Mandelbrou comenta:

*“Acuñé el término fractal a partir del adjetivo fractus. El verbo correspondiente es frangere que significa romper en pedazos. Es pues razonable [...] fractus signifique también irregular.”*<sup>60</sup>.

Atendiendo a la preferencia del compositor Mestres Quadreny, tal y como hemos comprobado en todas sus obras, por la predilección de aquello que no es regular – en aspectos rítmicos, sobretodo -, o lineal – en sus curvas o diseños melódicos –, etc., no es de extrañar la adopción del compositor de procedimientos fractales en su música; es más, parece algo totalmente obvio y coherente en su quehacer creativo.

Será en la década de los años noventa del pasado siglo cuando el compositor se inicie en dicho procedimiento, atendiendo a que ya dispone de ordenador personal en su domicilio, hecho que conllevará una comodidad y facilidad para abordar dichos procedimientos.

La obra está configurada mediante el ordenador *NeXT*, muy en boga en aquellos años. Esta computadora, con su innovador sistema operativo, permitía al compositor generar una curva de fractal gráfica y traducirla a notas MIDI. Seguidamente dichas notas eran filtradas a través del programa de edición *Finale*, que gráficamente mostraba las notas musicales en pentagrama. La innovación de dicho procedimiento reside en el aspecto visual. Mestres Quadreny – de nuevo – se inspira, por así decirlo, en cuestiones extra-musicales, reforzando su carácter y personalidad en el ámbito de la vanguardia musical.

La característica principal de la obra, pues, radica en la aplicación de la geometría fractal en los dos instrumentos, pero con las respectivas connotaciones en cada uno de

---

<sup>59</sup> Con su monumental obra *Zayín* (1983-1997), para cuarteto de cuerdas.

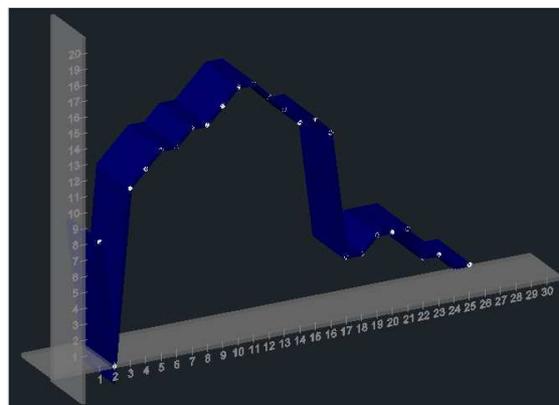
<sup>60</sup> MANDELBROT, Benoit; *La geometría fractal de la naturaleza*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2ª edición junio 2003, trad: Josep Llosa, pag. 19.

ellos. Cabe advertir, en este sentido, que el compositor aplica una curva geométrica de fractal diferente a cada instrumento – aunque se produzcan simultáneamente –, hecho que conllevará comportamientos diferentes en cada parte instrumental. Esto se refleja claramente en el porcentaje de cuantificación escogido por el compositor; es decir, cuanto más breve es el valor rítmico, la curva queda más definida y por lo tanto presenta un aspecto más lineal; por el contrario, cuanto más largo es el valor rítmico, la curva queda más desdibujada y fragmentada.

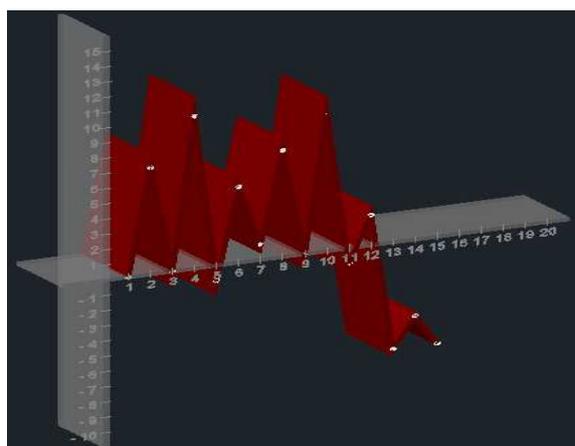
Veamos, a modo de ejemplo, el inicio del primer movimiento, *llis i ras*. Observemos que la flauta presenta una curva melódica mucho más clara – debido al valor predominante de las fusas –, mientras que la guitarra, por el contrario, se articula en corcheas y tresillos de corcheas, hecho que conlleva un dibujo más fragmentado debido al valor rítmico escogido:



Este mismo fragmento, y sólo como ejemplo y aspecto visual<sup>61</sup>, podríamos representarlo mediante las siguientes curvas geométricas (la flauta es representada en azul y la guitarra en rojo):



<sup>61</sup> Ya que lo que aquí se muestra es una simulación de la curva.



©Javier Sanz

Reiteramos la belleza visual geométrica y su aplicación musical como característica principal del fragmento seleccionado y, por extensión, del conjunto de la obra.

Respecto a este primer movimiento, *llis i ras*, cabría destacar justamente lo antes mencionado respecto a los valores rítmicos utilizados en cada instrumento. La flauta, casi de forma constante, se articula mediante valores de fusas, y por lo tanto su conducción se manifestará a través de grados conjuntos. Mientras que la guitarra se mantiene en valores más largos – corcheas y tresillos de corcheas principalmente -, hecho que producirá esa fragmentación antes mencionada y, por lo tanto, un uso mayor de saltos interválicos. A pesar de la diferenciación de cada parte instrumental, las dinámicas – en cambio – se muestran de forma más unificada, ya que por lo general, coinciden en ambas voces. No olvidemos, pues, que la aplicación de la dinámica, por parte del compositor, es siempre *a posteriori*; es decir, una vez ya se dispone de todo el material musical, Mestres Quadreny aplica con sentido musical las dinámicas que quiere reflejar en la obra.

El segundo movimiento, *d'upa*, presenta varias características comunes a los dos instrumentos, que a continuación detallamos:

- 1) la degradación o disminución de la dinámica general; es decir, la obra comienza con un *ff*, y mediante *f*, *mf*, y *p*, finaliza en *pp*.
- 2) los valores rítmicos escogidos por el compositor, esta vez sí que son iguales en los dos instrumentos, destacando la importancia del carácter sincopado de los mismos, ya que es constante y muy presente a lo largo de la obra.

3) Salto interválico: de forma constante la música se articula mediante saltos interválicos ascendentes y descendentes, acentuando la fragmentación del dibujo melódico.

A modo de ejemplo, observemos un fragmento de dicho movimiento:



Sucesivamente, el tercer movimiento, *de mancomú*, se nos presenta en compás ternario – de los escasísimos momentos musicales en compás ternario del compositor catalán en el catálogo guitarrístico -, en donde la fragmentación de la curva melódica es muy acentuada debido a los valores rítmicos utilizados, sobretodo en la guitarra<sup>62</sup>. La obra se nos presenta en un clima general muy delicado, mediante las dinámicas de *p* (guitarra) y *pp* (flauta) exclusivamente, y en donde la guitarra adquiere un cierto protagonismo debido al uso de los armónicos – naturales y octavados – y del desplazamiento lateral de la cuerda en momento puntuales, creando efectos de cuarto de tono. El uso del silencio en la parte guitarrística adquiere un relieve importante, ya que el compositor establece una preferencia por este recurso a la hora de establecer las preferencias en el proceso aleatorio que generará la creación de la obra. Asimismo, estos silencios permiten de forma muy gráfica contemplar las diferentes secuencias musicales de la guitarra, que contemplan un total de entre 2 y 4 notas por secuencia.

Por su parte, la flauta, incluye la corchea y semicorchea, además de negras y blancas, en su devenir sonoro generando un contrapunto respecto la guitarra. En este sentido cabe señalar que, de forma general, las secuencias en la parte de flauta suelen concluir con una nota larga, a veces con trino. Se nos muestra un diálogo muy eficaz entre los

<sup>62</sup> Valores de negras y blancas exclusivamente y sus extensiones a través de ligaduras.

dos instrumentos, ya que suele coincidir el final de la secuencia de un instrumento con la intervención del otro. A veces esto no ocurre en finales de secuencia, sino en momentos puntuales en que uno de los instrumentos mantiene una nota larga. Esto permite un constante diálogo de los dos instrumentos a lo largo de todo el movimiento. Así y todo, se aprecia un protagonismo melódico más acentuado en la flauta, a manera de soliloquio, con intervenciones breves de la guitarra aportando riqueza tímbrica.

En el cuarto movimiento, *de cua d'ull*, debido a la cuantificación asignada principalmente a la flauta – valores de semicorcheas y fusas -, permite una visualización de la curva geométrica fractal más precisa. La guitarra, por su parte, realiza una combinación de notas largas – negras principalmente – con acordes y arpeggios, éstos derivados de la flauta.

Como concepto general, el diálogo entre los dos instrumentos es muy similar al movimiento anterior, *de mancomú*, en el sentido que el inicio de las intervenciones de cada uno de ellos se corresponde con alguna pausa, silencio o nota larga del otro instrumento, pero en esta ocasión con una métrica muy significativa que caracteriza el movimiento.

Todos los acordes y arpeggios que aparecen, y como es habitual en el compositor, se basan en el criterio digital, principalmente el uso de la cejilla, abarcando la casi totalidad de los doce primeros trastes del diapasón de la guitarra. Ésta, a su vez, presenta unos saltos interválicos destacables – utilizando los registros graves y agudos del instrumento -, mientras que la flauta, de modo general, se articula a través de intervalos más reducidos, si no por grados conjuntos – aspectos presentes también en el primer movimiento, *llis i ras* -.

Veamos un pequeño fragmento de lo aquí mencionado de este cuarto movimiento:

The image displays a musical score for the fourth movement, *de cua d'ull*. It consists of two systems of music, each with a flute staff on top and a guitar staff on the bottom. The first system begins at measure 9. The flute part starts with a melodic line that includes a trill (tr) and a slur. The guitar part features chords and arpeggios, with some notes marked with 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The second system begins at measure 14. The flute part continues with a melodic line that includes a trill (tr) and a slur. The guitar part features chords and arpeggios, with some notes marked with 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

A *ull nu*, quinto movimiento de la obra, la guitarra adquiere un protagonismo que hasta entonces no había adquirido. Será en esta ocasión cuando la flauta, mediante valores largos y en constante *pp*, asuma un papel más secundario otorgando a la guitarra todo el protagonismo.

La característica principal de la guitarra en este movimiento es su contraste dinámico – muy acentuado - y la variedad de recursos tímbricos utilizados. En este sentido destacan los siguientes:

- armónicos naturales y octavados
- el *pizzicati*
- el contraste sonoro metálico , natural y *sul tasto*
- *glissandi*
- desplazamiento lateral de la cuerda (efecto de cuarto de tono)
- el *molto vibrato*, en posiciones naturales o *sul tasto*.
- el uso del plectro

Todas estas cualidades tímbricas ofrecen al oyente una audición mucho más ampliada de la tímbrica tradicional de la guitarra, aspecto que revela la intención del compositor de mostrar el instrumento, a su vez, como objeto sonoro y, como tal, con todas sus posibilidades de emisión de sonido. Cabe destacar la gran paleta de dinámicas que el mismo contiene, abarcando un total de seis dinámicas – *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *p* y *pp* -, hecho que conlleva una interpretación por parte del guitarrista muy precisa, ya que el instrumento cuenta con una proyección sonora muy particular:

Aunque el movimiento esté articulado bajo un compás binario, adquiere protagonismo el uso de los valores irregulares – tresillos y cinquillos -, así como la combinación de valores binarios y ternarios simultáneamente. Respecto a la extensión utilizada por parte del compositor en la guitarra es, prácticamente, el total posible exceptuando las últimas notas agudas y algunas graves – procedimiento también habitual en el compositor -, tal y como muestra el siguiente ejemplo:



El sexto y último movimiento de la obra, *a manta*, reproduce literalmente en la guitarra aquello que reza en el título de la obra – *de trast en trast* –, es decir, se presenta un recorrido ascendente, de grave a agudo, por casi todos los trastes de la guitarra. La nota de inicio es el *Fa2*, y la nota final es el *Fa#5*, tal y como muestra el siguiente gráfico:



La nota que ejecutará este ascenso cromático siempre está situada al principio del compás, que al ser ternario equivaldrá a una blanca con punto. Alrededor de ésta, aparecerán de forma aleatoria una serie de notas que completan cada uno de los compases. Esto conllevará que ante la necesidad de aguantar dicha nota para conservar su valor metronómico, todas las notas posteriores estarán configuradas y condicionadas por la posición en que recaiga la nota primera del compás; es decir, de nuevo el criterio digital regirá la configuración del resultado sonoro. De forma general, la intervención guitarrística se articula nota tras nota y, por consiguiente, aparecen pocas notas dobles.

El grupo de notas aleatorias alrededor de la nota fundamental, de forma general está articulado en corcheas, aunque también tienen presencia las negras y semicorcheas. Una buena interpretación de la parte guitarrística mostrará claramente el ascenso cromático y el correspondiente efecto sonoro que el compositor ha ideado.

Por su parte, la flauta, similar aquí a otros movimientos de la obra, conduce su papel a través de valores de semicorcheas y fusas, mostrando de nuevo más claridad geométrica respecto la curva fractal. Cada curva se traduce en su correspondiente secuencia musical, que se delimita mediante pausas, ofreciendo una visualización evidente de las intenciones del compositor y su procedimiento.

Los dos instrumentos se mantienen durante toda la obra en la dinámica sonora de *mf*, a excepción de la flauta que, muy puntualmente, ejerce alguna graduación inferior o mayor.

Mestres Quadreny, con la creación de *De trast en trast*, será uno de los pioneros en aportar a la literatura guitarrística un modelo de composición que hasta entonces no existía, ni en Cataluña ni en el resto del territorio español. Técnica compositiva, por así decirlo, que posteriormente han recogido compositores de otras generaciones<sup>63</sup>. De nuevo, Mestres Quadreny, se erige como uno de los creadores de vanguardia musical más destacados, produciendo obras musicales que traslucen el pensamiento creativo, original y siempre innovador del compositor. Su formación científica, su espíritu creativo y su vinculación con otras disciplinas artísticas, han hecho posible la creación de obras musicales en correlación con otros autores y obras de la vanguardia internacional, creando una referencia en el territorio catalán, en particular, y nacional en general.

### **3.4.2. *Sonades d'arreu i més enllà* (2013) – para guitarra y quinteto de cuerda**

Las *Sonades d'arreu i més enllà*, para guitarra y quinteto de cuerda es una nueva versión realizada por el compositor de la antecesora *Sonades d'arreu*, del año 2003, para guitarra y orquesta de cuerda. La versión orquestal nace del encargo del guitarrista catalán Jordi Codina, aunque lamentablemente aún no ha podido ser estrenada.

La versión camerística está dedicada a quien estas líneas escribe. Verdaderamente las dos versiones difieren en muy pocos aspectos, sin atender – evidentemente – a las diferencias obvias de volumen sonoro, frecuencias, armónicos, además de un conjunto de orquesta de cuerda respecto a un quinteto.

La obra presenta una configuración – de nuevo – tripartita, en donde cada sección de la guitarra y del quinteto de cuerda asumen un rol característico. La obra presenta un total de 468 compases, con una duración aproximada de 10 minutos.

Veamos, pues, algunos aspectos de la configuración de la obra:

La 1ª sección abarcaría hasta el compás 122, con relación metronómica de negra=120 y compás 2/4 (habitual en el compositor), en donde la guitarra – al igual que el *Perludi* – realiza toda su ejecución mediante sordina, por tanto el aspecto tímbrico, de nuevo, vuelve a imponerse como un elemento esencial de la configuración de la obra, ya sea en su totalidad o secciones respectivas. Esta 1ª sección, además, contiene elementos muy presentes: la guitarra mantiene una pulsación constante de semicorcheas durante la totalidad de la sección. Claramente se puede apreciar el planteamiento que ha querido plasmar el compositor en la parte solista de la guitarra, que mediante el procedimiento aleatorio ha distribuido el punto de ataque de las notas y sus silencios, estos por lo general también de semicorchea (y puntualmente de corchea). En esta ocasión el tanto por ciento de actividad sonora, de nota ejecutada, es mayor que el de los silencios. La guitarra se mantiene durante toda la sección en la dinámica de *f*.

---

<sup>63</sup> Como es el caso del jienense, nacido en Linares, Francisco Guerrero.

La guitarra se va desplazando constantemente por una variedad destacable de cejillas que, de forma aleatoria, también ha establecido el compositor. Una lectura atenta a la digitación nos permite observar que, en algunos pasajes de esta sección, no siempre es necesario el uso de la cejilla – aunque así esté marcado –, ya que muchas de las notas también pueden ser interpretadas al aire o en otras posiciones que no requieren cejilla y, por tanto, la musculatura del intérprete se ve favorecida en términos de relajación muscular. Este aspecto está presente en la mentalidad del compositor justamente para favorecer dicha interpretación.

Mientras la guitarra procede en su continua e ininterrumpida interpretación de semicorcheas, el grupo de cuerdas – quinteto – establece un claro contrapunto a la guitarra mediante intervenciones de notas largas en registro de *pp* y con sordina también. Este aspecto confiere una personalidad concreta a la sonoridad de las cuerdas – en donde los diferentes instrumentos intervienen de forma escalonada de agudo a grave –, que establecen una diferencia notoria respecto a la intervención de la guitarra, pues aunque ésta también interviene mediante la sordina, puede ser escuchada sin ningún inconveniente, resolviendo así el constante “dilema” sonoro que comporta la combinación instrumental de la guitarra con otras formaciones musicales<sup>64</sup>.

La segunda sección comprendería los compases 123 a 308, en donde se aprecia un cambio relevante respecto la sección anterior. Se modifica el pulso metronómico (negra=80) y los instrumentos se desprenden de la sordina. Cabe mencionar que la grafía y valores rítmicos pertenecientes a la guitarra en esta sección reflejan claramente el procedimiento compositivo del autor, en esta ocasión la utilización del Max MSP con otra configuración: el compositor escoge una nota – aquella que más le interese – y el proceso aleatorio le facilita todo un conjunto de notas próximas a la nota fundamental establecida por el compositor con una configuración rítmica bastante irregular. En este sentido, se puede apreciar claramente el devenir de las notas – bastante próximas entre ellas, aunque posteriormente el compositor interviene en la elección de saltos interválicos, cambios de octava, etc. A excepción de los primeros compases, la guitarra se mantiene en una dinámica constante de *mf*. A su vez, la guitarra responde a un uso más tradicional – en el sentido de que no aparecen tímbricas y/o sonoridades que no sean propiamente guitarrísticas – con un aspecto más virtuoso, debido en parte a la cantidad de valores breves. El tratamiento, en esta segunda sección, es íntegramente melódico. Veamos un ejemplo de lo aquí expuesto:



<sup>64</sup> Aspecto que también ha sido tratado y resuelto en *L'Estro aleatorio* nº2, tal y como comentaremos posteriormente.

Por su parte, las cuerdas presentan un recurso que otorga a la sección una personalidad destacable: el *glissandi*. En toda la 2ª sección los diferentes instrumentos de cuerda aparecen mediante este recurso, ya sea de forma ascendente o descendente, pero con una particularidad: el *glissandi* ha de ser ejecutado justo en el momento preciso que la partitura indica; es decir, en la parte del compás o tiempo de compás, que el compositor ha establecido que, evidentemente, a lo largo de la obra e instrumentos que van ejecutándolo, proporcionan una variedad enorme de ataques en el *glissandi*, configurando así un momento de enorme belleza sonora. De la misma manera que se indica el momento de ataque del *glissandi*, también se indica el silencio del mismo, aunque el *glissandi* – mediante símbolo gráfico – continúe ascendiendo o descendiendo, hecho que provoca que los diferentes puntos de ataque no coincidan con el último ejecutado, generando múltiples puntos de ataque – graves y agudos – en continuo movimiento. La ejecución de los mismos siempre es en *pizzicati*, hecho que facilita, a su vez, una clara recepción sonora de la intervención guitarrística, en aquellos pasajes que coincidan la guitarra y las cuerdas.

En esta 2ª sección, a partir del compás 197 la guitarra queda en silencio – un gran *tacet* – que se prolongará hasta el inicio de la tercera sección. Por tanto, la secuencia en donde las cuerdas intervienen de forma muy activa mediante los *glissandi*, se aplica un acelerando metronómico general, con negra=130 en su punto culminante, provocando una enorme sensación de movilidad en el conjunto total sonoro. Observemos, mediante el siguiente un fragmento de enorme belleza visual – tan característica ya del compositor catalán - de esta sección:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The score is written in 2/4 time and features a passage of glissandi. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The notation includes various rhythmic values and slurs, indicating the continuous movement of the glissandi.

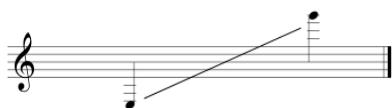
Una vez finalizado el pasaje de los *glissandi*, la guitarra se incorpora, en relación metronómica de negra=80 – recuperando el tempo inicial de la 2ª sección - mediante un breve pasaje de 9 compases que dan fin a dicha sección.

Entramos, pues, en la 3ª y última sección de la obra – negra=92 -, en donde las dos partes – guitarra y quinteto de cuerda – vuelven a recibir un tratamiento diferente a las

secciones precedentes. La guitarra presenta una escritura mucho más polifónica, haciendo uso extensivo de acordes y arpeggios. Recordemos, pues, que la disposición de los acordes viene dada en el momento que el compositor ha obtenido un número de notas y que, al aplicar una cuantificación concreta, el ordenador en puntos concretos genera estos acordes; será entonces cuando el compositor interviene para configurar el acorde más adecuado a sus intenciones y, evidentemente, factible en el propio instrumento.

De forma general, la distribución rítmica se corresponde más acorde con la del compás binario, en un claro descenso de los grupos irregulares. La gran mayoría de los pasajes guitarrísticos pueden ser interpretados mediante cejillas o posiciones concretas en el mástil de la guitarra, procedimiento ya habitual en el compositor respecto a la guitarra. Esta 3ª sección presenta una variedad de dinámicas – en claro contraste con las secciones anteriores –, reguladores dinámicos, así como desplazamientos laterales de la cuerda, creando oscilaciones de  $\frac{1}{4}$  de tono. El tratamiento virtuoso del instrumento en esta sección es muy acentuado.

La tesitura de la guitarra – en el conjunto de la obra – abarca como es costumbre ya en el compositor la casi totalidad del diapasón guitarrístico, en donde solamente no aparecen las últimas notas agudas posibles<sup>65</sup>, tal y como muestra el siguiente ejemplo:



La escritura del quinteto de cuerda en esta 3ª sección, también presenta novedad respecto a las secciones anteriores. De forma general, la escritura es totalmente homofónica, en donde prevalecen los usos de los armónicos (naturales e indefinidos<sup>66</sup>) en claro contraste dinámico, de articulación, valores rítmicos, etc. A diferencia de la guitarra, el quinteto en esta 3ª sección presenta un número mayor de silencios, hecho que comporta un contrapunto rico con el devenir sonoro de la guitarra. Cabe destacar el cuidado del compositor, de nuevo, en asegurar una buena y constante sonoridad de la guitarra en su diálogo con el quinteto de cuerda; esto puede ser claramente observado en las dinámicas *ff* del quinteto, que no coinciden en ningún caso al mismo tiempo con intervenciones de la guitarra, y sí, en cambio, justo antes o después. La intervención del compositor – en este sentido – es notoria.

La obra, pues, nos revela un uso cuidadoso del compositor en relación a los instrumentos del conjunto, el solista, y todos aquellos aspectos que afectan a su sonoridad, proyección del sonido, efectos tímbricos, etc. Aspectos todos ellos que revelan la importancia de la intervención del compositor en el proceso creativo de sus

<sup>65</sup> Entre el *sol* # y el *si* – cuatro últimas notas del diapasón –.

<sup>66</sup> Véase el contrabajo.

obras, ya que aunque la forma de su música esté asociada a procesos aleatorios, dichos procesos nada tienen que ver con un tratamiento fuera del alcance del compositor, sino todo lo contrario. Una vez plasmada la idea y ejecutados los parámetros para la obtención del resultado sonoro que el compositor desea, la intervención con sentido musical del compositor es fundamental para dar fin a la obra en curso.

Las *Sonades d'arreu i més enllà* nos muestra una producción en plena madurez del compositor, revelando su infatigable creatividad y vigencia en el panorama musical catalán y nacional.

### **3.5 Música con voz**

#### **3.5.1. *Invenció mòbil II* (1961) – para voz, trompeta y guitarra eléctrica.**

La *Invenció mòbil II* es la primera obra del catálogo de Mestres Quadreny en la que afronta la guitarra, y comporta una instrumentación de voz, trompeta y guitarra eléctrica. La obra fue estrenada el 4 de mayo de 1965 en el Instituto Alemán de Barcelona, con Anna Ricci en la voz, Joan Foriscot en la trompeta y Manel Cubedo en la guitarra. La obra presenta una duración aproximada de 8 minutos y se encuentra editada por la editorial norteamericana Seesaw Music Corp, en el año 1973.

La obra forma parte del conjunto de tres *Invencions mòbils* que el autor escribió durante los años 1960 y 1961, La primera *Invenció* también es para trío – flauta, clarinete y piano -, y la tercera es para cuarteto de cuerda.

Hay aspectos comunes a las tres invenciones y, naturalmente, aspectos que ya conciernen a cada una en particular. Veamos primero todo aquello que afecta a las tres invenciones, ya que tal y como indica la partitura:

*“[...] Las partituras están escritas en compases de seis negras, subdivididas por una línea de puntos en dos compases de tres negras para facilitar la lectura.*

*A cada compás el músico escoge una de las posibilidades que se le ofrecen. La diferente medida de las notas indica la intensidad relativa: al principio de cada compás hay una indicación de dinámica mediante letras tradicionales, que corresponde a las notas medianas; las grandes se tocan más fuerte y las pequeñas más piano.*

*Las notas seguidas de un arco de ligadura pueden prolongarse “ad libitum”, incluso hasta el compás siguiente.”<sup>67</sup>.*

---

<sup>67</sup> Anotaciones del autor a la partitura. “[...] *The scores are written in measures of six half-notes and subdivided by a line of points into two measures of three half-notes for easier reading. At each measure a*

En el caso de la *Inveció Mòbil II* debe ser repetida cuatro veces sin interrupción mediante las siguientes indicaciones: negra=120, negra=90, negra=60 y negra=40. En la primera interpretación solamente intervienen la trompeta y la guitarra eléctrica; a partir de la segunda repetición se incorpora la voz. En el caso de la trompeta, debe utilizar tres sordinas: metálica en la segunda repetición, de fibra en la tercera y wa-wa en la cuarta.

A parte de estas consideraciones, las tres *Invencions mòbils*,

“[...] también pueden ser interpretadas simultáneamente como conjunto de cámara, siguiendo un orden de superposiciones que el director determinará previamente [...]”<sup>68</sup>.

Respecto a las dos posibilidades a las que hacía referencia anteriormente el autor, éstas consisten en que la partitura, en cada *particela*, presenta un total de dos pentagramas – superior e inferior – dispuestos de forma paralela y el intérprete puede ir saltando de uno a otro en cada compás, ofreciendo una posibilidad distinta en cada interpretación – hecho que no se puede producir, por ejemplo, mediante la técnica serial. Así y todo, este procedimiento permite conservar una entidad y unidad a la obra en su conjunto.

Las *Invencions mòbils* forman parte de aquellas obras del compositor catalán catalogadas como “obras generativas”; es decir

“[...] que pueden dar resultados distintos en su cada interpretación, no sólo porque la escritura empleada otorgue un margen de libertad, sino porque la partitura ofrece diversas posibilidades de realización, cuya elección corresponde a los intérpretes, al director, o hasta el mismo autor.”<sup>69</sup>.

La característica principal de las obras generativas consiste en que su ejecución conlleva varias repeticiones, con diferentes dinámicas, velocidades y, por este motivo

“[...] la partitura contiene la obra sólo en forma germinal, cuyo proyecto se desarrolla durante la ejecución.”<sup>70</sup>.

Dicho procedimiento, en cambio, no tiene que ser confundido con lo que se conoce como obra abierta, ya que son términos que se pueden prestar a confusiones. La poética de la obra abierta, usando la terminología del escritor y filósofo Umberto Eco, nos remite a aquellas que no conllevan un mensaje cerrado, sino una posibilidad de varias

---

*choice has to be made between two possibilities offered. The different sizes of the notes indicate their relative loudness: traditional letters at the beginning of each measure the loudness of the medium-size notes. All other notes are relative to these, namely the bigger notes will be louder and the smaller ones softer. Notes followed by a legato may be lengthened and lib even over the next measure.” Traducción propia.*

<sup>68</sup> Anotaciones del autor a la partitura, “[...] may be played simultaneously as a chamber ensemble. The conductor will indicate the sequence of justapositions [...]”. Traducción propia

<sup>69</sup> GASSER, Luís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny*, Universidad de Oviedo, colección Ethos-Música nº 11, Oviedo, 1983, pag. 175.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

organizaciones confiadas al intérprete, otorgándole al mismo la libertad de escoger la forma definitiva de la composición musical. Este tipo de aleatoriedad, que adquirió un fuerte impulso a raíz de la irrupción de la figura de John Cage, nada tiene que ver con el procedimiento de obra generativa que promulga Mestres Quadreny.

Tal y como nos explica el propio compositor,

*“[...] La utilización del azar por parte de Cage es intuitiva y a veces correcta, pero la falta de rigor en el procedimiento conlleva que docenas de imitadores hicieran una interpretación errónea y compusieran piezas que denominaban aleatorias y que tenían en común la insuficiente definición de la partitura y que el resultado de la interpretación fuera más o menos, o del todo, imprevisible. Esta indeterminación origina un estado de confusión terminológica, ya que en estas músicas no interviene el azar y las decisiones que no tomaba el compositor las tomaba el intérprete, de manera que eran del todo subjetivas sin obedecer a ninguna ley de probabilidad.”<sup>71</sup>.*

Este aspecto no es baladí, ya que ha dado lugar, como el propio compositor apunta, a muchas confusiones. Aunque las *Invençons mòbils* aún no pueden ser catalogadas como obras con procedimientos aleatorios, es bueno remarcar la diferenciación entre el azar intuitivo de la escuela americana (Cage) o centroeuropea (Stockhausen<sup>72</sup>), en contra del azar que proviene de la rama matemática, por tanto científica, que surge paralelamente a mediados del siglo XX, con el compositor Iannis Xenakis como abanderado.

Aunque la pieza que aquí nos concierne es todavía una obra generativa, ya se distancia del concepto de obra abierta o del azar intuitivo en el sentido que, en las *Invençons*, si que ya están “cerradas” por el compositor, aún cuando el intérprete dispone de varias opciones de interpretación; ya que éstas diversas opciones han sido fijadas por el autor y, por tanto, no sufrirán modificación por parte del intérprete; sí que, naturalmente, éste intervendrá en la ejecución de una de las posibilidades ofreciendo ese margen de variabilidad, margen establecido por el propio autor.

De aquí la preocupación de Mestres en otorgar una unidad musical, una entidad autónoma, aunque la misma disponga de varias opciones de interpretación, concepto diferente a lo que promulga John Cage, por ejemplo. Por este mismo motivo, el propio Xenakis adoptó el término estocástico – procedente del griego – para clasificar el tipo de procedimiento que utilizaba en sus composiciones,

---

<sup>71</sup> MESTRES QUADRENY, *Josep M<sup>a</sup>; La Música i la ciència en progrés*, Arola editors, Tarragona, 2010, pág. 100, “[...] La utilització de l'atzar per part de Cage és intuïtiva i a vegades correcte, però la manca de rigor en el procediment dona lloc que dotzenes d'imitadors en fessin una interpretació errònia i componguessin peces que qualificaven d'aleatòries i que tenien en comú la insuficient definició de la partitura i qu el resultat de la interpretació fos més o menys, o del tot, imprevisible.”. Traducción propia.

<sup>72</sup> Un ejemplo es el Klavierstück XI, del año 1956.

“[...] siendo el primer compositor que utilizó principios científicos como fundamento de la composición.”<sup>73</sup>.

La libertad – entre otras características - en las *Invençons mòbils*, por tanto, radicará en las diversas posibilidades de interpretación que la obra plasmará, pero nunca en la configuración de la obra misma, ya que ésta queda fijada por el autor, ya sea por procedimientos aleatorios o de obra generativa.

Pero, sin duda alguna, el aspecto más destacable de estas *Invençons mòbils* radica en que es una de las primeras obras del compositor catalán en donde queda plasmada la influencia de las artes visuales, por las que tanto interés mostraba el autor, ya sea a través de las propias obras de la vanguardia artística catalana, como de algunos autores en concreto, ya que la gran mayoría de ellos eran amigos del compositor. No olvidemos que, a falta de referencias musicales catalanas en los años de formación del compositor, éste tendió puentes a otras disciplinas artísticas, como la pintura o escultura, adentrándose en los movimientos artísticos más rompedores de la época, como *Dau al Set*, el Circulo Manuel de Falla, etc.; aspectos todos ellos que configuraron en gran medida el devenir posterior de la música del compositor catalán. En el caso de la *Invençons mòbils* la inspiración vino dada por los móviles del escultor catalán Moisés Villèlia.

“[...] Recogiendo como modelos los móviles de Moisés Villèlia, en las *Invenções Mestres* propone al oyente un espacio sonoro que está en continuo movimiento, en un proceso constante de transformación. Repitiéndose cada una de ellas varias veces, en cada repetición se constata una diferencia con la anterior y de esta manera se comprueban las diferentes posibilidades de manifestación de un espacio sonoro.”<sup>74</sup>

Mestres Quadreny, aprovechando el tipo de procedimiento creativo que muestra el escultor Villèlia en sus móviles, hará una translación a nivel sonoro de aquello que promulga el escultor. De entrada, cabe mencionar, que el escultor realiza la primera gran exposición a través del Club 49<sup>75</sup> en el año 1958<sup>76</sup>; es decir, unas fechas en las que

---

<sup>73</sup> MESTRES QUADRENY, Josep M<sup>a</sup>; *La Música i la ciència en progrés*, Arola editors, Tarragona, 2010, pág. 98, “[...] fou el primer compositor que utilitzà principis científics com a fonament de la composició.” Traducción propia.

<sup>74</sup> PÉREZ TREVIÑO, Oriol; “Comentaris sobre la vida i l’obra de Mestres Quadreny”, *Josep Maria Mestres Quadreny*, Coord: Oriol Pérez Treviño y Anna Bofilli Levi, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y Ediciones Proa, 2002, pag. 41 “[...] Agafant com a model els mòbils de Moisés Villèlia, a les *Invenções Mestres* proposa a l’oïdor un espai sonor que està en continu moviment, en un procés de constant transformació. Repetint-se cada una d’elles diverses vegades, a cada repetició es constata una diferència amb l’anterior i així es comproven les diferents possibilitats de manifestació d’un espai sonor.” Traducción propia.

<sup>75</sup> Antiguos miembros del ADLAN, junto con artistas más jóvenes, crearan esta institución artística, que adquiere este nombre por el año de su fundación 1949. Será una de las plataformas donde gran cantidad de artistas catalanes podrán comunicarse y relacionarse entre ellos, que en el caso de Mestres Quadreny fue fundamental.

el compositor finaliza su formación con el maestro Cristòfor Taltabull y progresivamente va adquiriendo su personalidad artística. Justamente el año 1958 será el de la composición de *Epitafios* que, en el catálogo general del compositor, será la primera obra en donde abandona la técnica serial.

Al igual que otros artistas catalanes, Villèlia entra en contacto con movimientos culturales de vanguardia de la mano de Joan Prats, que de hecho es quien le introduce en el Club 49. Allí establecerá contacto con artistas de la talla de Miró, Tàpies, Brossa o Mestres Quadreny.

*“[...] Villèlia rechaza la escultura establecida para explorar la materia humilde y antiartística como medio de expresión, como algo donde volcar el sentimiento, violencia contenida o deseo, que le asalta de modo imperativo, espontáneo asistemático. Sus creaciones parecían producirse al impulso del azar, ese azar a medio camino entre la expresión espontánea y la voluntad vital. [...] El equilibrio entre lo estable y lo inestable es para Villèlia una búsqueda fundamental que infundirá a toda su obra una fascinante dimensión, estableciendo relaciones de carácter inédito.”<sup>77</sup>.*

Para contextualizar la figura del escultor, diremos que aprende el arte de tallar la madera de su padre y que posteriormente, ya en la senda escultórica, seguirá en la línea de Àngel Ferrant, Leandre Cristòfol o Adolfo Schlosser. Con los años encontrará su personalidad artística en el material de caña de bambú, entre los que destacará la colección de móviles, y posteriormente introducirá materiales más orgánicos (cactus, calabazas, etc.) y otros vegetales. Su desarrollo le conducirá a vaciar estos elementos con los que trabaja y articularlos en el vacío que, a través de las cañas de bambú y los hilos lacados y alambres, darán lugar a sus dibujos escultóricos en el aire. La utilización de estos materiales efímeros, le hará precursor del arte povera en Cataluña.

*“[...] Moisès Villèlia especula continuamente sobre la problemática de la organización de la materia y del espacio. [...] No es de la gente que quiere abarcarlo todo en extensión, si no de aquellos que profundizan en un pequeño tema y que lo agotaría si fuera agotable. [...] La circulación del espectador, el ángulo visual, la inclinación de la luz y de la sombra, la intensidad luminosa, las sombras, los reflejos, los efectos ópticos de los traspasos y de los contrastes crearán una fiesta en variación continua.”<sup>78</sup>.*

---

<sup>76</sup> Será en mayo de 1958 en la Sala Gaspar de Barcelona, siendo Cirici Pellicer el que presenta dicha exposición.

<sup>77</sup> BORRÁS, Maria Lluïsa: “El primer Villèlia”, *Moisés Villèlia*, Coord. Maria Casanova, Valencia, IVAM, 1999, pags. 13-14.

<sup>78</sup> CIRICI PELLICER, Alexandre, *Moisés Villèlia/Mestres Quadreny: Dues obres paral·leles*, Josep Maria Mestres Quadreny. Coord: J.M. García Ferrer y Marti Rom, Barcelona, Col·legi d'Enginyers Industrials de Barcelona, 2010, pag. 76, “[...] Moisès Villèlia especula contínuament sobre la problemàtica de l’organització de la matèria i de l’espai. [...] No és de la gent que vol abastar-ho tot en extensió, sinó d’aquells que aprofundeixen un petit tema i que l’exhauririen si fos exhaurible. La circulació de l’espectador, l’angle visual, la inclinació de la claror i de l’ombra, la intensitat lluminosa,

Todos estos aspectos generarán una enorme influencia en la sensibilidad del compositor catalán Mestres Quadreny, y conectarán con las aspiraciones e intenciones artísticas del mismo, pues allí el compositor verá reflejado aquello que él también está tejiendo en su obra musical. El mismo compositor comenta lo siguiente,

*“[...] La unión de dos o más piezas de caña finamente trabajadas, colgadas de un hilo y encabalgadas entre ellas, crean en el espacio un universo móvil, extremadamente ligero, absolutamente inédito y altamente atractivo. [...] Justamente la fascinación que me produjeron los móviles de caña de Villèlia de una morfología siempre variada pero sin la pérdida de identidad está en el trasfondo de la idea de componer las tres Invenciones Móviles.”<sup>79</sup>.*

Será justamente esa identidad la que comporta, a su vez, movilidad; el motor que genera la obra musical y donde el factor tiempo es fundamental. Bajo estas premisas nacerá una de las primeras manifestaciones musicales más originales del compositor catalán en aquellos primeros años de la década de los 60 del siglo pasado.

Veamos ahora algunos aspectos relevantes de la partitura:

El primer aspecto a destacar es su configuración instrumental – voz, trompeta y guitarra eléctrica -, que ya nos muestra una combinación realmente poco habitual. Especialmente destaca el tratamiento de la voz, ya que durante toda la obra ésta se asemeja a un tratamiento más “instrumental” que vocal. De hecho, no cuenta con ningún texto y, por este motivo, su intervención se asemejaría a una vocalización. Este aspecto es sorprendente, ya que habitualmente el compositor muestra una relación con la voz más tradicional, en el sentido que, así como otros autores de su generación sí que han explotado los recursos tímbricos y expresivos del canto, Mestres Quadreny – de forma general – adopta una posición más tradicional respecto al canto. Por lo tanto nos encontramos frente a una partitura de concepción totalmente instrumental, aunque cuente con una voz en su formación.

La obra cuenta con un total de 24 compases – de seis negras - para cada instrumentista. El procedimiento, tal y como hemos apuntado anteriormente, es el siguiente: cada instrumentista tiene dos pentagramas paralelos que podrá escoger aleatoriamente en el momento de la interpretación. Podrá efectuar un cambio de compás una vez haya ejecutado el compás entero, las seis negras, y no durante o a mitad del mismo. Por lo tanto las posibilidades sonoras que la obra ofrece son enormes, ya que

---

*les ombres portades, els reflexos, els efectes òptics dels traspassos i dels contrastos en faran una festa en variació continua.” Traducción propia.*

<sup>79</sup> MESTRES QUADRENY, Josep M<sup>a</sup>; *Tot recordant amics*, Arola editors, Tarragona, 2007, pags 115-117. “[...] La unió de dues o més peces de canya finament treballades, penjades d’un fil i encavalcades entre elles, creen a l’espai un univers mòbil, extremadament lleuger, absolutament inèdit i altament atractiu. [...] Justament la fascinació que em produïen els mòbils de canya de Villèlia d’una morfologia sempre variada però sense pèrdua d’identitat és al rerefons de la idea de compondre les tres Invencions mòbils.”. Traducción propia.

este procedimiento es igual en los tres instrumentistas, haciendo de esta obra una interpretación única cada vez que se interprete, pues éste es el objetivo del autor.

La guitarra presenta una extensión, como ya es habitual en el autor, muy extensa:



Cabe destacar el uso de la alteración bemol en la parte de guitarra – a excepción de una nota, el *do#4* -, y como es habitual en el autor, la supresión de las notas más agudas del registro de la guitarra por cuestiones de facilidad interpretativa.

En cada compás se establece una nota fundamental, o grupos de notas si la guitarra realiza acordes o intervalos y, de acuerdo a la dinámica que el autor indica en el principio de cada compás y en relación a la proporción del tamaño de las notas, éstas serán ejecutadas en su dinámica aproximada correspondiente. Atendiendo a que en la guitarra ya parecen indicadas las dinámicas de *ff*, *f*, *mf*, *p* y *pp*, fácilmente serán ejecutadas todas las dinámicas posibles que el instrumento permite, teniendo muy presente que es un instrumento eléctrico y la propia tecnología le permite alcanzar volúmenes sonoros más extensos que la guitarra tradicional.

Las notas fundamentales aparecen en una enorme variedad de valores metronómicos – de mayor a menor – y teniendo muy presente que el total cromático utilizado es casi el máximo posible, la sonoridad – y la concepción - de la obra queda de alguna manera emparentada con la técnica serial, aunque evidentemente no procede de la misma manera. La variedad de los valores metronómicos se aplica también en los demás instrumentos, otorgando una unificación de los mismos de forma clara.

Es evidente, pues, que nos encontramos ante una partitura en la que – en el momento de la escucha – el oyente percibe una cierta “aleatoriedad” presente, aunque curiosamente – a nivel gráfico – todo esté indicado y mensurado. Contextualizando la obra – 1961 – se reconoce en el autor el camino que ya estaba iniciando, alejándose de la técnica serial en busca de su voz propia, y que cristalizará con los procedimientos aleatorios a través de la matemática de la probabilidad y estadística inductiva que aplicó a través del contacto con el matemático Eduard Bonet en unos años posteriores, concretamente en 1967.

Justamente durante este mismo año 1961, y el posterior 1962, será el de la composición *Tramesa a Tàpies* – para violín, viola y percusión - obra de enorme importancia en el catálogo general el autor, ya que sienta las bases de la inspiración pictórica del compositor, así como los procedimientos formales y creativos que estaba desarrollando entonces. Mediante estas *Invencions mòbils*, el compositor catalán

establece un espacio sonoro que está en continuo movimiento, en un constante proceso de transformación. Estas posibilidades surgen a través de las diferentes repeticiones que se van produciendo a pulsos metronómicos diferentes.

En el ámbito de la voz, cabe destacar el amplio registro también utilizado, de dos octavas – de *la*<sup>2</sup> a *la*<sup>4</sup> -, atendiendo a las particularidades antes mencionadas; es decir, un tratamiento puramente instrumental, con constantes saltos interválicos poco frecuentes a nivel idiomático y, por tanto, sin ningún gesto melódico para tratarse de una voz.

Adjuntamos un pequeño fragmento de la partitura de guitarra, para visualizar todo lo anteriormente explicado:



Por lo tanto podemos afirmar que, con la *Tríade per a Joan Miró*, las *Invincions Mòbils*, *Cop de Poma* y la *Tramesa a Tàpies*, todas ellas compuestas entre los años 1960, 1961 y 1962, Mestres Quadreny ha iniciado un camino de imposible retorno, camino que cristalizará en una de las voces más singulares y originales de toda la música catalana de vanguardia. Años de intensa creatividad del compositor en donde también aparecerá una personalidad que, definitivamente, establecerá las bases del pensamiento creativo de Mestres Quadreny: Abraham Moles.

Será justamente en el año 1961, a través de Rafael Santos Torroella<sup>80</sup> cuando el compositor viajará a París contactando con el *Group de Recerches Musicales* de l'ORTF y su mítico laboratorio fonográfico, y donde conocerá personalmente al gran teórico de la música concreta, el profesor Abraham Moles. Probablemente éste haya sido una de las mayores influencias en toda la carrera del compositor catalán, ya que Moles le transmitió toda la metodología que provenía de la teoría de la información.

<sup>80</sup> Una de las referencias en el sector de la crítica del arte de vanguardia.

El concepto de "información" que dicha teoría promulga es aquella que

*"[...] permite calcular la cantidad de originalidad de un mensaje sonoro y se demuestra que esta cantidad es proporcional al caudal de símbolos que constituyen el mensaje y la probabilidad de ocurrencia a priori de los símbolos por parte del receptor. Con la reflexión de este principio, Mestres se dio cuenta de los problemas de comprensión de las nuevas producciones musicales y cómo esta comprensión, según la teoría de Moles, viene determinada por el equilibrio entre lo que es banal y lo que es original."*<sup>81</sup>.

Y en este mismo orden de cosas, la música

*"[...] admite ser examinada desde la perspectiva de la teoría de la información y la comunicación, la cual, según Abraham Moles, en *Théorie de l'Information et perception esthétique* (1958), explica que todo tipo de mensaje experimenta una pérdida de información cuando circula través de los medios de comunicación; esta pérdida es tanto mayor cuanto más complejo es el mensaje y para realizar una evaluación se introduce el concepto de entropía que es una medida de la disipación de información, [...]. En el caso particular de la música, Moles califica como "banales" las piezas de muy baja entropía, por la escasa información que transmiten y la facilidad de captación del mensaje musical hace que sean perfectamente inteligibles, por ejemplo una pieza formada por una nota muy larga o repeticiones largas de una sola nota; en cambio, califica como "originales" las piezas de alta entropía, con una elevada cantidad de información, que pueden llegar a ser ininteligibles. La destreza del compositor consiste en situar el grado de complejidad en un punto intermedio de manera que la pieza sea inteligible sin caer en la banalidad."*<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> PÉREZ TREVIÑO, Oriol; "Comentaris sobre la vida i l'obra de Mestres Quadreny", Josep Maria Mestres Quadreny, Coord: Oriol Pérez Treviño y Anna Bofilli Levi, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y Ediciones Proa, 2002, pag 45-46, "[...] permet calcular la quantitat d'originalitat d'un missatge sonor i es demostra que aquesta quantitat és proporcional al cabal de símbols que constitueixen el missatge sonor i la probabilitat d'ocurrència a priori dels símbols per part del receptor. Amb la reflexió d'aquest principi, Mestres va adonar-se del problema de comprensió de les noves produccions musicals i com aquesta comprensió, segons la teoria de Moles, venia determinada per l'equilibri entre el que és banal i el que és original". Traducció propia.

<sup>82</sup> MESTRES QUADRENY, Josep M<sup>a</sup> y POLO, Magda; *Pensament i música a quatre mans. La creativitat musical al segle XX i XXI*. Texto inédito. Archivo personal de Mestres Quadreny. Cortesía del compositor. "[...] admet ser examinada des de la perspectiva de la teoria de la informació i la comunicació, la qual, segons Abraham Moles, *Théorie de l'Information et perception esthétique* (1958), explica que tota mena de missatges experimenta una pèrdua d'informació quan circula a través dels mitjans de comunicació, aquesta pèrdua és tant més gran com més complex és el missatge i per fer-ne un avaluació s'introdueix el concepte d'entropia que és una mesura de la dissipació d'informació, [...] En el cas particular de la música, Moles qualifica com a "banals" les peces de molta baixa entropia, per l'escassa informació que tramet i la facilitat de captació el missatge musical fa que siguin perfectament intel·ligibles, per exemple una peça formada per una nota molt llarga o repeticions llargues d'una sola nota; en canvi, qualifica com a "originals" les peces d'alta entropia, amb una elevada quantitat d'informació, que poden arribar a ser intel·ligibles. La destresa del compositor consisteix en situar el grau de complexitat en un punt intermedi de manera que la peça sigui intel·ligible sense caure en la banalitat." Traducció propia.

Será entonces cuando el poso teórico del compositor se vaya cimentando en el campo científico respecto a su vinculación con la actividad musical. Será el mismo Moles quien hará posible también el encuentro entre el compositor catalán y el compositor francés Pierre Barbaud<sup>83</sup>, en el mismo París. Este autor ya estaba iniciándose en el campo del ordenador en la Sociedad Bull, primera empresa francesa que se dedica a la informática y cedió un espacio para que Barbaud pudiera desarrollar su línea de trabajo. Todo ello fue generando un caldo de cultivo que cristalizará en el método de composición aleatoria tan característico del compositor catalán, el método de Montecarlo – de la estadística inductiva – y, a su vez, permitiendo que en el año 1969 nazca una obra como *Ibèmia*, realizada con computadora, la primera producción catalana basada en ordenador y la primera, también, con este procedimiento en España.

### 3.5.2. *Sextina del vell combat nou* (1979) – para mezzosoprano y guitarra

Obra fruto del encargo de la prestigiosa cantante Anna Ricci, que fue estrenada el 7 de marzo de 1983 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona<sup>84</sup> junto al guitarrista William Waters. La obra presenta una duración aproximada de 5 minutos.

En la *Sextina* confluyen dos aspectos que cabe destacar: la persona que realiza el encargo – Anna Ricci – y la colaboración del poeta Joan Brossa. Anna Ricci, sin ningún género de duda, fue una de las personalidades musicales que más incentivó la música de vanguardia catalana, desarrollando una carrera profesional de enormes dimensiones en lo que respecta a la dinamización y divulgación de la música catalana, hasta el punto que

*“Es obvio que con su excelente preparación técnica y con la voz bien desarrollada y potente estaba en condiciones de realizar una carrera operística brillante, pero ella no tenía el propósito de utilizar su voz para ganar dinero, sino para hacer música, sacrificando el éxito fácil a favor de la propagación de obras desconocidas, pero que merecía la pena dar a conocer. Para ella triunfar significaba que estas obras pudieran llegar a todo el mundo con autenticidad; en otras palabras: con el estilo adecuado y con toda la emoción que eran capaces de transmitir. Desde el principio, pues, Anna se había comprometido con la música de su tiempo, compromiso que mantuvo a lo largo de toda su vida.”*<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> En donde destacan sus obras teóricas *Initiation à la composition musicale automatique* (1966) y *La musique, discipline scientifique* (1968).

<sup>84</sup> <<http://www.sheerpluck.de/composition-4214-1754-Josep-Maria-Mestres-Quadreny-Sextina-del-Vell-Combat-Nou.htm>>, última consulta realizada el 13 de julio de 2013.

<sup>85</sup> MESTRES-QUADRENY, Josep M<sup>a</sup>; *Tot recordant amics*, Arola Editors, Tarragona, 2007, pag. 72. “[...] És obvi que amb la seva excel·lent preparació tècnica i amb la veu ben desenvolupada i potent estava en condicions de fer una brillant carrera operística, però ella no tenia el propòsit d'utilitzar la veu per fer diners, sinó per fer música, tot sacrificant l'èxit fàcil en favor de la propagació d'obres desconegudes, però que valia la pena donar a conèixer. Per a ella triomfar significava que aquestes obres poguessin arribar a tothom amb autenticitat; en altres paraules: amb l'estil adient i amb tota

La vinculación del compositor Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny con la cantante Anna Ricci, que se inicia con la incorporación del compositor al Circulo Manuel de Falla en el año 1952, ha dado lugar a un conjunto de obras de relevante importancia en el catálogo del mismo, mediante el estreno de obras como *Epitafios* (1958), para voz y orquesta de cámara, obra emblemática por ser la primera en la que el compositor abandona la técnica serial.

“[...] para iniciar el uso de procedimientos geométricos”<sup>86</sup>,

y continuando con las *Cançons de Bressol* (1959), *Invencions mòbils II* (1961), *Suite Bufa* (1966), *Música per a Anna* (1967), *Garlanda esquinçada* (1992), *Acció musical per a Joan Miró* (1993), o la obra que aquí nos concierne, *Sextina del vell combat nou* (1979). Pero ya no solamente en la difusión de la música del compositor catalán que aquí nos atañe, sino que

“[...] Creo que se puede afirmar sin riesgo de error que si existe música vocal catalana de aquella época es gracias a ella.”<sup>87</sup>.

En cambio, el poeta Joan Brossa – en el contexto creativo del compositor catalán – es de una enorme importancia, ya que la amistad y colaboración de los dos – amistad surgida mediante la intervención del pintor Joan Ponç - dará lugar a una de las manifestaciones artísticas más relevantes de la vanguardia artística catalana: las acciones musicales. Tal y como comenta el propio compositor,

“[...] Colaborar con Brossa ha sido para mí una experiencia muy satisfactoria porque la imaginación le desbordaba por cualquier sitio y las sugerencias eran fértiles. Trabajamos siempre siguiendo una vía de independencia interdisciplinar, ya que se trataba de ir por caminos diferentes hacia el mismo punto y de llegar al mismo tiempo. Eliminamos la sumisión del texto hacia la música o de la música hacia el texto porque no se trataba de conseguir una alianza mediante fusión de dos elementos con mayor o menor predominio de uno de ellos, sino de una especie de contrapunto de ideas entrelazadas hasta el punto de parecer una sola cosa.”<sup>88</sup>.

---

*l'emoció que eren capaces de contenir. Des de l'inici, doncs, Anna s'havia compromès amb la música del seu temps, compromís que mantingué al llarg de tota la seva vida.” Traducción propia.*

<sup>86</sup> *Ibíd*em, pag. 72, “[...] per iniciar l'ús de procediments geomètrics [...]”. Traducción propia

<sup>87</sup> *Ibíd*em, pag. 77, “[...] Crec que es pot afirmar sense risc d'errar que si existeix música vocal catalana d'aquesta època és gràcies a ella.”. Traducción propia.

<sup>88</sup> MESTRES-QUADRENY, Josep M<sup>a</sup>; *Pensar i fer música*, Ed. Proa, Barcelona, 2000, pag. 45, “[...] Col”laborar amb Brossa ha estat per a mi una experiència altament enriquidora perquè la imaginació li regalava per tot arreu i els suggeriments eren fèrtils. Vam treballar seguint sempre una via d'independència interdisciplinària, ja que es tractava d'anar per camins diferents cap al mateix punt i d'arribar-hi alhora. Vam eliminar la submissió del text a la música o de la música al text perquè no es tractava d'aconseguir un aliatge per fusió de dos elements amb major o menor predomini d'un d'ells, sinó d'una mena de contrapunt d'idees entrelaçades fins al punt de semblar una sola cosa.”. Traducción propia.

No olvidemos, pues, el punto de partida del compositor en todo aquello que se refiere a la música con texto,

*“[...] En realidad la relación entre poesía y música se reduce a una cuestión de subordinación de un lenguaje al otro. No se presenta ningún tipo de problema cuando la poesía se expresa con palabra y versos rimados y la música se organiza de acuerdo con los métodos tradicionales y cuanto más primitivos mejor: es una subordinación total de la música al texto. En cambio, la cosa resulta francamente complicada cuando las dos se expresan en un lenguaje libre y moderno. Aunque la música pura tiene un campo de expresión muy alejado de todo aquello que se puede explicar con palabras, el compositor puede limitar su margen de libertad para amoldar su música a un texto. El conflicto aparece en el momento en el que la poesía se desarrolla en el mundo de las ideas o bien cuando haciendo uso de la metáfora un poema adquiere un sentido muy alejado de aquello que realmente dicen las palabras. Entonces resulta del todo imposible aplicar música sin destrozar el poema.*

*Con Joan Brossa habíamos hablado a menudo de este tema y compartíamos este punto de vista. Aún así los conflictos se resuelven hablando y sólo hacía falta inyectar imaginación y una cierta dosis de autolimitación de las dos partes para llegar a un punto de coincidencia.”<sup>89</sup>.*

La inagotable creatividad y originalidad del poeta influyó, de forma directa, en el desarrollo del compositor. La poesía visual que llevó a cabo Brossa, hecho que ayudó enormemente a sus popularidad en el último período de su vida, también fue calando en el subconsciente del compositor, aunque éste ya desde su inicio mantuvo una estrecha relación con las artes plásticas y visuales, influencia que ya refleja en sus primera obras generativas.

De hecho, la colaboración entre los dos artistas se inicia con la ópera de cámara *El ganxo* (1959), a la cual se suman un total de 21 piezas más, entre ballets, música de películas<sup>90</sup>, acciones musicales, óperas, músicas incidentales, lied y un extenso etc.

Será el mismo poeta, quien mencione la importancia de la música en su quehacer creativo, al afirmar

---

<sup>89</sup> MESTRES-QUADRENY, Josep M<sup>a</sup>; *Tot recordant amics*, Arola Editors, Tarragona, 2007, pag. 42, “[...] En realitat la relació entre la poesia i la música es redueix a un qüestió de subordinació d'un llenguatge a l'altre. No es presenta cap mena de problema quan la poesia s'expressa amb paraules i versos rimats i la música s'organitza d'acord amb els mètodes tradicionals i com més primitius millor: és una subordinació total d'ela música al text. En canvi la cosa resulta francament complicada quan ambdues s'expressen en un llenguatge lliure i modern. Tot i que la músic pura té un camp d'expressió molt allunyat de tot allò que es pot explicar amb paraules, el compositor pot limitar el seu marge de llibertat per emmotllar la seva música a un text. El conflicte apareix en el moment que la poesia es mou en el món de les idees o bé quant fent us de la metàfora un poema pren un sentit molt allunyat d'allò que realment diuen les paraules. Llavors resulta del tot impossible posar-hi música sense destruir el poema. Amb Joan Brossa havíem parlat sovint d'aquest tema i compartíem aquest punt de vista. No obstant això els conflictes es resolen dialogant i només calia posar-hi imaginació i una certa dosi d'autolimitació de les dues parts per arribar a un punt de coincidència.”. Traducción propia.

<sup>90</sup> *No compteu amb els dits* (1967) y *Nocturn 29* (1969), ambas de Pere Portabella.

*“[...] siempre me ha interesado la música, y mis obras o presentan una influencia dispersa o son el contrapeso.”*<sup>91</sup>.

Las referencias musicales en su obra poética son enormes, incluyendo compositores como Wagner, Schubert, Brahms, Mestres Quadreny, Stravinsky, Schoenberg, Schumann, y un largo etc., así como instrumentos como el violín, la guitarra, la flauta, el teclado, tuba, magnetófono, etc. Y en este sentido, y enlazando totalmente con la creatividad y posición artística del compositor Mestres Quadreny, el poeta nos recuerda que

*“[...] A una persona que le interesa la pintura o la escultura le tiene que interesar necesariamente la música, la poesía y el teatro porque las artes se interfieren, se enriquecen mutuamente. Una buena pintura puede solucionar un poema y una pieza musical puede solucionar una pintura.”*<sup>92</sup>.

Centremos, pues, nuestra atención en el lied *La Sextina del vell combat nou*. La obra es la segunda del catálogo con voz y guitarra del compositor y nace de la colaboración con el poeta Joan Brossa, quién escribió el texto expresamente para la obra. En este sentido, la sextina, es uno de los géneros poéticos más difíciles – a nivel técnico – de la poesía, y por la que Brossa sintió una especial admiración, hecho que se demuestra por la cantidad de sextinas que llegó a escribir. Justamente por este motivo, por el nivel de exigencia técnica que dicha forma poética requiere, el texto condiciona bastante la composición musical, haciendo que la línea principal recaiga en la voz y, en cambio, la guitarra adopte un papel más de acompañante, aunque este tipo de consideraciones en el marco de la música del compositor catalán no son siempre fáciles de atribuir.

La sextina es una forma poética trovadoresca que requiere de una estructura muy precisa, ya que es una

*“[...] composición poética formada por seis estrofas de seis versos decasílabos y un estribillo de tres. La últimas palabras de la primera estrofa constituyen las rimas que se repetirán constantemente en las restantes estrofas, si bien en un orden diferente. Pero el final de cada estrofa y el primer verso de la siguiente mantienen la misma rima [...] En el estribillo se recogen todas las palabras de la rima, dos en cada verso.”*<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> COCA, Jordi; *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, ED. Pòrtic, Barcelona, 1971, pag. 125, “[...] Sempre m’ha interessat la música, i les meves obres o en tenen una influència dispersa o en son el contrapès.”. Traducción propia.

<sup>92</sup> *Ibíd*em, pag. 87, “[...] A un senyor que l’interessi la pintura o l’escultura li ha d’interessar necessàriament la música, la poesia i el teatre perquè les arts s’interfereixen, s’enriqueixen mútuament. Una bona pintura pot solucionar un poema i una peça musical pot solucionar una pintura.”. Traducción propia.

<sup>93</sup> Gran Enciclopedia Catalana, ed. Enciclopedia Catalana S.A., Barcelona, 1979, volumen XIII, pág. 558, “[...] Composició poètica formada per sis estrofes de sis versos decasílabs i una tornada de tres. Les últimes paraules de la primera estrofa constitueixen les rimes que es repetiran constantment en les restants, si bé en un ordre diferent. Però el final de cada estrofa i el primer vers de la següent mantenen

De modo que, estas seis palabras-rimas que aparecen en el final de cada verso se irán repitiendo sucesivamente pero en un orden distinto, mediante el siguiente procedimiento: las tres primeras palabras-rimas bajan para hacer hueco entre ellas, pasando la primera al segundo verso, la segunda al cuarto verso y la tercera al sexto verso. Los tres versos libres – primero, tercero y quinto – serán ocupados por las tres palabras-rimas restantes pero en orden inverso: la sexta en el primer verso, la quinta en el tercero y la cuarta en el quinto.

Mediante este procedimiento obtenemos el siguiente esquema de cada estrofa:

ABCDEF – FAEBDC – CFDABE – ECBFAD – DEACFB – BDFECA

En el estribillo o estrofa final, estas seis palabras-rimas aparecen en la mitad y final de cada verso en el mismo orden que la primera estrofa, AB –CD –EF, dándose a entender que A se encuentra en mitad del primer verso y B en el final del mismo.

Para una mayor comprensión de lo que posteriormente comentaremos al respecto de la obra y su configuración, transcribimos el texto íntegro con los versos y rimas correspondientes para, posteriormente, hacer referencias correspondientes al texto.

#### *Sextina del vell combat nou*

<i>De l'un a l'altre els homes prenen llum</i>	<i>A</i>
<i>dies i nits no tenen igual so</i>	<i>B</i>
<i>i vessant l'oli van i vénen mots</i>	<i>C</i>
<i>entre tous de fullaca veig dos ulls,</i>	<i>D</i>
<i>els llamps descriuen el calor dels trons,</i>	<i>E</i>
<i>i els trons donen resposta al sostre amb llamps.</i>	<i>F</i>

<i>De l'un a l'altre ens engeguem els llamps</i>	<i>F</i>
<i>i assagen nostra l'ombra o bé la llum;</i>	<i>A</i>
<i>junts es completen pluja, llamps i trons.</i>	<i>E</i>
<i>De l'un a l'altre coneixem el so</i>	<i>B</i>
<i>que armat de llum fa ballar l'aigua als ulls</i>	<i>D</i>
<i>i besa a la paret l'ombra dels mots.</i>	<i>C</i>

---

*la mateixa rima (cobles capcaudades). En la tornada es recullen totes les paraules de la rima, dues en cada vers.*”Traducción propia

*Guardo viatges i, al pujant d'uns mots,* C  
*m'afanyo a fer tapissos amb els llamps* F  
*que sorollen la terra amb pluja als ulls.* D  
*Si algun gemec empeny a pagar el llum,* A  
*la ment em manar de mudar el so.* B  
*(Però no crec que plogui d'aquests trons). Llamps.* E

*Si bé la vida tira quatre trons* E  
*la pedra de l'estatge em mena als mots.* C  
*Respirem mil figures en el so,* B  
*sovint el cel estén parany de llamps* F  
*els trons posen els blens dintre la llum,* A  
*que acaba en ganxo i que se'n va pels ulls.* D

*Espurnejant s'aboca i plou als ulls,* D  
*si el llamp capça de llum la veu dels troncs* E  
*l'arrel vidrenca que ressurt a llum.* A  
*Feta de rocs la pala d'aquests mots* C  
*ajusta al vespre la claror dels llamps,* F  
*que ballen ràpids i segons el so.* B

*Mantingui cada lletra el propi so* B  
*quan ens passen històries pels ulls* D  
*els faraons d'avui tot clavant llamps.* F  
*El buit ressona però se'n fan trons;* E  
*armen de roca els càlculs i amb els mots* C  
*intenten de sotmetre llums i llum.* A

*Donat el fum per llum ens droga el so*  
*la viva arrel dels mots tanquen els ulls*  
*i, cap de trons, amb dos palets fem llums.*

La partitura viene encabezada por el *Allegro* inicial en compás binario de 2/4. La obra da comienzo mediante un pequeño pasaje instrumental de la guitarra y, cada

estrofa, irá acompañada por un pequeño interludio guitarrístico, hecho que indicará que cambiamos de estrofa.

El tratamiento de la guitarra presenta una característica que se mantiene a lo largo de toda la pieza: la combinación de acordes (realizados siempre mediante posición de cejilla y combinaciones digitales posibles de la misma) y notas sueltas. Como ya es costumbre en el autor, aparece un conjunto de valores irregulares, que en el caso de la guitarra se ciñen a tresillos – ya sean de corchea o negra - (durante 47 ocasiones) y cinquillos de corchea (11 ocasiones), mientras que en la voz los tresillos aparecen en 26 ocasiones, y el cinquillo solamente en una ocasión. Todos los acordes de seis notas que requieren de cejilla están dispuestos entre los trastes 3 y 9, con sus múltiples posibilidades digitales dentro de cada cejilla.

Tal y como mencionábamos al principio, el tratamiento musical de la voz presenta una serie de características a destacar, pero la primordial sería la coincidencia del tipo de notas utilizadas en cada uno de los versos correspondientes a las diversas estrofas; es decir, el verso A de la 1ª estrofa presentará una configuración musical determinada, que se repetirá en los sucesivos versos A de las estrofas siguientes. Y así sucesivamente con los demás versos; es decir, el verso B de la 2ª estrofa con los siguientes versos B de las sucesivas estrofas, etc.

Este aspecto nos revela la profunda conexión que establece el compositor con la configuración poética de la sextina, y que respeta – de alguna manera, a nivel musical – estos versos. Cabe decir que esta coincidencia de los versos con la configuración musical determinada, se mantiene durante las 6 primeras estrofas, y no en el terceto final.

La disposición de notas que a continuación exponemos en los sucesivos ejemplos, mayormente, se basan en tal y como aparecen en la partitura – de una forma esquemática, claro está -, ya que al tratarse de un conjunto de 6, 7, 8 o 9 notas, dependiendo de su ubicación pueden dar a lugar a diferentes posiciones en el pentagrama.

El verso A contiene una configuración de cinco notas – ascendentes las tres primeras y sexta estrofa, descendentes las dos restantes -, siempre por grados conjuntos, durante todas las estrofas, a excepción del 6º verso, que contiene un total de seis notas.

verso A

estrofa 1ª                      estrofa 2ª                      estrofa 3ª

estrofa 4ª                      estrofa 5ª                      estrofa 6ª

El verso B contiene un total de ocho notas, también en grado conjunto (a excepción de la 5ª estrofa que contiene un salto de 3ª) y descendentes todas ellas. La última estrofa

contiene un total de nueve notas – una más de igual manera que en el 6º verso de la 1ª estrofa -.

verso B

El verso C contiene un total de siete notas (a excepción de la 5ª estrofa que contiene un total de 6), también descendentes y que pueden ser organizadas por grados conjuntos.

verso C

El verso D presenta un total de seis notas, por grados conjuntos y descendentes, a excepción de la 3ª estrofa que contiene siete notas.

verso D

El verso E aparece con un total de siete notas en las seis estrofas, descendentes y por grados conjuntos.

verso E

estrofa 1ª      estrofa 2ª      estrofa 3ª

estrofa 4ª      estrofa 5ª      estrofa 6ª

Y por último, el verso F también contiene una configuración de siete notas descendentes y por grados conjuntos en todas sus estrofas.

verso F

estrofa 1ª      estrofa 2ª      estrofa 3ª

estrofa 4ª      estrofa 5ª      estrofa 6ª

El claro gesto descendente de todas las secuencias musicales es absolutamente obvio, a excepción de las rimas A de la 1ª estrofa. Este aspecto no es baladí, ya que claramente muestra la intención del compositor en establecer una conexión entre música y texto, a través de la distribución inherente que el propio texto contiene.

La voz abarca un registro amplio, muy generoso, hecho que conlleva la necesidad un intérprete a la altura de las circunstancias, superando la extensión de dos octavas – de *sol2* a *la4* -. El registro dinámico de la guitarra, a su vez, también es muy amplio, abarcando el *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, *mp*, y *pp*. La utilización de *vibrato* – en diversas velocidades -, los armónicos – siempre naturales -, y recursos tímbricos varios – *sul tasto*, natural -, confieren a la parte guitarrística una variedad de colores y recursos que bien “acompañan” a la parte vocal.

La aportación del compositor Mestres Quadreny y el poeta Joan Brossa al catálogo general del lied catalán, y por extensión al tratamiento vocal con sus múltiples combinaciones, pasará a ser una de las contribuciones más enriquecedoras de la vanguardia musical catalana de aquellos años.

### 3.6 Música con orquesta

Del apartado sinfónico, mencionaremos sin extendernos ampliamente – debido a las dos publicaciones<sup>94</sup> existentes respecto a esta obra en concreto – la que, sin ninguna duda, podríamos catalogar como una de las obras referencia en el catálogo del compositor catalán: *L'Estro Aleatorio*. Es la obra magna sinfónica con solistas– comprende un total de seis conciertos – del autor, distribuidos de la siguiente manera: Concierto 1- para violín, Concierto 2 - para guitarra, Concierto 3 - para mecánografo, Concierto 4 – para piano, Concierto 5 – para percusión y Concierto 6 – *concerto grosso*. El título de la obra viene inspirado por el también conjunto de conciertos del compositor veneciano, Antonio Vivaldi, *L'Estro Armónico*, op. 3, ya que éste ofrece una amplia gama de posibilidades en el ámbito armónico, Mestres Quadreny lo traslada al ámbito de la aleatoriedad.

El conjunto de las seis obras fue compuesto entre los años 1973 y 1978. Desgraciadamente, en la actualidad, solamente se ha estrenado el concierto nº1, para violín, estreno realizado por M. Enríquez en la ciudad de Méjico el 23 de noviembre de 1975, con la Orquesta Sinfónica de Méjico bajo la dirección del director Antoni Ros Marbà. La obra se encuentra registrada en la colección *Cop de poma 8 – L'estro aleatorio*, del sello discográfico Ars Armónica, AH171

El conjunto de los seis conciertos comportan

“[...] un resumen que hace el autor de toda su producción anterior,[...] de las técnicas empleadas por Mestres hasta el momento y un ejemplo de cómo puede uno servirse de la aleatoriedad.”<sup>95</sup>,

incluyendo en el repertorio musical catalán y nacional una obra de enorme envergadura de la segunda mitad del siglo XX.

La obra presenta una característica común: la orquesta presenta las mismas partituras para los seis conciertos, solamente la parte instrumental del solista será, evidentemente, diferente. La partitura orquestal presenta dos esquemas (A y B) que el compositor indica cuándo debe ser interpretada, una u otra. Cada parte mantiene un protocolo de actuación, es decir, siguiendo las instrucciones precisas que comportan su ejecución. Ésta queda configurada en los cuatro grupos principales: metal, madera, cuerda y percusión.

Respecto a la parte solista de guitarra, el aspecto más destacado es la utilización de tres guitarras diferentes para su ejecución: una guitarra afinada en el registro grave (de *re# 2* a *do3*), otra guitarra afinada en el registro agudo (de *la3* a *sol4*) y una tercera guitarra en afinación normal, pero eléctrica. Este aspecto condiciona la tímbrica de la pieza, obteniendo un resultado totalmente inédito en la literatura guitarrística hasta el momento. Las relaciones interválicas producidas son tan diferentes a las habituales –

---

<sup>94</sup> Análisis incluidos en el libro de Lluís Gasser – *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maria Mestres Quadreny* – y en el libro biográfico de Oriol Pérez y Anna Bofill – *Josep Mari Mestres Quadreny* -. Véase bibliografía

<sup>95</sup> GÀSSER, Lluís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maria Mestres Quadreny*, Universidad de Oviedo, Colección Ethos-Música nº 11, Oviedo, 1983, págs. 192-193.

debido a la gran *scordatura* de las dos primeras guitarras – que provocarán una sensación en el oyente de total novedad.

El resumen de las obras anteriores – respecto a sus procedimientos - queda muy presente en la parte solista de guitarra, ya que si observamos atentamente, las guitarras 1 y 2 están escritas bajo hexagrama – como *Perludi* o *Tres cànon*s - y, a su vez, cada compás equivale a una negra – procedimiento de la *Inveció Mòbil II* -, la guitarra eléctrica efectúa un canon – *Tres cànon*s – y, puntualmente, requiere de un arco de violonchelo – como posteriormente utilizará en *Tres peces per a guitarra* -, ofreciendo un amalgama de procedimientos y técnicas ya establecidas por el autor y presentes en obras anteriores. La cejilla indicada en la partitura solo hará referencia al compás indicado, abarcando el total posible de la *tastiera*.

La proporcionalidad sonora – guitarra y orquesta - queda justamente equilibrada ya que el compositor muy cuidadosamente ha organizado el material sonoro de manera que la orquesta nunca pueda perjudicar a la guitarra. En este sentido cabe destacar el concepto de campo sonoro aplicado a la parte orquestal, ya que la partitura indica los grupos instrumentales que suenan en cada momento – metales, madera, cuerda o percusión – pero sin detallar el número de instrumentistas que lo forman, otorgando al director la configuración de las diversas masas sonoras que pueden resultar de las mismas.

La configuración de la obra queda estructurada en función de las guitarras utilizadas, es decir en tres secciones; en primer lugar la de afinación grave, seguidamente la de afinación aguda y para finalizar la guitarra eléctrica, con la ejecución del canon – en similitud a la tercera sección de los *Tres cànon*s -.

Cabe destacar el pasaje musical que comporta el cambio de la guitarra 1 a la 2, ya que el intérprete que abandona la guitarra 1, mediante notas percutidas directamente con la mano izquierda en el mástil y con la ejecución del arco de violonchelo a lo largo de las seis cuerdas, iniciará las primeras notas de la guitarra 2 con el mismo arco de violonchelo y la ejecución de notas percutidas en el mástil. En el transcurso de la guitarra 1 a la 2, la intervención de los instrumentos de percusión permite al oyente introducirse en un momento sonoro de enorme belleza, en donde arpa, celesta, claves y demás parecen recoger el testimonio anterior de la guitarra, en un amalgama de sonidos percutidos en todas direcciones, con frecuencias parecidas a las guitarrísticas, diluyendo la frontera entre solista e instrumentos de la orquesta, enfatizando el concepto de campo sonoro tan presente en la música el compositor catalán.

Reiteramos la importancia de dicha obra, ya que no existe en la actualidad una partitura de dimensiones semejantes mediante procesos aleatorios, ni tampoco por las guitarras requeridas para su ejecución, permitiendo al instrumento aquí tratado formar parte de una de las mayores obras que se han escrito bajo procedimientos aleatorios en el terreno musical nacional e internacional.

#### 4. Conclusiones

La obra para guitarra del compositor Josep Maria Mestres Quadreny, abarcando un total de 21 obras entre música a solo, de cámara, con voz, orquesta y música escénica, permite en gran medida acercarse a gran parte de las técnicas compositivas del autor a lo largo de su catálogo, especialmente con la guitarra, pues el instrumento adquiere unas facetas poco habituales respecto al tratamiento contemporáneo de otros autores, ya sean catalanes o nacionales.

Mestres Quadreny siempre ejecuta sus proyectos desde su posición intelectual; es decir, elabora la idea y entonces la adecua, idiomáticamente hablando, para obtener el mejor resultado posible. Esta actitud, justamente contrariada por muchos, a nuestro entender es lo que permite alcanzar el resultado óptimo, ya que lo que prevalece en su obra es la creatividad, las ideas musicales que transmiten sus obras, y el procedimiento es sólo un fin para llevar a cabo dicho objetivo; es decir, el procedimiento técnico no es un fin en sí mismo. La guitarra ha cultivado, a lo largo de su historia, un enriquecimiento de sus posibilidades técnicas y sonoras, pero que no siempre ha ido de acorde con las ideas musicales – el mensaje - que el vasto repertorio guitarrístico ha ido acumulando en su historia. La excesiva preocupación técnica también corre el peligro de ofuscar el mensaje musical, hecho que ha producido en ocasiones un “estilo compositivo” en numerosos compositores demasiado apegado al instrumento y alejado de la idea.

Mestres es un hombre de equilibrios, su trayectoria así nos lo ha mostrado y así lo ha plasmado en su obra para guitarra. Todo lo realmente importante, en algún momento, requiere de un esfuerzo; por tanto, superando los primeros obstáculos que cualquier intérprete, oyente o gestor cultural, por poner algunos ejemplos, se encuentre al principio del camino - obstáculos por otra parte generados no ya por la nueva música en sí, sino por la falta de información, educación y un largo etc. -, una vez superado se le abrirá un mundo artístico y creativo de enorme impacto.

De la misma manera que el autor catalán se vincula a la ciencia, y retomando el discurso de la antigüedad se proyecta hacia el futuro, en la guitarra sobresalen aspectos cercanos a la tablatura, por ejemplo, para justamente penetrar directamente a un nuevo mundo sonoro guitarrístico, ya que una aproximación sonora mediante una escritura fijada en el pentagrama – como habitualmente se procede – conllevaría una dificultad extrema de interiorización para poderla ejecutar con garantías. Aspectos como la grafía incorporada en algunas obras para guitarra, van más allá de la propia plasmación visual, y el potencial imaginario que dicha grafía o idea puede desencadenar en un artista es de una riqueza difícil de superar con grafías convencionales, sin entrar en comparaciones, ni mucho menos. Es decir, Mestres Quadreny invita al intérprete, también, a participar en el acto creativo y artístico, otorgándole una dimensión que, incluso a veces, la propia tradición musical ha encallado.

Pero dar protagonismo no es sinónimo de espectáculo o, ni mucho menos, de narcisismo. Lo importante son las ideas musicales que las diversas obras contienen, los intermediarios son muy importantes para llevar a cabo la realización de las obras, y en su justa medida y valoración, el conjunto de interacciones también forman un “campo musical”, en donde se pierde la individualidad en beneficio del conjunto.

La guitarra en Cataluña, en la década de los 60 y 70 del pasado siglo, tuvo el privilegio de participar en acontecimientos musicales de primer orden, ya sea también por el surgimiento efervescente que la guitarra vivió en algunos años en concreto, como la implicación de figuras como Mestres Quadreny al incluir el instrumento en el contexto la vanguardia musical catalana. Personalidades del ámbito de la interpretación de la talla de Anna Ricci, Carles Santos o Leo Brouwer así lo entendieron. No deberíamos perder el ejemplo dado.

## 5. Bibliografía y referencias documentales

AA.VV; *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilo Casares, Madrid, 10 volúmenes, SGAE, 1999-2002.

AA.VV; *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, Dir: Xosé Aviñoa, Barcelona, Ed. 62, 1992-2004.

AA.VV; *14 compositores españoles de hoy*, Coord: Emilo Casares Rocío, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos Musica, 1982.

AA.VV; *Josep Maria Mestres-Quadreny*, Barcelona, Ed. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2010.

AA.VV; *Josep Maria Mestres-Quadreny*, Barcelona, Ed. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y Ed. Proa, 2002.

AA.VV; *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Barcelona, Ed. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2000.

AA.VV; *Josep Maria Mestres Quadreny: tot muda de color al so de la flauta*, Coord: Jaume Maymó, Barcelona, Ed. Fundació Joan Brossa i Ajuntament de Barcelona, 2009.

AA.VV; *Josep Maria Mestres-Quadreny: De cop de poma a Trànsit Boreal. Música, arte, ciencia y pensamiento*. Coord: Manuel Guerrero, Barcelona, Arts Santa Mónica, 2010.

AA.VV; *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor, 2009.

AA.VV; *Moisés Villèlia*, Coord: María Casanova, Valencia, IVAM; 1999.

AA.VV; LIM 85-95 *Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*, Coord: Marta Cureses del Vega, Madrid, ED. Alpuerto, 1995.

AA.VV; *Pensament i música a quatre mans. La creativitat musical al segle XX i XXI*, Texto inédito, 2012.

ALSINA, Miquel; *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona: l'obra musical i el seu context*, Lleida, Ed Institut d'Estudis Ilerdencs-Diputació de Lleida, 2007.

BORRAS, M<sup>a</sup> Lluïsa; Villèlia, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1974.

BROSSA, Joan; *Accions Musicals (1962-1968)*, Barcelona, Ed. Llibres de Mall, 1975.

COCA, Jordi; *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Ed. Pòrtic, 1971.

CURESES, Marta; *La guitarra de hoy*, Madrid, Programa Fundación Juan March. Aula de Reestrenos nº 87, 2013.

CURESES, Marta; “Mestres Quadreny, Josep M.”, *Die Musik in GEGSCHICHTE und Gegenwart*. Band 10. Baerenreiter Verlag. Kassel (Alemania), 2001.

CURESES DE LA VEGA, Marta; *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, Colección Música Hispana, Textos, ICCMU, 2007.

ECO, Umberto; *La obra abierta*, Barcelona, Editorial Planeta – De Agostini, 1992.

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

FEBRÉS, Xavier; *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego; *Josep María Mestres Quadreny: Sinestesia y azar en la composición musical*, Oviedo, tesis doctoral, 2011.

GIMFERRER, Pere; *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona, Polígrafa, 1974.

MANDELBROT, Benoit; *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Tusquets, trad: Josep Llosa, 2ª ed. 2003.

MARCO, Tomás; *Música Español de Vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1970

- *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002,
- *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, ED. Alpuerto, 2003.

MESTRES QUADRENY, Josep María; *Pensar i fer música*, Barcelona, Ed. Proa, 2000.

- *Tot recordant amics*, Barcelona, Arola Editors, 2007.
- *La música i la ciencia i progres*, Barcelona, Arola Editors, 2010.
- *Vida y obra de Robert Gerhard*, Barcelona, Ed. Centre Robert Gerhard, 2011.
- *El lenguaje Musical y el azar*, Conferencia, Ronda, 2006.
- *Forma i configuració*, Barcelona, Conferencia Semana de Música Contemporània de Barcelona, 1988.
- L'estímul de la tecnologia, *Revista Musical Catalana*, VI, Abril 1985.
- *Automatització musical*, Conferencia, III semana de Nueva Música, Seminari sobre la problemàtica de la nova música, Barcelona, 1973.
- *Reflexions a l'entorn de l'expressió, del llenguatge musical i de la meua música*, discurso de ingreso, Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2002.

PERMANYER, Lluís; *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, ED. La Magrana, 1999.

#### Enlaces de red

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Josep\\_Maria\\_Mestres\\_Quadreny](http://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Maria_Mestres_Quadreny)

<http://vimeo.com/27023886>

<http://vimeo.com/25973316>

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1627&l=2>

<http://www.artssantamonica.cat/visorVideo.aspx?video=43&any=2010>

<http://www.artssantamonica.cat/visorVideo.aspx?video=56&any=2011>

[http://rwm.macba.cat/ca/especials/fons\\_audio\\_josep\\_maria\\_mestres\\_quadreny/capsula](http://rwm.macba.cat/ca/especials/fons_audio_josep_maria_mestres_quadreny/capsula)

[http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant\\_carles\\_santos\\_1\\_1/capsula](http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant_carles_santos_1_1/capsula)

[http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant\\_josep\\_maria\\_mestres\\_quadreny\\_1\\_1\\_ca/capsula](http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant_josep_maria_mestres_quadreny_1_1_ca/capsula)

[http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant\\_juan\\_hidalgo\\_1\\_1/capsula](http://rwm.macba.cat/ca/recerca/avant_juan_hidalgo_1_1/capsula)

<http://www.youtube.com/watch?v=x75Jtso1oXw>

<http://www.youtube.com/watch?v=pekRkS4U7g8>

## **6. Anexo:**

### *6.2 Catálogo completo de obras de Josep Maria Mestres Quadreny*

#### **Obras**

#### **PIANO**

**A tomb de dau** (1998) 16' 20''

(Dau al cinc, Dau al dos, Dau al quatre, Dau a l'u, Dau al sis, Dau al tres).

Est: 19/1/2000. Barcelona. J.P. Dupuy.

Ed.: La mà de Guido - 2002

**Balalàia** (1998) 19'

Ed: La mà de Guido – 2007

**Cop de poma** (1961) 10'

(col·laboració amb Joan Miró, Antoni Tàpies, Moisés Villèlia i Joan Brossa).

Est: 28/5/65. Estocolm. L. Nilson

Ed: Musica Studio - 2004

**Impromptu per Homs** (2004) 3'

Est: 9/6/05. Vitoria. Jordi Masó

Ed: La mà de Guido – 2007

**La llarga nit** (2005) 4' 30''

Ed: La mà de Guido – 2007

**Mònades** (2010) 8'

**Muntanyí** (1995) 1'

Est: Festival d'Alacant 29-9-1995. Ananda Sukarlan.

Ed: Album de Colien. Barcelona.

**Oracle fugisser** (2010) 3' 30"

**Pardala** (2007) 8'

Ed: Dinsic – 2009

**Promptuari dels dirs** (1996) 30'

18 peces: Dir per dir. Dir fàstics. Dir amén. Dir de tot. Dir el cor. Dir la bonaventura. Dir a boca. Dir-ne de totes. Dir-ne una de fresca. Dir penjaments. Dir una dita. Dir quatre mots. Dir-ne una de freda i una de calenta. Dir-ne quatre de fresques. Dir-hi la seva. Dir quatre berlandines. Dir sí a tot. Dit i fet.

Est: Festival de Músiques Contemporànies, Barcelona, 3-12-1998. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Boileau – 1997

7.

**Signe d'anells** (2005) 13'

Ed: Clivis

**Sonades al descobert** (2002) 10'6 peces: Aiguabarreig capciós. Vela fastuosa. Testa despresa. Amagatall saquejat. Esfinx borda. Fènix escrupolós.

Est: 29/11/2005. Barcelona. Jean Pierre Dupuy

Ed: Boileau

**Sonades de bon matí** (2004) 28'

8 peces: A bona hora, Al marge, Al pèl, A bon peu, A bell doll, Al mig, A banda, Al punt

Ed: La mà de Guido – 2007

**Sonades en blanc** (2001) 10' 30''

5 peces.

Ed: Boileau

**Sonades sobre fons negre** (1982) 20'

(Tal qual, La son del peix, Punt i seguit, Nu i cru, Clap lluent).

Piano

Est: 15/11/83. Ciutat de Mallorca. L. Maffiotte.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals – 1994

**Sonata per a piano** (1957) 6'

Est: 1/2/60. Barcelona. J. Giró

Ed: La mà de Guido – 2004

**Suite del maletí** (2001) 11' 30''

4 peces.

Ed: La mà de Guido - 2006

**Suite del tamboret** (2001) 6'

4 peces.

Est: 29/11/2005. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: La mà de Guido - 2006

**Tres cànons en homenatge a Galileu** (1965) 13'

Piano i tres magnetòfons.

Est: 27/11/66. C. Santos

Ed: Seesaw Music Corp.

Versió per a percussió i tres magnetòfons.

Est: 10/5/68. Barcelona. M. Ranta.

Versió per a guitarra elèctrica i tres magnetòfons.

Est: 1975. La Habana. L. Brouwer.

Versió per a ones Martenot i tres magnetòfons.

Est: 27/10/69. Madrid. A.Sibon-Simonovitch

### **Viarany (1999) 1'**

Est: 18/1/2000. Madrid. Carlos Galán.

Ed: EMEC.

## **SOLO**

### **A l'ombra del llamp (2002) aprox 10'**

(Oracle expoliat, Traç fredolic, Rastre permisiu, Vestigi despert, Codi indolent).

Clarinet

Est: 18/5/2002. Salou. Joan Pere Gil.

### **Aire enfadós (2010) 3'**

Orgue

### **Llera de banús (1997) 2'**

Guitarra.

Est: 18/11/99. Lleida. Marco Socías

Ed: Album de Colien. Barcelona.

### **Parracs (1996) 2'**

Orgue Llauradó-Fischer.

Est: Festival Ribermúsica, Barcelona 5-10-1996. Bernat Bailbé.

**Perludi** (1968) 7'

Guitarra

Est: 18/1/72. Berlin. L. Brouwer

Ed: Berben – 1975

**Plomall de fulles** (2007) 3'30

Viola de roda

**Sebè·lia** (1998) 3'

violoncel

Est: 19/11/1999. Raphael Zweifel.

Ed.: La mà de Guido - 2005

**Soliloqui** (1963) 3'

Flauta

Est: 13/5/63. Bremen. J. Andreu.

Ed: (La mà de Guido-2009)

**Solsticial** (1999) 10'

Orgue.

Est: 16/10/1999. Barcelona. Maria Nacy.

**Sonades a trenc d'alba** (1996) 9'

(Flama diàfana, Record eloqüent, Rondalla desapasionada, Mot savi).

Corno di bassetto

**Sonades entre volves** (1997) 11'

(Siurells tèrbols, Bocins d'aire, Doll d'ones, Rossinyol d'aire, Polsim de boira).

Flauta de bec

Est: 24/10/97. Manresa. Joan Izquierdo.

Ed.: La mà de Guido - 2002

**Sonades de vora mar (2007) 11'**

(Pierrot descalç. Giselle sobre les ones, Vaixell plomar)

Orgue

**Sonata per a orgue (1960) 7'**

Orgue

Est: 7/3/62. Barcelona. M. Torrent.

Ed: Tritó

**SOS (1995) 1'**

Guitarra.

Est: 18/12/09. Barcelona David Sanz

**Suite Bechtold (1994) 10'**

Sis peces per a teclat.

Est: 19/1/2000. Barcelona. J.P. Dupuy.

Ed: Musica Studio

**Tres peces per a guitarra (1979) 20'**

(Únicament, Quasi, Postdata).

Guitarra

Est: 15/11/83. Ciutat de Mallorca. F. Quiroga.

Ed: Clivis - 1997

## **Variola**

Guitarra

**Vol d'ocell davant el Sol** (1994) 5'

Clarinet en si b.

Est: 5/8/2001. Móra d'Ebre. Joan Pere Gil.

Ed: La mà de Guido 2008

## **MUSICA ELECTROACUSTICA**

**Agoc** (2012) 9' 30"

**Aire dejú** (2012) 7' 23"

**Albada pagana** (2012) (5' 33")

**Bifront** (2012) 6' 21"

**Brossa deia** (2011) 12'

**Carta a Anna** ( a Anna Bofill) (2012) 8' 08"

**Carta a Marta** ( a Marta Cureses) (2012) 9' 44"

**Colombina compta amb els dits** 2011 13' 24"

**Comiat a Tàpies** (2012) 3' 02"

**Cendres capgirades** (2012) 5' 10"

**Dicció decible** (2012) 8'56"

**Doll gojós** (2011) 5' 46"

**Dragòlia** (2011) 10'

**El Teler de Teresa Codina** (1973) 15'

Est: 18/9/74. Barcelona

**Frec a frec** (2012) 7' 42"

**Galeig crepuscular** (2012) 7' 15"

**Groc de grocs** (2012) 9' 14"

**Homenatge a Gustav Mahler** (2011) 6'

**L'Aronada de Jane Manning** (2011) 12'30"

**Lira plomada** (2012) 9' 31"

**Llanterna màgica** (2011) 36 '

20 peces.

**Lletra a Oriol** ( a Oriol Pèrez) (2112) 5' 41"

**Lletra a Jaume** ( a Jaume Maymó) (2012) 7' 35"

**Lloc de color** (2012) 9' 01"

**Llum de sons** (2012) 9' 14"

**Letter to Jane** (2012) 7' 23"

**Martell de cera** (2012) (4'13")

**Màscara de malveure** (2011) 4' 30"

**Paquet de sorra** (2012) (5' 11")

**Paradís** (2003) 20'

**Peça per a serra mecànica** (1964) 8'

Est: 13/6/65. El Masnou.

**Perfil orejat** (2012) 10' 04"

**Portella mudada** (2012) 3' 58"

**Postal a Erwin i Cristina** ( a Erwin i Cristina Bechtold) (2012) 9' 17"

**Quina** (1979) 15'

Est: 26/6/80. Barcelona. Ballet Experimental de l'Eixample

**Ruïra** (2012) 20' 10"

**Sonada amb serrell i cadireta** (2012) 6' 02"

**Terra ignota** (2011) 10' 56"

Piano i electroacústica

**Terres llunyanes** (2011) 8'

Flauta de bec i electroacústica

**Trànsit boreal** (2010) durada indefinida

Est: 14/10/10. Barcelona. Arts Santa Mònica.

**Tríptic escardalenc** (2012) 10' 54"

**Ull marí** (2012) 7' 32"

**Xacona estelada** (2012) 8' 05"

**Xaragalls serpentíns** (2011) 7'30

## **MUSICA DE CÀMBRA**

**Albada esberlada** (1998) 3'

fl. pn.

Est: 19/3/2009. Barcelona Sgae, Q. Oller / D. Casanova

**Bagatel·les** (1997) 7'

fl. guit. Vcel

Est: 12-03-2001. Madrid. Ensemble Barcelona Nova Música

**Baràlia** (2000) 5'

4 perc.

Est: 8-5-2000. Barcelona. Percussions de Barcelona.

Ed: La mà de Guido – 2005

**Camins lluent**s (2007) 4'

Guit. Cb.

Est: 2-6-2008. Barcelona. Duo Zobel.

**Cap cop** (1995)

fl. vlí. vla. vcl. marimba, pn.

**Cap entre parèntesis** (1997) 11'

4 flautes de bec.

“Cap per cap”, “Cap d’ala”, “Cap per amunt”, “Cap viu”.

Ed: La mà de Guido 1999.

**Capmaga** (1991)

Pno. / sintetitzador, perc.

**Catorze duets** per a instruments de vent (1994) 2' a 3' cada un.

fl. - cl. en si b.

fl. - cl. en si b.

fl. en sol - corno di basseto.

flautí - corno di bassetto.

fl. - ob.

fl. - trompa en fa.

fl. - fg.

ob. -cl. en si b.

ob. - trompa en fa

en si b. -cl. baix en si b.

en si b. - trompa en fa

en si b. - fg.

ob. - fg.

trompa en fa - fg.

Ed: La mà de Guido.- 1995/1996

**Concert d'estiu** (1984) 50'

Fl. 2 perc, cinta.

Est. 11/8/84. Cadaqués. B. Held, J. Mestres. J. Martínez.

**Concert equinoccial** (1983) 10'

Perc. solista, 4 perc.

Est: 7/3/85. Barcelona. X. Joaquín, Les Percussions de Barcelona.

Ed.: La mà de Guido - 1999

**Constel·lacions** (1995) 8'

Fl. vl. vcl. piano

Est: 3.9.1996. Teatro General San Martín. Buenos Aires. Grup Spaziomusica.

**Cua de lluna** (2008) 10'

Fl. Vcl.

**Decàptic per Antoni Tàpies (2006) 20'**

(Cadira encaborida. Cau incolor. Llei precària. Civil embravit. Esqueix clar. Signe destrossat. Castell estrellat. Ull rogent. Embriac curós. Pont deixat)

2 vlí. Vla. vcl. Pn.

**De trast en trast (1993) 14'**

(Llis i ras, D'upa, De mancomú, De cua d'ull, A ull nu, A manta).

Sis peces per a flauta i guitarra.

Est: 6/11/2004. Barcelona, A. Mora, D. Sanz.

**Divertimento "La Ricarda" (1962) 10'**

Fl. cl. cb.

Est: 13/9/63. Mèxic. R. Islas. A. Flores. D. Ibarra.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Duo para Manolo (1964) 8'**

(a Manolo Millares)

Cl. pno.

Est: 29/3/66. Barcelona. J. Panyella, C. Santos.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Enfilall de somnis (2006) 6'**

Fl de bec, perc.

Ed: (La mà de Guido-2009)

**Espai enllà (1997) 8'**

Flauta de bec tenor, vibrafon/marimba.

Est: 12/11/96. Barcelona. J. Izquierdo, P. Subirà.

**Espai sonor V** (1976) 10'

Vla. perc. cinta

Est: 16/10/76. Barcelona. G. Brncic, J. Mestres.

**Espai sonor V-B** (1981) 10'

Cl. perc. cinta

Est: 17./1/81. Bilbao. L.I.M.

**Fet per fer** (1991) 16'

Fl. cl. cl.b. tpa. tbó. perc. cb.

Est: 15/5/91. Barcelona. Música XXI, dir: M. Gaspà.

**Firmament submergit** (2001) 10'

Cl. sax A. pn. vlí. vcl.

Est: 2/4/2003. Madrid. Grupo Cosmos 21. Dir.: Carlos Galán.

**Fogall de son** (2006) 4' 30''

Cl. vcl. pn.

Est: 5/2/09. Barcelona, Barcelona Modern Project.

**Invenió mòbil I** (1961) 8'

Fl. cl. pno.

Est: 5/4/61. Barcelona. S. Gratacós, J. Panyella, B. Eisler.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Invenió mòbil III** (1961) 8'

2Vl. vla. vcl.

Est: 9/1/64. Barcelona. Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Seesaw Music Corp.

**La sal de casa** (1999) 8' 30''

2 saxofons

“Clara”, “Flora”, “Marina”, “Rosa”, “Vera”.

**Lletra de lluna** (2001) 10'

Sax. Guit

**Làpides de fum** (2007) 4'

cl. pn. Cb.

**Magòria** (1979) 7'

Fl. cl. guit. pno. perc. vl. vcl.

Est: 4/5/79. Madrid. G.I.C.

Revisió ampliada: (1993) 9'

Fl. ob. cl. guit. pno. perc. vl. vcl.

Est: 7/11/93. Perpinyà. GIB'93. Dir: J. Guinjoan.

Ed: Pygmalión - 1998

**Micos i papallones** (1970) 7'

Guit. perc.

Est: 1970. S. Behrend, S. Fink.

Ed: Seesaw Music Corp.

Versió per a dues guitarres (1978)

**Mirall de llum** (2002) 4'

Fl. sax S.

**Nocturnal** (1997) 9'

fl. cl. pn.

Est: 28/9/97. Madrid. Trio Contemporaneo.

Ed: La mà de Guido 2006

**Paraselene** (2000) 10'

Guit. acordió.

Est: 17/9/00. Alacant. Duo Contraste.

**Paràtges enjòlits** (2007) 12'

Sis peces.

Vcl. Pn.

**Pont deixat** (2009) 9'

2 fl (travessera i bec)

**Quartet de Catroc** (Quartet de corda I) (1962) 10'

2vl. vla. vcl.

Est: 20/10/65. Barcelona. Quatuor Parrenin.

Ed: Moeck Verlag – 1969

**Quartet de corda II** (2006) 16'

(Moderato, Andante cantabile, Allegreto giocoso, Allegro vivace)

2vl. vla. vcl.

**Quartet de corda III** (2006) 11'

2vli. vla. vcl.

**Quartet de corda IV** (2006) 12'

(Allegro con brio, Adagio sostenuto, Andante giocoso, Moderato, Allegro agitato)

2vli. vla, vcl.

**Quartet de corda V** (2006) 12' 30

(Andantino quasi allegretto, Andante comodo, Allegro scherzando, Allegretto con moto)

2vli. vla, vcl.

**Quartet de corda VI** (2006) 13'

(Agitato, Allegretto quasi andantino, Allegro vivace, Moderato quasi allegro, Maestoso, Allegro ma non troppo)

2vli. vla, vcl.

**Quintet de la nit i del dia** (1985) 6'

5 cl.

Est: 8/11/87. Madrid. LIM.

versión ampliada (1991) 15'

(Allegro, Lento, Animato)

Est: 14/11/92. Madrid. LIM.

Ed: La mà de Guido - 1998

**Rerefons hivernal** (2005) 7'

Trio: ob. cl, fg.

22-6-2005

Ed: La Mà de Guido 2008

**Roc rebregat** (2002) 7'

piano 4 mans

Est: 4/11/2003. Cambrils. E. I E. Vela.

Ed: Clivis - 2004

**Satàlia** (1994) 16'30''

Andante, Moderato, Vivo)

Quintet de vent (fl. ob. cl. tpa. fg.)

Ed: La mà de Guido 2008

**Sonades d'arreu i més enllà** (2013) 10'

Guit. 2 vlí, vla, vcl, cb.

**Sonades de sentir campanes** (1997) 13'

(Sentir créixer l'herba, Sentir de nas, Sentir el vent i no saber de quin torrent, Sentir grat, Sentir ploure, Sentir-se al setè cel).

vlí, pn.

Ed.; Clivis - 2005

**Sonades de besllum** (1994) 10'

per a dos pianos

"cap per cap", "de bé a bé", "braç a braç"

Est: 26/7/96. Ciutat de Mallorca. E. Vela, E. Vela.

Ed: Clivis - 2005

**Sonades de l'Arlequí nyèbit** (2009) 10'

Fl. cl. tpa. pno. vl. vla. vcl.

**Sonades de l'hora foscant (2000)**

(Retall d'aire, Sageta girada, Cendra covada, Mirall marcit, Plomall de fulles).

4 flautes travesseres.

Est: 26/4/01. Barcelona. Quartet de flautes travesseres Fu–Mon.

**Sonades de la calor del foc (1984) 13'**

Fl. cl. tpa. pno. vl. vla. vcl.

Est: 16/10/84. Barcelona. L'Itineraire, dir: I. Prin.

Ed.: La mà de Guido - 1999

**Sonades de la nit de vidre (1992) 15'**

(La pluja d'or, La carta pensada, El mirall de les dames, La caixa de la bola).

Perc. piano.

Est: 21/7/93. Ciutat de Mallorca. X. Joaquín, J. Vilapinyó.

Ed.: La mà de Guido - 2004

**Sonades del vell record nou (1995) 10'**

2 tpta. tpa. tbó. tuba

Est: 21/7/96. Festival de Torroella de Montgrí. 2111 Gòtic Brass.

Ed: La mà de Guido 1999.

**Sonades dels vells proverbis (1993) 10'**

(Foll és qui per ira d'altre és irat, Qui pert vertut no pot més perdre, Sens veu, no fóra so útil a ninguna cosa).

Fl/fltí, corno di bassetto/cl. guit. arpa. cb i ordinador.

Est: 4/5/93. Barcelona. Vol ad Libitum.

**Toc vessat** (2000) 12'

piano, 4 mans. + versió dos pianos

Est: 25/7/01. Festival Joven de Música Clásica. Segovia. E. i E. Vela.

Ed: Clivis - 2004

**Tramesa a Tàpies** (1962) 18'

VI. vla. perc.

Est: 6/2/62. Barcelona. X. Turull, M. Valero, R. Armengol.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Tres peces per a violoncel i piano** (1962) 6'

(Moderato, Largo, Vivo).

Vcl. pno.

Est: 10/5/68. Barcelona. P. Penassou, C. Santos

**Trigodal** (2008) 10'

Fl. cl baix. pn

**Trio** (1968) 15'

(Femmes, oiseaux, gouttes d'eau, étoiles; L'oiseau au plumage déployé vole vers l'arbre argenté; L'oiseau joint sont chant aux tendresses de la femme a la gorge tournée vers le soleil).

VI. vla. vcl.

Est: 22/10/68. Barcelona. Trio a Cordes Français.

Ed: Moeck Verlag - 1970

**Trio** (1977) 12'

Cl. vl. pno.

Est: 4/5/79. Barcelona. Trio Bartok.

**Trio (Homenatge a Schumann) (1974) 14'**

VI. vcl. pno.

Est: 28/11/77. Barcelona. G.I.C.

**Vara per dos (1992) 8'**

Pno. a quatre mans.

Est: 3/12/93. Barcelona. Eulàlia Vela, Ester Vela.

Ed: Clivis - 1997

**Vara per quatre (1982) 20'**

4 pianistas en un piano

Est: 15/11/83. Mallorca. C. Botifoll, R. Estrada, G. Miquel, P. Plà .

Ed: Clivis - 1988

**Venus incomprendible (2005) 2'**

Cl. pn

Ed: Quodlibet (Universidad de Alcalá)

**Xac (1972) 8'**

6 Perc.

Est: 22/2/78. Barcelona. Grupo de Percusión de Madrid, dir: J.L. Temes.

Ed: La mà de Guido - 2005

**Xoll violat (1998) 4'**

cl. pn.

Est: 14/7/2002. La Selva del Camp. Joan Pere Gil, J. López i Roig.

## CONJUNTS INSTRUMENTALS

### **Clap de lluna** (1995) 11'

Fl. ob. cl. cl.b. fg. tpa. tpt. tbó. perc. 2vl. vla. vcl. cb.

Est: 21-11-1995. Auditorio de Zaragoza. Grupo Enigma. Dir: Juan J. Olives.

Ed: Pygmalión.

### **Complanta per Xile** (1983) 4'

2Cl. perc. 2vl. vla. vcl. cb.

Est: 11/9/83. Reggio Emilia. Gruppo Musica Insieme di Cremona, dir: G.Bernasconi.

Ed: La mà de Guido - 2004

### **Conversa** (1965) 10'

Text: J.Brossa

Fl. cl. cl.b. tpt. arpa, pno. 2perc. 2vl. vla. vcl.

Est: 21/5/65. Barcelona, dir: J.L. Delàs.

### **Engidus** (1967) 8'

4Fl. tpt. 4tbó .

Est: 28/4/67. Madrid. ALEA, dir: J.M. Franco Gil.

### **Espurna diàfana** /2007) 6'

Fl, ob, cl, fg, acordió 2vl.i, vla, vcl

### **Homenatge a Joan Prats** (1972) 18'

Fl. cl. tpt. 2tpa. 2tbó, tb. 4perc. 2vl. vla. vcl. 6 actors i controls electroacústics.

Ed: La mà de Guido - 2004

**Homenatge a Robert Gerhard (1976)** Durada ad libitum.

Pno. obligat i 9 instr. ad libitum

Est: 31/1/77. Barcelona. G.I.C.

Ed: Música Studio

**Ibèmia (1969)** 10'

Fl. ob. cl. fg. tpt. tbó. 2perc. 2vl. vla. vcl. cb.

Est: 8/10/69. Barcelona. Ars Nova Ensemble Nürnberg, dir: W. Eider.

Ed: Moeck Verlag - 1973

**Interludi de Castellterçol (2010)** 4'

Fl. ob. tpt. pn. 2 vlí. vla. vcl.

Est: 20/11/10. Manresa. Orq. de Cadaqués

Ed: Tritó -2010

**Quadre (1969)** 8'

Fl. ob. cl. pno. perc. 2vl. vla. vcl.

Est: 26/2/69. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània.

dir: K. Simonovitch.

**Sonades d'ací i d'allà (2009)** 13'

Fl. ob. cl. fg. tpa, tpt, tbó, pno. perc. vl. vla. vcl. cb.

Est: 1-12-2009. Barcelona. Barcelona 216.

**Sonades de l'Arlequí nyèbit (2009)** 10'

Fl, ob, cl. tpa, pn. vlí, vla. vcl.

Est: 25/4/09. Viena, Barcelona Modern Project. Dir: M. Moncusí

**Suite de l'armari en el mar** (1991) 18'

Fl. cl. fg. tpt. tbó. 2perc. guit. pno. a quatre mans vl. vcl. cb.

Ed.: La mà de Guido - 2001

**Triade per a Joan Miró** (1961) [LMG].

**Música de cambra n°1** 14'

Fl. pno. perc. vl. cb.

Est: 11/5/60. Barcelona, dir: J. Bodmer.

**Música de cambra n° 2** 14'

3cl. tpt. tbó. perc. vl. vla. vlc.

Est: 11/11/62. Mar del Plata, dir: N. Romano.

**Tres moviments per a orquesta de cambra** 14'

Fl. c.a. 3cl. tpt. tbó. 2perc. 2vl. vla. vcl. cb.

Est: 27/6/61. Barcelona, dir: B. Lauret.

Ed: La mà de Guido - 2003

**VOCAL**

**Cançons de bressol** (1959) 5'

Text: J. Brossa

Mezzo i pno.

Est: 6/5/60. Barcelona. A. Ricci, J. Giró.

Ed: Boileau - 1996

**Canviera** (1982) 12'

Text: J. Brossa

Cor mixte

**Els perfums** (1997) 30'

Text: Albert Mestres

(Àloe, Nard, Mesc, Ambre, Opi, Nou d'Aràbia, Benjuí, Mirra, Canyella, Encens, Marduix, Patxulí, Estorac, Farigola, Rosa, Ginesta, Lila, Romaní, Tarongina, Llorer)

8. Est: 21/7/1997. M. Fiol, M. Torruella, M. Martins, C. Puig.

Ed.: La mà de Guido - 2002

**Excursió col·lectiva de cinc dies** (1961-revisió 2001) 23'

Text: Joan Brossa

Mezzo-soprano, cor (4v.), 4 sax. arp. pn. 4 perc.

**First time** (1990) 13'

(Moderato, Cantabile–Semplice–Sostenuto– Affettuoso–Tranquillo, Allegro).

Text: J.M. Mestres Quadreny.

Soprano. fl. ob. cl. pno. vl. vcl.

**Garlanda esquinçada** (1992) 5'

Text; J,M, Mestres Quadreny

Mezzo. perc.

Est: 30/5/94. Barcelona. A. Ricci, X. Joaquin.

**Gotes de rosada sobre música** (2001) 14'

S. ob. 2 vlí. guit. pn.

**Invenció mòbil II** (1961) 8'

Sop. tpt. guit.

Est: 4/5/65. Barcelona. A. Ricci, J. Foriscot, M. Cubedo.

**L'or del mar** (1990) 10'

(Moderat, Calmat, Animat).

Text: J. M. Mestres Quadreny

Cor mixte

Est: 23/3/91. Barcelona. Coral Sant Jordi, dir: O. Martorell.

Ed: Pygmalión - 1998

**Mínimes** (1999) 5'20''

Text: Albet Mestres

I, II-Predicció, III, IV, V-Sonet, VI, VII-Epitafi I, VIII-Epitafi II, IX-Epitafi III, X.

Sop. cb.

Est: 19/6/99. Barcelona. Montse Solà, Manuel Ortega-Ferrer.

Ed: La mà de Guido 2008

**Música per a Anna** (1967) 10'

(Moderato, Presto, Vivo).

Sop. 2vl. vla. vcl.

Est: 15/10/67. Madrid. A. Ricci, Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Moeck - 1970

**Natura morta** (2001) 6'

Text: Albert Mestres

Sop. fl. recitador.

**Poemma** (1969) 5'

Sop. pno.

Est: 1971. Londres. J. Manning

Ed: Seesaw Music Co.

**Sextina del vell combat nou (1979) 5'**

Text: J. Brossa

Mezzo. guit.

Est: 7/3/83. Barcelona. A. Ricci, W. Waters.

**Song for Jane (1973) 10'**

Sop. i cinta

Est: 1973. Madrid. J. Manning.

**Tres fragments de la suite bufa (1996) 10'**

Adaptació per a veu i 2 pianos.

Est: 26-7-1996, Ciutat de Mallorca. Anna Ricci, Ester Vela, Eulàlia Vela.

**Tres poemes d'amor i dos paisatges (2000) 6'30''**

Text: Albert Mestres

Recitador i flauta de bec.

Est: 10-4-2000. Barcelona. Albert Mestres, Joan Izquierdo.

**Tres poemes d'amor i dos paisatges (b) (2000) 6'30''**

Text: Albert Mestres

Recitador i flauta travessera.

**Tríptic carnelesc (1966) 10'**

(Pierrot en mànigues de camisa, Nocturn de Colombina, Arlequinada)

Cantata Text: J. Brossa

Sop. cor mixte, fl. cl. tpt. tbó. pno./clave, 2perc.

**ORQUESTRA**

**Antiodes** (1964) 13'

(Moderat, Lent, Moderat).

4.3.5.3 - 4.4.4.1 - arpa, pno. 5 perc. cordes.

Est: 29/9/82. Barcelona. O.C.B., dir: J.Ll. Moraleda

Ed: La mà de Guido - 1998

**Branca de branques** (1997) 10'

2.2.2.2 - 4.2.3 - 3 per. cordes.

Est: 18/9/97. Palma de Mallorca. Orquestra Simfònica de les Balears, dir: S. Brotons

Ed: Tritó

**Concert per a quartet de saxofons i orquestra** (2010) 19'

2.2.2-4.2.2.1-timp. perc. arp. pn-cordes.

**Concertino** (1977) 10'

Pno. perc. cordes.

Est: 26/4/77. Madrid. C. Santos, Ensemble 2E 2M, dir: A. Dubois.

Ed.: La mà de Guido - 2001

**Digodal** (1964) 10'

(Vivo, Moderato, Vivo).

Cordes: 4.4.3.2.1.

Est: 13/10/64. Barcelona. Münchener Kammerensemble, dir: F. Büchtger.

Ed: Moeck Verlag - 1965

**Doble Concert** (1970) 14'

Ones Martenot i perc. solistes, 3.3.4.3 - 4.3.3.1 - 2perc. cordes.

Est: 26/9/70. Barcelona. A. Sibon-Simonovitz, R. Armengol, O.C.B.,

dir: K. Simonovitz.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Dolça Bruna** (2001) 4'

Complanta.

cordes: 2.2.3.2.1.

Est: 31/3/02. Sant Andreu de la Barca. Spectrum XXI Ensemble.

Ed.: La mà de Guido – 2004

**El Carnaval del Liceu** (1997) 13'

4.3.5.4 - 6.4.3- 5 perc. pn. acordió, cordes.

Ed: La mà de Guido 2006

**La realitat lliure.** (1993) 10'

4. 2+1. 3+1. 2+1 - 6. 2. 2. 1 - 5 perc. arp. cel. cordes.

Est: 20/8/94. 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 –cordes

Est: 16/2/2007. Barcelona. OSB. Dor: E. Martínez-Izquierdo.

Ed: Tritó

**L'estro aleatorio**

Sis concerts per a solistes i orquestra:

Violí i orquestra (1973) 10'

Est: 23/11/75. Mèxic. M. Enríquez, Orquesta Sinfónica Nacional de México,

dir: A. Ros-Marbà.

Guitarra i orquestra (1975) 10'

Màquina d'escriure i orquestra (1975) 10'

Piano i orquestra (1976) 10'

Percussió i orquestra (1977) 10'

Grup instrumental i orquestra (1978) 10'

Fl. ob. cl. fg. tpt. tbó. 2perc. 2vl. vla. vcl. i orquestra.

Ed.: La mà de Guido - 2000

**Llunari d'estiu** (2004)16 min

Cinc peces: Cel nocturn, Cel de mots, Cel engarlandat, Cel d'hivern, Cel gòtic.

2.2.2.2-4.2.2.1-cordes

**Paisatges virtuals** (1994) 12'

4 peces per a orquestra: Irreal, Remot, Clarós, Subratllat

4.3.4.4 - 6.4.3.1 -6 perc. cordes.

**Simfonia I en mi bemoll** (1983) 40'

Allegro / Snerzo / Lento / Finale

4.2.4.4 - 6.4.4.1 - arpa, pno. 4perc. cordes.

Est: 2/2/90. Barcelona. O.C.B., dir: F.P. Decker.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

**Simfonia II en fa** (1992) 20'

(Allegro, Moderato, Finale)

4.3.4.3 -6.4.3.1 - arpa, piano, 5 perc., cordes.

Est:22/9/93. Alacant. Orq. Sinfónica de Galicia, dir: M. Zumalave.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

**Simfonia III en do menor (2000) 27'**

(Allegro, Andantino, Finale)

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 5 perc, arp. pn. celesta - cordes.

Ed: Tritó - 2004

**Simfonia IV (2001) 15'**

Un sol moviment.

4.3.5.4 - 4.4.3.1 - 5 perc. arp. pn. - cordes.

Est: 5/12/2002. Barcelona. OSB, dir: A. Tamayo.

Ed: La mà de Guido - 2003

**Simfonia V (2002) 15'**

Un sol moviment

4.3.4.4 – 6. 4. 3. 1 – 4 perc. arp. – cordes.

**Simfonia VI (2003) 16'**

Allegro, Lento, Finale

2.2.2.2 – 4.2.3.1 – arp. 2 perc – cordes

Ed: Tritó

**Simfonia VII (2004) 15' 30''**

Allegretto, Andantino, Andante, Allegro

4 3 4 4 – 6 4 4 1 – 7 perc. pn – cordes

**Simfonia VIII (2007) 17'**

2.2.2.2 – 4.2.2.1 – 3 perc. arp . cordes

**Simfonia IX** (2008) 23'

4.3.4.4 – 6.4.3.1 – 4 perc. arp. cordes

**Simfonia X** (2009) 20'

4.3.4.4 -6.4.3.1 – 4 perc. 2 arp. cordes

**Sonades d'arreu** (2003) 10'

Guitarra i orquestra de corda.

**Toc per a Joan Brossa** (1999) 17'

3 peces per a orquestra

(Plor de rialles, La força del gust, L'ombra parlant).

4.2.5.3 sax - 4.4.4.1 - acordió, 4 perc, cordes.

Ed: La mà de Guido – 2004

**Ulls de claror** (2006) 29'

10 peces per a orquestra

A ull, Ull cluc, Ull màgic, Ull de Colombina, Ull de Pierrot, Ull nu, Bon ull, Ull tendre, Ull viu, Ull de sabiesa.

2.2.2.2 – 4.2.2.1 – timp. 2 perc. acord. pn. – cordes.

**VOCAL I ORQUESTRA**

**Cant a Maria Aurèlia** (1992) 6'

Text de Maria Aurèlia Capmany

Cor mixte. 3.1.3.2-4.3.3.1-arpa, 3 perc, cordes.

Est: 8/1/94. Barcelona. O.C.B. Coral Càrmina. dir: E. Garcia Asensio

**Cora** (2005) 8'

2.2.2.2-4.2.2.1-2 sopranos, cor mixte, perc. cordes.

**Epitafios** (1958) 8'

(De un niño muerto en un cuadro, De una mujer muerta en una novela, De nosotros, reina de corazones muerta en una música, De un héroe, De mi, vivo, Epitafio ideal, De un muchacho muerto en un árbol, De un corazón paeado, De un marinero)

Text: Juan Ramón Jiménez

Mezzo. arp. cel. cordes.

Est: 25/10/59. Barcelona. A. Ricci, Orquestra 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 - cordes.

**Na Hale el ir Shalem** (1975) 12'

Text: Israel Najarra

Cor mixte, 3.2.3.3 - 4.3.3.1 - arp. 4perc. cordes.

Est: 16/2/76. Jerusalem. Jerusalem Symphony Orchestra, dir: J.P. Izquierdo.

**MÚSICA ESCÉNICA**

**1714-Món de guerres** (2003)

2 escenes d'òpera.

Llibret: Albert Mestres

Est: 23-7-2004. Festival de Perelada

**Acció musical per a Joan Miró (1993) 50'**

Llibret: J. Brossa

Mezzo, recitadora, il·lusionista 4 pianistes, fl. cl. guit. arpa i cinta.

Est: 14/12/93. Barcelona. A. Ricci, N. Candela, Hausson. Vol ad libitum.

Ed: Clivis - 1997

**Cap de mirar (1991)**

Opera en tres actes. Llibret: J. Brossa

**Concert per a representar (1964) 8'**

Teatre musical. Acció: J. Brossa.

a 6 actors, fl. cl. tpt. tbó. perc. cb.

Est: 28/9/64. Barcelona. Dir: A. Milhaud.

**El ganxo (1959) 45'**

Opera de cambra. Llibret: J. Brossa.

Tenor, Baríton, 1.1.1.1-0.1.1.1-perc. cordes.

Est: 6/4/2006 Foier del Liceu, A. Comas, Ll. Sintes, Grupo Enigma, Dir: Olives.

Ed: Tritó – 2003

**Esquerdes parracs enderrocats en homenatge a Joan Brossa (2006) 16'**

Acció musical

Quartet de corda

Est: 21/3/2009, Barcelona, Barribrossa/Sgae Quartet Brossa.

**L'armari en el mar (1978) 90'**

Teatre musical. Acció: J. Brossa.

Cantatriu, 2 strips, 2 actors.

Fl. cl. fg. tpt. tbó. guit. 2pno. 2perc. vl. vcl.

Est: 17/10/78. Barcelona. G.I.C. dir: C. Santos.

**Laberint** (2009) 11'

Acció musical

Quartet de corda

**Petit diumenge** (1962) 15'

Ballet. Llibret: J. Brossa.

4.1.5.4-4.4.4.1-3perc. cordes.

**Piano xofer** (1984) 90'

Teatre musical. Acció i text: Perejaume.

Soprano, 5 pianistes i un actor.

Est: 5/6/84. Barcelona. I. Aragón, X. Casademunt, A. Fernández, J.J.

Gutiérrez, L. Maffiotte, T. Mujal, V. Pi.

**Roba i ossos** (1961) 15'

Ballet. Llibret: J. Brossa

4.2.3.2-2.2.2.1-3perc. cordes.

Est. (en forma de concierto): 9/1/88. Barcelona. O.C.B. dir: F.P. Decker.

**Satana**, teatre musical (1960) 20'

acció de Joan Brossa

actors

Est. 28/6/02.. Off teatre.

**Suite bufa** (1966) 60'

Teatre musical. Acció: J. Brossa.

Pianista, cantatriu, ballarina.

Est: 18/11/66. Bordeus. C. Santos, A. Ricci, T. Mestres.

Ed: Seesaw Music Corp.

### **Un altre Wittgenstein, si us plau.**

Música incidental. Text: Albert Mestres.

Quartet de corda

Est.: 15/7/2009. Brossa quartet de corda

### **Vegetació submergida (1962) 10'**

Ballet. Llibret: J. Brossa.

sax-2.2.2.1-cordes.

## **MISCELÀNIA**

**Aronada** (1971). Durada ad libitum.

Música d'ambientació.

Instruments ad libitum.

Est: 9/11/72. Paris.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Concert de Vilafranca** (1998). Durada ad libitum.

Gralles i nstruments de percussió tocats pel públic.

Est: 9/5/98. Vilafranca del Penedès. Grallers Malvasia.

**Frigolí - frigolà** (1969). Durada ad libitum.

Música d'ambientació.

Instruments ad libitum.

Est: 17/12/69. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània.

Ed: Seesaw Music Corp.

**Molèstia** (1977)

Piano

Acció de Brossa

Est: 20/6/1977. C. Santos. Fund Miró.

**Self - service** (1973). Durada ad libitum.

Instruments de percussió i flautes de bec tocats pel públic.

Est: 2/.5/73. Barcelona.

**Tocatina** (1975). Durada ad libitum.

Peça per a ampolles d'anís.

Est: 12/6/79. Vic. Estudiantes del Institut del Teatre.

Ed: Grup Tarot.

**Variacions Essencials** (1970). Durada indeterminada.

Música visual.

Vl. vla. vcl. perc.

Ed: privada: C. Camps, X. Franquesa, J. Pablo, S. Pau, S. Saura, F. Torres.

Ed: Musica Studio

**MÚSICA VISUAL**

**ACA 30 anys** (2008)

**Ariet-Arietta** (2011) 4 peces

**Barcelona Sarajevo** (1993)

**Brossa, als deu anys de la seva mort** (2008)

**Cançoner** (2001)

**Cranc-cranc** (2001) (col·laboració amb Antoni Tàpies).

**Dau al set** (2008)

**Diabolus in musica** (2011)

**Dos homenatges a Arias** (2005)

**El joc** (2003) Text: J. Brossa

**Els cants del peix** (2010) 5 peces.

**Emilio Casares–60 años** (2003)

**Far** (2006)â

**Homenatge a l'amic** (1993) A Joan Miró

**Homenatge a Daniel Giralt-Miracle** (2012)

**Homenatge a Jordi Bonet** (2011)

**Intermedi lluent** (2009)

**Kamina** (2007) Carpeta amb gravats de Fusako Yasuda i Lluís Pessa.

**L'insomni d'una nit d'estiu** (2010) 5 peces.

**Les dents del teclat** (2008) Llibre en col·laboració amb Manuel Gimeno

**Lletra a Joan Brossa** (2009)

**Llunari** (2009)

**Mirall de sorra** (2007) 8 peces

**Mirall marcit** (2012) 4 peces

**Nadala-2007**

**Nadala-2008**

**Nadala-2009**

**Nadala 2010**

**Nadala 2011**

**Nadala 2012**

**Pactes plomallats** (2010)

**Pentàmer líric** (2011)

**Quartetino** (2008)

**Riera-homenatge** (2008)

**Sac de sons** (2008) (I-So melós, II-So fresc, III-So segur, IV-So daurat, V-So adient)

**Sinopsi** (2010)

**Sol** (2006) (I-Sol ixent, II-Argila fosca, III-Solitari impossible, IV-Soletat ignota, V-Lluna esquinqada, VI-Llei del sol)

**Sèrie Cave-canis** (1996) 1-Espectacle, 2-Simposi, 3-Europa, 4-Bis. 5-Ombra xinesa, 6-Segle XX, 7-Cul-de-sac, 8-Barcarola, 9-Silenci)

**Tardoral** (2008)

**Toll virolat** (tres peces) (2011)

**Trop** (2008)

**UTA** (2000) Carpeta amb gravats de Fusako Yasuda, Lluís Pessa i Dorota Zbikowska.

**Variacions Sobre un Tema de Haydn** (1979) (Col·laboració amb Perejaume)

Ed: Les Edicions

**Variacions Perejaume** (2008)

## ***6.2 Partituras (véase archivo adjunto)***