UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

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

Isaac Diego García Fernández

Directora de Tesis: Marta Cureses de la Vega

TESIS DOCTORAL

Oviedo 2011

Universidad de Oviedo

Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical

Isaac Diego García Fernández

Depósito Legal: AS. 03540-2012
http://hdl.handle.net/10803/78128

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

CONCLUSIONES

Dos son los aspectos fundamentales que ayudan a comprender la obra y pensamiento de Josep María Mestres Quadreny. Por una parte, encontramos en su producción la presencia de fuertes vínculos entre ciencia y música, debido principalmente a su formación como ingeniero químico. En este sentido, el papel de los medios tecnológicos (desde el magnetofón a la actual informática) ha sido fundamental en la aplicación de diferentes postulados teóricos, como la estadística inductiva, la teoría de la información o la geometría fractal. De este aspecto deriva una amplísima producción musical donde la aplicación del azar es, sin duda, el factor más significativo. El paralelismo entre pensamiento científico y arte es un elemento cardinal en el pensamiento estético de Mestres Quadreny, como puede entreverse en su reciente libro *La música i la ciència en progrés*, lo que sin duda entronca sólidamente con el pensamiento de la Modernidad. A partir de una firme convicción en la posibilidad de establecer en música un camino de evolución continua paralelo al científico, la experimentalidad se convierte para Mestres en un factor decisivo a la hora de abordar sus inquietudes creativas.

El otro aspecto clave se halla en la capacidad de Mestres Quadreny para experimentar con los límites de la categoría "música" a partir de una constante y rica relación con otras áreas artísticas. Fruto de ello es aquello que hemos denominado "poéticas de la intermedialidad", tomando como referente epistemológico el concepto de "intermedia" introducido por Dick Higgins. En primer lugar hemos tratado las músicas visuales, forma híbrida entre grafismo musical, poesía visual y arte conceptual. La segunda expresión *intermedia* son las músicas de acción, espacio fronterizo entre poesía escénica y música, consecuencia de la intensa colaboración entre Mestres Quadreny y el poeta Joan Brossa.

A partir de estos dos focos (ciencia/tecnología y poéticas de la intermedialidad) la obra de Mestres Quadreny pone de manifiesto una gran e importante cantidad de aspectos y puntos de conflicto que son comunes al resto de vanguardia musical. La razón de ello reposa en el aspecto poliédrico y prototípico de su recorrido vital y estético, pues afortunadamente para este estudio, Mestres Quadreny ha transitado por muchas de las estéticas, manifestaciones y técnicas compositivas de las músicas experimentales, como el serialismo, la indeterminación, las formas móviles, la estocástica, el arte conceptual, el *borrowing*, la electroacústica, la

performance musical, el grafismo, etc. Así, su obra se muestra como paradigma de toda una serie de aspectos y cuestiones compartidos. A través de los diferentes capítulos de esta tesis, ya hemos tenido la posibilidad de desarrollar varios de ellos.

I

El abandono de la tonalidad como modo metafórico de ruptura con respecto al pasado musical, y como medio para alinearse con la vanguardia internacional, es uno de los primeros de los temas tratados en esta Tesis. Entre las ruinas de la tradición musical europea nace durante la década de los cuarenta, con ímpetu militante, el serialismo integral a partir de la herencia del serialismo de Anton Webern. Inicialmente se muestra como el camino idóneo para organizar de un modo coherente todos los parámetros de la composición, al tiempo que un perfecto sustituto de antiguos sistemas de automatización. Amparados en el aparato ideológico de Theodor Adorno, el postserialismo encarnará el espíritu de la vanguardia. Precisamente atraídos por ese espíritu de una época -donde la tonalidad es el pasado y el serialismo el presente y futuro-, hacia finales de la década de los cincuenta algunos compositores españoles adoptan el serialismo como símbolo de ruptura con la tradición. Juan Hidalgo, quien tiene la suerte de conocer el serialismo directamente en Darmstadt, será el primero de ellos. A continuación le seguirán diversos músicos de su generación, como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y el propio Mestres, quien estudia el serialismo de Webern en los años del Círculo Manuel de Falla junto con su compañero Josep Cercós. Una de las primeras paradojas que el serialismo plantea es la saturación sonora que provoca la construcción nota a nota, de forma que la supuesta riqueza constructiva es percibida como uniformidad por la falta de contraste. Por otra parte, la ultraorganización del proceso compositivo da como resultado músicas de apariencia caótica al no ser posible distinguir auditivamente las diversas series. Es decir, el orden excesivo es finalmente percibido como caos. Las primeras voces que pondrán en evidencia esta cuestión serán personalidades

externas a la Escuela de Darmstadt, como Christian Wolff, Iannis Xenakis y Gÿorgy Ligeti, aunque enseguida se convertirá en objeto de debate común.

El viaje realizado por Mestres Quadreny en 1961 a París será fundamental, pues allí entrará en contacto con Abraham Moles, a través de quien conocerá la teoría de los objetos sonoros de Pierre Schaeffer. Los primeros pasos del compositor catalán para superar los problemas que el serialismo plantea estarán dirigidos hacia la búsqueda de una mayor esencialidad que le permita trabajar cada obra como combinación de objetos. Así pues, frente a la concepción serial (que basa su funcionamiento en la relación sintáctica de los distintos parámetros para lograr una sucesión lineal de complejos detalles), Mestres descubre la posibilidad de pensar la música como un cuerpo sonoro con unas características externas concretas. Sin embargo, de modo contrario a como podría deducirse, Mestres Quadreny no desarrolla esta idea a través de la música concreta, sino que traslada esta revalorización de la globalidad hacia la música instrumental.[466] En este sentido, su convergencia con la estocástica de Iannis Xenakis será cuestión de tiempo, pues igualmente se trata de concebir y manipular masas de sonido cuyos detalles internos son generados mediante procesos automáticos vinculados al azar probabilístico.

No obstante, la primera vía de experimentación de la concepción objetual no será a través del azar matemático, sino mediante la influencia de las artes plásticas. De un modo intuitivo, Mestres encuentra en el lenguaje pictórico y escultórico de sus compañeros artistas la idea de concebir cada pieza como una totalidad homogénea con unas características externas claramente perceptibles. Así, en los primeros años de la década de los sesenta creará obras como *Tramesa a Tàpies* (1961), donde -sugestionado por las pinturas de Antoni Tàpies- presenta diez breves piezas monotemáticas con un signo referencial; o como *Invencions mòbils* (1961) y *Quartet de catroc* (1962), en las que su observación de las esculturas de caña de Moisés Villèlia le lleva a concebir piezas móviles construidas mediante la

[466] Las similitudes con Penderecki y Ligeti son obvias, pues ambos compositores aprovechan su aprendizaje en el terreno de la electroacústica para desarrollar sus ideas en el campo del timbre orquestal.

combinación de objetos sonoros. Al mismo tiempo, esta objetualidad inspirada en las artes plásticas se deslizará gradualmente hacia el desarrollo de la partitura como objeto artístico. Este lento proceso culmina con *Variacions Essencials* (1970), creación donde el propio trazo gráfico (mímesis a su vez de la *pintura esencial* de Pic Adrian) centra todo el interés artístico. Por tanto, a partir de su observación de expresiones artísticas extramusicales, como la pintura y la escultura, Mestres Quadreny encuentra un modo de superar los problemas que el serialismo plantea a partir de la revalorización de la globalidad de la obra.

A partir de la década de los setenta Mestres ahondará en la concepción objetual al incorporar el concepto de "campo", objeto sonoro preconfigurado en papel milimetrado cuyos parámetros musicales pueden establecerse previamente. De ese modo, el compositor podrá planificar el total de la obra distribuyendo los distintos campos sobre un plano general a modo de urbanista. A su vez, todos los detalles internos de cada campo son generados automáticamente mediante un programa informático que aplica espacios de probabilidad. Dentro de las posibilidades del azar matemático, Mestres empleará inicialmente el método de Montecarlo, a diferencia de Iannis Xenakis, que desarrollará su música a partir de la aplicación de modelos matemáticos diversos. Así, por ejemplo, si recordamos la pieza *Doble concert* (1970), la organización del global de la obra se realizaba mediante la yuxtaposición y superposición de diversas figuras geométricas dibujadas previamente en un organigrama. A continuación, a partir de los datos introducidos en el ordenador se generaba automáticamente el resultado final. Es decir, que tanto las artes plásticas como sus conocimientos científicos le ayudarán a plantear cada obra desde una concepción global, de forma que supera la idea serial de obra como sucesión de complejos detalles.

II

En el pensamiento creativo de Mestres Quadreny la influencia de las artes plásticas siempre está presente. De ese modo, paralelamente a esta vía de carácter "científico" tan próxima a la estocástica de Xenakis, el compositor halla en la pintura de Joan Miró otro nuevo camino de tratamiento de la concepción objetual.

Concretamente, a partir de la impresión que le crea el modo en como Miró metamorfosea pinturas de antiguos maestros holandeses del siglo XVII, Mestres desarrolla su personal técnica del collage sonoro. Así, comenzará a emplear músicas pretéritas que funcionan como objetos descontextualizados. Parece acertado aclarar que, aunque Mestres llega al collage a través de sus propias investigaciones, el empleo de esta técnica -así como sus implicaciones ideológicas y estéticas- es un aspecto que afecta al total de la vanguardia musical europea desde la década de los setenta.

La recuperación de la tonalidad (ya sea a través de citas de músicas antiguas o mediante el uso de sus técnicas) ha sido vista por muchos como un síntoma del agotamiento de la vanguardia, pues supone romper con esa supuesta línea de evolución lineal defendida desde la filosofía de la modernidad. Por esta razón, el *borrowing* y la *intertextualidad* son englobadas generalmente como prácticas o estéticas de la posmodernidad. Esta idea se asienta sobre el enfoque centroeuropeo de vanguardia como narración lineal de la evolución del lenguaje, de modo que arranca con la disolución de la tonalidad (Wagner, Debussy…), continúa con el dodecafonismo de Schoenberg y el serialismo integral, pasa por la aleatoriedad, y finalmente desemboca en la triste y apática posmodernidad. Desde esta visión reduccionista de la historia de la música como evolución unidireccional, la tonalidad es un lenguaje superado y el atonal es en esencia "más moderno". Por tanto, la vuelta a la tonalidad fue vista por algunos autores como un indicio de cansancio de la vanguardia y como un paso simbólico de vuelta atrás, es decir, como una traición al espíritu de la modernidad. Así, aunque el empleo de músicas pretéritas es una práctica común a toda la historia de la música occidental, en la posmodernidad cobra tintes dramáticos, pues supone poner en evidencia los problemas de comunicación de los lenguajes atonales. De este modo, muchos compositores han empleado materiales tonales como elementos de contraste en contextos atonales con el fin de lograr puntos de articulación y apoyo en el proceso de escucha.

En el caso concreto de Mestres Quadreny, el procedimiento del collage, donde se pueden yuxtaponer todo tipo de objetos sonoros (seriales, aleatorios, tonales, etc.), será recurrente desde finales de la década de los setenta hasta la actualidad. En

estas obras preside un carácter lúdico que le permite dialogar con el pasado musical desde diversos enfoques. Así, por ejemplo, en *Sonades sobre fons negre* (1982) el compositor explora desde su propio lenguaje la sonoridad de músicas de compositores del pasado, como Bach, Chopin o Debussy. En otras composiciones aprovecha aspectos estructurales de músicas pretéritas en un intento por mimetizar musicalmente el arte de la metamorfosis de Joan Miró. Es el caso, por ejemplo, de la *Simfonia I en mib* (1983), en la que hace uso de la estructura del primer movimiento de la *3ª Sinfonía* de Beethoven. El empleo de la cita literal como objeto encontrado es también recurrente en la obra de Mestres Quadreny. Un ejemplo paradigmático en este sentido lo encontramos en *Les demoiselles d'Avignon* (2006), pieza para orquesta sinfónica en la que aparece sorpresivamente un breve fragmento de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski. Hacia el final de la obra, una vez el músico nos ha introducido en su característico mundo sonoro, hace aparición la cita, de manera que se forma un brusco contraste entre los dos lenguajes, el propio y el ajeno. Al mismo tiempo, la inserción de la cita tiene una evidente carga simbólica, pues el objetivo de Mestres es homenajear a Picasso y, por extensión, a los artistas que han provocado con su obra cambios radicales en el arte y el pensamiento.

También en las acciones musicales Mestres hará uso de fragmentos tonales, tanto de citas de músicas del pasado como de nueva creación. En este caso, el artista los concibe y manipula como objetos sonoros repletos de comunicación implícita. Del mismo modo que Joan Brossa pretende desnudar el lenguaje y sus signos con el fin de utilizar el poder comunicativo que se halla en la memoria colectiva, Mestres encuentra en la fricción entre tonalidad y atonalidad con perfecto vehículo comunicativo. Así, mediante un uso intencionado de la carga histórica o simbólica que las músicas del pasado portan en las expectativas del oyente, se ponen en funcionamiento toda una serie de redes de significado con las que el compositor pretende jugar. Recordemos, por poner un ejemplo, el modo en como Mestres hace sonar diferentes fragmentos de música clásica conocidos en la escena cuarta de la segunda parte de *L'armari en el mar* (1978) con el fin de ridiculizar la pomposidad del concierto clásico. Podría concluirse que la finalidad de Mestres al emplear estas

músicas descontextualizadas es la misma que la de Brossa: conseguir una reacción en el espectador jugando con su memoria.

III

En líneas generales, la producción de Mestres Quadreny se ha desarrollado dentro de los mecanismos del rito del concierto clásico. Sin embargo, también hemos podido constatar una tendencia más que evidente a experimentar con sus límites. El desarrollo de las primeras piezas de música concreta con un sentido instalativo es buena muestra de ello. Si recordamos las obras *Peça per a serra mecànica* (1964) y *El teler de Teresa Codina* (1973), ambas fueron creadas para sonorizar exposiciones. En ellas no hay conflicto entre tonalidad y atonalidad porque están trabajadas directamente a partir de sonidos concretos. Tampoco proponen una escucha lineal como forma cerrada, pues están pensadas para servir de telón sonoro acorde a la exposición de esculturas y telares, respectivamente. Sin embargo, a pesar del interés de Mestres por las nuevas tecnologías, su producción de música electroacústica no es mayoritaria, lo que es sin duda llamativo. Una de las principales razones expresadas por el propio compositor es lo pobre que resulta el ritual de colocar al público frente a unos altavoces en vez de músicos-intérpretes. De ello se deduce que Mestres no renuncia al rito de concierto, pues en ningún momento se plantea la posibilidad de desarrollar otras condiciones de escucha. En este sentido, a pesar de que las piezas antes señaladas pueden considerarse como antecedentes de lo que después se conocerá como instalación sonora, Mestres decidió no seguir profundizando en esta vía de creación. Por otra parte, sin emplear recursos tecnológicos, también creó algunas piezas fuera de la liturgia de concierto, como es el caso, por ejemplo, de *Self-service* (1973), que funciona como instalación interactiva donde el público es el intérprete; o de *Aronada* (1970), partitura circular de tiempo indefinido empleada para hacer de telón sonoro de diversos eventos, como exposiciones o conferencias. Curiosa y sorprendentemente, con más de cincuenta años de carrera artística, Mestres Quadreny creó su primera instalación sonora interactiva con medios electrónicos en 2010, lo que en cierta manera reconcilia muchas de sus inquietudes creativas.

Como ya se señaló, *Trànsit boreal* (2010) fue creada para sonorizar, nuevamente, una exposición. En ella se emplean sonidos que imitan instrumentos (midi) y sintéticos ordenados en secuencias aleatorias y accionados mediante el tránsito de los visitantes a través de sensores de movimiento.

Otro campo en el que Mestres Quadreny ha jugado con las fronteras del rito es en las músicas de acción. En esta ocasión la influencia de Joan Brossa es vital, ya que en su poética encontramos como seña de identidad la reflexión constante sobre el propio lenguaje, de modo que se produce un desplazamiento hacia la esencia del código. Así, Brossa pretende descontaminar el lenguaje y crear nuevas redes de comunicación que fluyan desde el propio significante. Esta idea, que ya aparece en su poesía visual y escénica, tiene un enorme peso en las acciones musicales, donde el significante estaría encarnado por el propio ritual, ya sea de concierto, de ballet o de ópera. Al confundir deliberadamente la falsa barrera entre vida y arte, Brossa y Mestres hacen ver el rito desde otra óptica. Se trata de un acto de transformación de la realidad cotidiana. Sin embargo, al mismo tiempo que se cuestionan los protocolos y gestos de la liturgia tardoburguesa se crea una dependencia hacia ella, pues todos sus significados se extraen del rito, es decir, de la proyección que los espectadores hacen de sus expectativas y presaberes. Así, por ejemplo, del frágil equilibrio entre seriedad y humor nace el gag, recurso comunicativo fundamental en las obras de estos dos autores. En cierta manera, las acciones musicales de Mestres y Brossa pretenden descontaminar el rito, no destruirlo.

Si realizamos una visión panorámica de la producción de Mestres Quadreny, se observa que las iniciativas de experimentación en los límites del rito clásico se desarrollan con mayor profusión entre 1960 y 1978, mientras que desde los ochenta se aprecia claramente un cierto repliegue hacia formas más clásicas o académicas. En realidad no se trata de una peculiaridad de la obra de Mestres Quadreny, sino un síntoma claramente generalizado en la vanguardia musical europea de su generación. Las razones de este repliegue hacia el concierto clásico son variadas y complejas. Por una parte, ya se habló de oposición dialéctica entre modernidad y posmodernidad, una realidad que tiene sus ramificaciones en aspectos relacionados con lo social, político y económico. Es el triunfo del neocapitalismo y el fin de las utopías de la Ilustración europea. Un fin que quedará

simbolizado en el mayo del 68 parisino, y que supondrá la llegada de la sociedad del bienestar y la cultura de masas. Estas transformaciones globales tendrán sus repercusiones en el terreno artístico, pues la experimentalidad como símbolo de rebeldía y resistencia, como "fuerza de ocupación" (en palabras de Brossa) o como utopía y modo de cambiar la sociedad del futuro, perderá en gran medida la vitalidad de los sesenta. En este sentido, el supuesto cansancio de la vanguardia es un cansancio más ideológico que artístico.

En España la fricción entre modernidad y posmodernidad se pondrá de manifiesto en los polémicos Encuentros de Pamplona de 1972. Aparte de todos los problemas relacionados con la falta de organización y la censura del gobierno central, los Encuentros fueron vistos como un simbólico punto de inflexión, el final del arte experimental para unos (especialmente para las primeras generaciones de vanguardia), y el comienzo de una nueva manera de entender el arte y la vida para otros. Por otra parte, la experimentalidad en el ámbito artístico de Mestres Quadreny había tenido desde sus inicios claras vinculaciones con la propia idea de resistencia y contestación al régimen. Simbólicamente, la libertad creativa pretendida por Mestres Quadreny y los artistas de su entorno (como Brossa o Perejaume) era un modo de lucha contra la tiranía, ya sea la dictadura o las leyes de mercado. En este sentido, la defensa de la cultura e identidad catalanas será un importante motor del inconformismo creativo de Mestres. Sin embargo, con la llegada de la transición española muchas de las esperanzas de crear una nación independiente (o de crear un estado federal de naciones) en Cataluña quedarán frustradas, y ello dejará como poso un cierto halo de desencanto.[467] Así pues, con el fin de la dictadura y la llegada de la democracia en España, la sociedad ha cambiado al fin, aunque no de un modo satisfactorio para todos. La desilusión provocará que el espíritu revolucionario que había caracterizado hasta entonces las vanguardias artísticas en Cataluña se disipe notablemente.

---

[467] Desde el punto de vista artístico, los enormes esfuerzos por consolidar la identidad catalana frente al resto de la sociedad española y europea tendrán como gran exponente las Semanas Catalanas de Berlín de 1978, donde creadores de diferentes disciplinas mostrarán lo más representativo del arte y la cultura catalana de diversas épocas. Desde el 25 de junio al 15 de julio de 1978 participarán agrupaciones como Hesperion XX, la Escolanía de Monserrat, Els Comediants o el Grupo Instrumental Catalán; y artistas como Joan Miró, Antoni Tàpies, Monserrat Torrent, Mestres Quadreny y Joan Brossa.

En el ámbito de la música europea de vanguardia, este cansancio de lo experimental llevará a algunos compositores a congelar la búsqueda de nuevos lenguajes y a volver de manera definitiva a los dispositivos de la tradición postromántica, como el auditorio o el uso de partituras e instrumentistas de conservatorio. Esta evolución estética resulta sorprendente si además tenemos en cuenta las declaraciones de Mestres Quadreny cuando señala: "moltes vegades havia reflexionat sobre la paradoxa que la música actual tingués el mateix ritual de representació que la del segle XIX".[468] Sus reflexiones tienen una respuesta artística en las décadas sesenta y setenta con el desarrollo de las acciones musicales junto a Joan Brossa. Sin embargo, a partir de los ochenta Mestres dedicará la mayoría de sus esfuerzos a la escritura de músicas para plantillas instrumentales postrománticas dentro del rito clásico de concierto.

IV

Sin embargo, no toda la producción de Mestres Quadreny posterior a la década de los setenta está destinada al ámbito del auditorio a través del rito clásico de concierto. Como hemos visto, desde el grafismo derivado de las músicas flexibles e indeterminadas, a partir de los noventa desarrolla con ímpetu las músicas visuales, objetos artísticos híbridos que articulan su discurso a través de diversos soportes, como revistas, libros de artistas o exposiciones, y que incluso renacen sonoramente a modo de músicas gráficas. Teniendo en cuenta las distintas posibilidades de difusión, estas obras muestran desde el punto de vista comunicativo una gran vitalidad, pues los espacios donde se muestran y los públicos a los que llegan son variados. Así por ejemplo, se han expuesto músicas visuales de Mestres Quadreny en la Fundació Antoni Tàpies, la Fundació Joan Miró, en el Museo de Música del Auditori, en la Fundació Joan Brossa, en el CCCB, el MACBA, e incluso en galerías de Inglaterra y Estados Unidos. Asimismo es posible encontrarlas en revistas literarias o de poesía experimental, publicaciones de artes plásticas y, cómo no, en las muchas páginas Web que circulan por Internet

[468] MESTRES QUADRENY, J. M.: *Pensar i fer música, op. cit.*, p. 170.

dedicadas a la creación contemporánea. Un buen ejemplo de esta vitalidad es la obra conjunta *Les dents del teclat* (2008), donde el jovencísimo artista plástico Manuel Gimeno trabaja a partir de músicas visuales de Mestres Quadreny. Es, sin duda, una perfecta muestra del interés que la creación artística de Mestres sigue despertando en las generaciones más jóvenes.

Al mismo tiempo que las músicas visuales abren otras posibilidades de difusión no necesariamente vinculadas a la música académica, plantean un profundo cuestionamiento de las categorías tradicionales que compartimentan las ramas artísticas y científicas. Sería perfectamente legítimo debatir sobre la presencia de esta manifestación artística dentro de un estudio de índole musicológica, ya que ¿acaso es esto música? Como hemos visto a lo largo del presente estudio, la música visual, como objeto artístico híbrido que se nutre de su hermana poética y del grafismo musical, es ante todo un juego de metalenguajes. Por una parte, su naturaleza discursiva parece ser puramente visual, un proceso de comunicación directa entre artista-obra y espectador, una suerte de música silenciosa donde ni siquiera se propone una duración temporal. En este sentido, desde la libertad absoluta que supone para el espectador colocarse ante una de estas láminas, la obra se presenta como un momento congelado, no temporal o diacrónico. Pero, por otra parte, las músicas visuales proponen desde un plano conceptual una cuestión ya presente en el *4'33''* de John Cage, así como en las *músicas pensables* de Dick Higgins o las *músicas para leer* de Dieter Schnebel, ya mencionadas anteriormente, es decir, el cuestionamiento de la música como objeto externo y supuestamente acabado. En este sentido, plantean de un modo radical la interesante reflexión de si la música no será en cambio nuestra capacidad de escucha, o, dicho de otro modo, una proyección de valores estéticos. Así, a partir del estímulo visual, podría ser nuestra mente la que juega con los diseños gráficos y sus reminiscencias sonoras para crear su propia composición musical. Si una partitura congela el tiempo en su intento por atesorar un momento musical, aquí se invierte el proceso, pues el sonido recobra la dimensión temporal en la imaginación libre del espectador.

Por otra parte, los primeros trabajos realizados entre Mestres y Brossa pretenden renovar espectáculos clásicos, como la ópera y el ballet. A partir de la reflexión que hacen los dos autores respecto a la imposibilidad de desarrollar sus ideas creativas

en formatos caducos, se plantean nuevas vías de expresión a través de las acciones. En este sentido, las obras *Suite bufa* (1966) y *L'armari en el mar* (1978) alcanzan el mayor nivel de madurez creativa a partir de las experiencias previas de *Satana* (1961), *Concert per a representar* (1964) y *Conversa* (1965). Sin embargo, la ópera *Cap de mirar* (1990), a pesar de que mantiene parcialmente lenguajes derivados de las acciones anteriores, insiste en la idea de modernizar un género postromántico. Un aspecto llamativo de esta obra respecto de las acciones es la clara independencia de los lenguajes expuestos por cada artista, es decir, musicalización de textos, acciones y decorados. En la última pieza realizada por Mestres y Brossa, *Acció musical per a Joan Miró* (1993), encontramos nuevamente una propuesta donde la música y las acciones son sencillamente yuxtapuestas. En la primera parte se produce una alternancia entre el narrador, la cantante y el piano a ocho manos, mientras que en la segunda un pequeño grupo instrumental toca sobre un fondo electrónico al tiempo que el mago realiza una sucesión ordenada de acciones.

Finalmente, en los últimos años, Mestres Quadreny ha ido recuperando distintas reflexiones en torno a las posibilidades creativas y comunicativas de la acción, así como su capacidad para desbordar el propio rito. El caso más representativo es el estreno en 2009 de *Esquerdes parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa* (2006), donde el compositor catalán nos sorprende con un espectáculo sonoro y visual repleto de imaginación, energía e inteligencia. En este sentido ha sido fundamental la colaboración con el grupo de jóvenes músicos Quartet Brossa, quienes en los últimos años han estimulado este tipo de creaciones. Un buen ejemplo de ello es la propuesta *Tocatina*, espectáculo de música y performance que reúne diversas obras de Mestres Quadreny, como *Quartet de catroc* (1962), *Tocatina* (1975) y la acción *Laberint* (2009).

La principal consecuencia de estas dos poéticas de la intermedialidad desarrolladas por Mestres Quadreny -las músicas visuales y las músicas de acción- es el cuestionamiento profundo de la categoría "música", al tiempo que permite explorar y descubrir posibles nuevas vías de comunicación.

V

Aunque parece claro que Mestres Quadreny ha encontrado ricos caminos de expresión y empatía con públicos diversos a través de la experimentación con los límites del lenguaje y del rito, también en su obra más clásica se percibe una clara vocación comunicativa. A partir de una profunda reflexión sobre los problemas de recepción de la música de vanguardia, Mestres propone que una idea abstracta pueda plasmarse en un solo gesto. Esta idea es como una semilla donde se condesa *en potencia* toda la información para definir el total de la composición. A continuación los microelementos de la obra son generados mediante procesos de automatización. Este proceder se asemeja en cierta medida al informalismo gestual de pintores como Antoni Tàpies, donde, a partir de una maduración reflexiva previa, la obra se expresa en un único gesto. Por otra parte, las vinculaciones con la música estocástica son claras. En un principio, el proceder de Mestres mediante la articulación lineal de campos dibujados en papel milimetrado le permite manipular grandes masas de sonido de manera similar a como sucede en las piezas estocásticas de Xenakis. Sin embargo, mientras que Xenakis y algunos seguidores suyos tienden hacia una búsqueda de la complejidad compositiva mediante la formalización sistemática de modelos matemáticos, Mestres Quadreny tan sólo empleará la estadística inductiva mediante el método de Montecarlo y algunos recursos de la geometría fractal, como el movimiento browniano.

Un factor fundamental a la hora de establecer el trazo que pretende conectar la idea del compositor con el oyente en el proceso de recepción es la aplicación de la teoría de la información de Abraham Moles. Como ya vimos, la aplicación de algunos de sus postulados ha ayudado al compositor a gestionar la cantidad de información sonora contenida en cada obra, de forma que, generalmente, la globalidad es fácilmente perceptible mientras que la complejidad recae en los microdetalles de la composición. La aplicación sistemática de este recurso, ha derivado en las dos últimas décadas hacia creaciones articuladas como conjuntos de varias breves piezas monotemáticas que, a modo de texturas estáticas, presentan una única idea y evitan posibles desarrollos.

Después de este dilatadísimo recorrido por la obra de Josep María Mestres Quadreny a través de más de sesenta años de creación, es posible apreciar un camino que va desde la ultracomplejidad de sus inicios seriales hasta el carácter casi minimalista que caracteriza las obras de las últimas décadas. A lo largo de este tránsito, la incasable inquietud de Mestres Quadreny por bucear en campos ajenos al musical convierte su obra en única y enormemente valiosa, así como en muestra de una época. Como ya se señaló anteriormente, dos han sido las principales fuentes extramusicales que han nutrido estética: por un lado su formación e interés por diversos campos científicos; y por otro, su capacidad de permeabilidad para nutrirse de lenguajes artísticos extramusicales. En este sentido, hay que señalar la enorme influencia de artistas visuales como Joan Miró, Antoni Tàpies y Moisés Villèlia. Sin embargo, es la figura del poeta Joan Brossa la que, sin duda, ha marcado con mayor firmeza su devenir estético. La influencia de Brossa está presente en diversas facetas del compositor, desde su posicionamiento ético como artista experimental, hasta aspectos íntimamente relacionados con su propio lenguaje. Decía Joan Brossa que madurar es ser más esencial. La obra y estética de Josep María Mestres Quadreny dibujan perfectamente esta afirmación.

BIBLIOGRAFÍA

Debido a la enorme cantidad de materiales bibliográficos manejados para la elaboración del presente trabajo de investigación, se ha optado por presentarlos separadamente en tres bloques:

-Libros: independientemente de sus contenidos. Aquí también se incluyen tesis doctorales no publicadas.

-Artículos, tanto publicaciones en revistas (digitales o en papel), notas de prensa o críticas de conciertos, comunicaciones para congresos y conferencias (ya sean en soporte escrito o de audio), artículos incluidos en catálogos y programas de mano.

-Libros de artistas: libros de carácter artístico.

-Archivos en soporte de audio (conferencias, programas de radio, etc.).

LIBROS

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

AA.VV.: *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Director: Xosé Aviñoa. Barcelona, 1999-2004. Edicions 62.

AA.VV.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director: Emilio Casares. Madrid, 1999-2002, 10 volúmenes. SGAE.

AA.VV.: *La galaxia digital: Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la información*. Editores: Josefina Prado Aragonés, Mª Amor Pérez Rodríguez, Mª Victoria Galloso Camacho. Granada, 2003. Grupo Editorial Universitario.

AA.VV.: *ARTe SONoro*. Madrid, 2010. La Casa Encendida.

AA.VV.: *Bechtold 80*. Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

AA.VV.: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA.VV.: *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez.

AA.VV.: *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona.

AA.VV.: *Josep M. Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento.* Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2010. Arst Santa Mònica.

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

AA.VV.: *Il.luminacions. Catalunya visionaria.* Coordinadora: Pilar Parcerisas. Barcelona, 2009. Centre de Culture Contemporània de Barcelona (CCCB) i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.

AA. VV.: *Homenatge a Joan Prats.* Barcelona, 1975. Ed. Fundació Joan Miró. *Centre d'Estudis d'Art Contemporani de Barcelona*. Estampas impresas por Polígrafa.

ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la nueva música*. Madrid, 2003. Ediciones Akal.

ADORNO, Theodor W.: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, 1984. Aguilar Ediciones.

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

ANTUNES, Jorge: Notaçao na música comtemporânea. Brasilia, 1989. Ritmo Altura.

ARANGUREN, J. L. L.: *La comunicación humana*. Madrid, 1992. Tecnos.

ARGÁN, Giulio Carlo: *El pasado en el presente.* Colección Comunicación Visual. Barcelona, 1977. Ed. Gustavo Gili.

ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, 1977. Ibérica de Ediciones y Publicaciones.

BAIRD LAYDEN, Tinothy: *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Domènec Corbella Llobet. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona (2005).

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

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

BARBER, Llorenç: *Mauricio Kagel*. Madrid, 1987. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

BARBER, Llorenç: John Cage. Madrid, 1985. Círculo de Bellas Artes.

BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, 2009. Fundación Autor.

BARBER, Llorenç; DE FRANCISCO, Chema: *El placer de la escucha*. Madrid, 2003. Árdora.

BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*. Madrid, 1985. Ed. Real Musical.

BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*. Barcelona, 2007. Ed. Seix Barral.

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

BORDONS, Glòria: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona, 1988. Edicions 62.

BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona, 1984. Ed. Gedisa.

BOURDIEU, Pierre: *Lección sobre la lección*. Barcelona, 2002. Anagrama.

BOURDIEU, Pierre: *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, 1988. Taurus.

BROSSA, Joan: *Viatge per la sextine*. Barcelona, 1987. Quaderns Crema.

BROSSA, Joan: *Poesía escènica, I-VI (1945-1978).* Barcelona, 1973/78. Edicions 62.

BROSSA, Joan: *Accions musicals (1962-1968).* Barcelona, 1975. Llibres de Mall.

BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, 1987. Ed. Península.

BUSSOTTI, Sylvano: *I mei tetri.* Palermo, 1982. Il Novecento Edition.

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

CAGE, John; KNOWLES, Alison: *Notations*. New York, 1969. Something Else Press.

CASARES, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Madrid, 1980. Ethos-Música 3.

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

COPLAND, Aaron: *Música e imaginación*. Buenos Aires, 1955. Emecé.

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

CURESES DE LA VEGA, Marta (coord.): *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid, 1995. Alpuerto.

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

CHARLES, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia, 2002. Rivera Editores.

DAHLHAUS, Carl: *Fundamentos de la historia de la música.* Barcelona, 1997. Ed. Gedisa.

DARIAS, Javier: *Una carta para David Tudor*. Madrid, 1992. Ed. Musicinco.

DARIAS, Javier: *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas*. Madrid, 1986. Musicinco.

DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno*. Valencia, 1985. Pre-textos.

ECO, Umberto: *La obra abierta*. Barcelona, 1992. Editorial Platena-De Agostini.

ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, 1975. Lumen.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, 1993. Lumen.

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

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

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: *Pierre Boulez*. Madrid, 1985. Círculo de Bellas Artes.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980).* Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Colección Alfar Universidad.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. (Versión en castellano). Madrid, 2005. Alianza Música.

FUBINI, Enrico: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrdi, 1994. Alianza Música.

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

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

GÓMEZ, Antonio: *Poesía visual*. Trujillo, 2001. IES Francisco Orellana.

HORMIGOS RUIZ, Jaime: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid, 2008. Fundación Autor.

LANZA, Andrea: *El siglo XX*. Colección *Historia de la música*, 12 (tercera parte). Turín, 1980. Turner Música.

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires, 1973. Ed. Ricordi Americana.

LÓPEZ, José Manuel: *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, 1990. Círculo de Bellas Artes.

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

MANDELBROT, Benoit: *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, 1997. Ed. Tusquets.

MARCO, Tomás: *Historia de la música española 6.* Madrid, 1983. Alianza Música.

MARCO, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid, 2003. Ed. Alpuerto.

MARCO, Tomás: *La música de la España contemporánea*. Madrid, 1970. Publicaciones Españolas.

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

MARTÍN, Jaime Luis: *Poesía visual*. Gijón, 1991. Servicio de Publicaciones Centro Regional de Difusión Cultural. Principado de Asturias.

MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Oviedo, 1983. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos Música 10.

MEDINA, Ángel: Josep Soler. *Música de la pasión*. Madrid, 1999. Colección Música Hispana, Textos, ICCMU.

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

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

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

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

MEYER, Leonard B.: *Emoción y significado en la música*. Madrid, 2001. Alianza.

MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca: *Poesía visual en España*: Colmenar Viejo, 2000. Colección Ensayo nº 2. Información y producciones, sl.

MILLÁN, F.; GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental.* Madrid, 1985. Alianza.

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

MOLES, Abraham: *Teoría de la información y percepción estetica*. Madrid, 1975. Ediciones Júcar.

MORGAN, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*. Madrid, 1992. Akal Música, volumen 8.

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

MURIEL DURÁN, Felipe: *La poesía visual en España*. Salamanca, 2000. Ediciones Almar. Colección Patio de Escuelas 5.

NATTIEZ, J. J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París, 1975. Union Générale d'Editions.

NYMAN, Michael: *Música experimental. De John Cage en adelante.* Cambrige University Press, 1999. Traducción: Girona, 2006, Serie conTmpo, Documenta Universitaria.

ORDIZ, Noelia: *Jesús Villa Rojo: La lógica del discurso*. Madrid, 2008. ICCMU. Colección Música Hispana.

PABLO, Luis de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid, 1968. Colección Los Complementarios, volumen 11, Ciencia Nueva.

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

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

PLANAS, Eduard: *La poesía escènica de Joan Brossa*. Lérida, 2002. Associació D'Investigació i Experimentació Teatral.

RÁMIREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, 1997. Cátedra.

RODRÍGUEZ MORATÓ: Arturo: *Los compositores españoles. Un análisis sociológico.* Madrid, 1996. SGAE, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de la música*. Barcelona, 2009. Círculo de Lectore.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 2003. Alianza.

SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*. Madrid, 1963. Taurus.

STEFANI, Giro: *Introduzione alla semiótica della musica*. Palermo, 1976. Sellerio.

TÀPIES, Antoni: *L'experiència de l'art*. Barcelona,1966. Edicions 62.

TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indianápolis, 1994. Indiana University Press.

VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales.

XENAKIS, Iannis: *Música. Arquitectura.* Barcelona, 1982. Antoni Bosch Editor.

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "Investigación musicológica y creación musical contemporánea: posibilidades de retroalimentación". Comunicación presentada en el *I Congreso Nacional de Doctorandos en Musicología*, Valencia, 4 de octubre de 2003.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: Catálogo de la exposición *Músicas de buen ver* de Llorenç Barber. Celebrado entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 2008. Antic Ajuntament de Tarragona.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "El análisis de música Electroacústica. Prolegómenos…" Madrid. En: *Doce notas preliminares*, 19-20 "El análisis de la música" (2007), pp. 138-154.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel: "Pensar el arte sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer". *ARTe SONoro*. Madrid, 2010. La casa Encendida, pp. 26-59.

AVIÑOA, Xosé: Prólogo de: *Partitures plàtiques*. Barcelona, 1993. Balmes 21. Universitat de Barcelona. Catálogo de la exposición *Partitures plàstiques*, celebrada en Barcelona entre el 14 de octubre y el 25 de noviembre de 1993.

BARBER, Llorenç: "Partir de cero". *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo.* Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., pp. 84-100.

BARBER, Llorenç: "Cuaderno de Yokohama". Barcelona. En: *Quaderns D'Audio*, 02 (2009).

BARCE, Ramón: "Convención e innovación". *II Semana de Música Española: El pasado en la música de nuestro tiempo.* Madrid: 1988. Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, C.E.A.C., pp. 36-51.

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

BARCE, Ramón: "Grafización". Madrid. En: *Sonda* nº 2 (febrero, 1968).

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

BARTHELMES, Barbara; OSTERWOLD, Matthias: "Música Performance Arte". *ARTe SONoro*. Madrid, 2010. La Casa Encendida, pp. 195-211

BERNAL, Alberto C.: "Música y deconstrucción". Barcelona. En: *Enrahonar* nº 38/39 (2007), pp. 171-180.

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

BONET, J. M.: "El caligrama y sus alrededores". Madrid. En: *Poesía* nº 3 (1978), pp. 8-26.

BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora.: Glòria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 15-31.

BORDONS, Glòria: "Joan Brossa i el seu viatge per la sextina". Barcelona. En: *Els Marges*, 38 (1987), pp. 123-126.

BORRÀS, Maria Lluïsa: "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró y Joan Prats". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 46-55.

BROSSA, Joan: "Joan Brossa i Hauson". Barcelona. En: *Avui* (15 de junio de 1997), pág. 62.

CALDERÓN, Manuel: "Joan Brossa: El artista tiene responsabilidad en la especulación del mercado". En: *El Guia. Revista de cultura visual*, nº 15 (1992), pp. 30-34.

CANALS, Xavier: "Música-Poesía visual, intersecció o intercomunicació? Reflexions a l'entorn d'una exposició". Barcelona, 1982. Fundació Joan Miró

CIRICI, Alexandre: "Moisès Villèlia. Mestres Quadreny: Dues obre pala.leles". Texto de la exposición-audición *Peça per a serra mecànica*. El Masnou. Junio de 1965.

COCA, Jordi: "Poesía escénica". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 280-285.

COMELLAS: "*Piano xofer*, una nova manera d'entendre el teatre musical". Entrevista a Mestres Quadreny y Perejaume. En: *Avui* (5 de junio de 1984).

CRUZ DE CASTRO, Carlos: "El Concretismo". *Primer Encuentro sobre Composición Musical*. Valencia, 1988. Publicaciones de Área de Música del IVAECM, pp. 83-110.

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

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

CURESES DE LA VEGA, Marta: "La música como lenguaje de trasgresión". *Música, lenguaje y significado*. Editores: Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada. Valladolid, 2001. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares, pp. 75-87.

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

CURESES DE LA VEGA, Marta: "Un dado de infinitas caras". *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta.* Barcelona, 2009. Ed. Fundació Joan Brossa i Ayuntament de Barcelona, pp. 15-26.

DENKER, Klaus Peter: "Joan Brossa: Letra —> Objeto". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 33-43

EDLER COPÊS, Aurelio: "Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible". En: *Espacio Sonoro* (*Revista cuatrimestral de música contemporánea*), nº 17 (Septiembre 2008).

http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/17/index.htm

ETXEBERRIA, Hasier: "Entrevista con Esther Ferrer". Hendaia. En: *Koldo Mitxelena* (diciembre de 2004).

FANÉS, Fèlix: "Me hizo Douglas Fairbanks". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 326-331.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: "50 años de grafismo musical". Madrid. En: *Audio Clásica*, nº 132 (2008), pp. 76-79.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: "La obra gráfica de Mestres Quadreny en el contexto de la vanguardia artística catalana". Barcelona. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi*, nº 21 (2007-2008), pp. 135-144.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego: "Del grafismo musical a las fronteras del arte". *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta.* Barcelona, 2009. Coordinador: Jaume Maymó. Ed. Fundació Joan Brossa i Ayuntament de Barcelona, pp. 33-38.

GARCÍA HERNANDO, Ignacio: " De la acción y la música sin futuro". León. En: *Ábaco (Revista de Cultura y Artes Sociales)*, nº 59 (2010).

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

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

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

HENDERS, Robert: "Conspiracy between the lines: music's silent symbols of strange grace". Londres. En: *Daily Telegraph* (Agosto de 1986).

HIGGINS, Dick: "Statement on Intermedia". Nueva York. En: *Something Else Press* (1967).

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

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

LEWIN-RICHTER, Andrés: "La música electroacústica en España". Barcelona, 1998. Artículo publicado originalmente en: BRNCIC, Gabriel: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*. Barcelona, 1998. SGAE y Fundación Autor. El artículo puede visitarse en:

http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/electroacustica/electroacustica.htm

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

LÓPEZ CANO; Rubén: "Cronoaesthésica. Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX". En: *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Marga Vega y Carlos Villar-Taboada (coordinadores). Valladolid, 2001. Colección *Música y Pensamiento* 1. Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, pp. 177-193.

LÓPEZ CANO, Rubén: "La historia interminable. Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música". *Consensus* 8, pp. 132-143. Versión *on-line*: www.lopezcano.net

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

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Forma, función y significación en poesía visual". En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 16 (2008).

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. Madrid. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001). Universidad Complutense de Madrid. En:

http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

MAÑÀ, Pep: "La obra de Joan Brossa y la cultura popular". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 240-242.

MERCADÉ RIAMBAU, Josep: "El mago de los códigos". Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Quimera* nº 178 (marzo de 1999), pp. 8-14.

MEDINA, Ángel: "Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones". Actas del Congreso: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956).* Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 59-74.

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

MESTRES QUADRENY, J. M.: "Acciones musicales". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 308-310.

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

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

MESTRES QUADRENY, J. M.: "Les noves grafies musicals". En: Revista *Cultura* (marzo de 1987). Este artículo fue posteriormente incluido en un libro del mismo autor: *Pensar i fer música, op. cit.,* pp. 58-68.

MESTRES QUADRENY, J. M.: "No hubo comunicación". Madrid. En: *Triunfo*, nº 511 (15 de julio de 1972), pp. 10-11.

MIRANDA, Fátima: "La voz de la piel". En: http://www.fatima-miranda.com

MONTSALVATGE, Xavier: "The Forum Players y el grupo MW2 de Cracovia, en la Semana de Nueva Música". Barcelona. En: *La Vanguardia* (25 de febrero de 1973).

MORENO, Amparo: "Acciones musicales de Brossa y Mestres Quadreny". Entrevista a Mestres Quadreny y Joan Brossa. Barcelona. En: *El Correo Catalán* (7 de abril de 1973).

NATTIEZ, Jean-Jacques (editor): *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge, 1993. Cambridge University Press.

PALOMER, Pilar: "Las *Suites de poesía visual*". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 120-137

PARDO, Carmen: "La aventura del arte: en torno a la música". En: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Coordinadora: Mercedes Pineda. Madrid, 2010. Departamento de Actividades Editoriales de Museo Nacional Centro Reina Sofía, pp. 86-103.

PARCERISAS, Pilar: "Los libros visuales de Joan Brossa". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 416-421.

PÉREZ ORTIZ, Juan Antonio: "Música fractal: el sonido del caos". Alicante, 2000. Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos. Universidad de Alicante.

PÉREZ I TREVIÑO, Oriol: "Mestres Quadreny: Integral de piano I". Colección Cop de Poma (2). Ars Harmonica, 2004.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)". Actas del Congreso: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956).* Coordinadores: Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García. Granada, 2000, pp. 83-104.

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

PLANAS, Eduard: "Poesía escénica o strip-tease". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 304-305.

PONS, A.: "La vanguardia no existe; sólo existe la retaguardia". Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Destino* nº 2151 (1979)

RIVIÈRE, Henar: "Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti". *Walter Marchetti. Música visible*. Las Palmas de Gran Canarias, 2004. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), pp. 19-31.

ROFES I BARON, Octavi: *D'Oïda*. Sant Sadurni d'Anoia, 1998. Galería D'Art Palma Dotze, pág. 46.

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

SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, 2009. Instituto Cervantes. El catálogo incluye dos artículos del propio Sarmiento: "El estallido de la vanguardia", pp. 23-61; y "La poesía total" pp. 157-225.

SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: "Diversas geometrías aplicadas a la música (A la memoria de Francisco Guerrero y Miguel Ángel Guillén)". Alcalá de Henares. En: *Quodlibet*, 39 (2007), pp. 115-148.

SATUÉ, Carlos; FRÍAS, Carlos: "Música y matemáticas". País Vasco. En: *Centro Virtual de Divulgación de las matemáticas* (2008).

TARASTI, Eero: "¿Es la música un signo?". *Los diez últimos años de la investigación musical*. Editores: Jesús Martín y Calor Villar. Valladolid, 2004. Universidad de Valladolid, pp. 37-62.

TERUGGI, Daniel: "La representación de las músicas electroacústicas". Ina-GRM, París. Texto reproducido íntegramente en: VILLA-ROJO: Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid, 2003. Iberautor Promociones Culturales, pp. 288-295.

UBERQUOI, Marie-Claire: "La dualidad constante de Erwin Bechtold". *Bechtold 80.* Palma de Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporari de Palma, pp. 16-19/144-146.

VILLAGRASA, Miguel: "Los fallos de organización impidieron el éxito de la obra". Barcelona. En: *Telexpres* (28 de febrero de 1973).

VILLA-ROJO, Jesús: "La grafía: Problemática de la composición actual". Madrid. En: *Ritmo* nº 404 (1970).

VILLA-ROJO, Jesús: "Introducción a la nueva grafía musical". Lisboa. En: *Coloqui Artes* nº 66 (1985). Fundacao Calouste Gulbemhian.

LIBROS DE ARTISTA

BROSSA, Joan: *Poemes visuals*. Barcelona, 1975. Ediciones 62.

FERRER, Esther: *El libro del sexo*. San Sebastián, 1983/86. Libro de fotografía. Arteko. Galería de arte contemporáneo.

MESTRES QUADRENY, J. M; GIMENO, Manuel: *Les dents del teclat*. Barcelona, 2008. Libro artesal.

MESTRES QUADRENY, J. M.; PEREJAUME: *Lied.* Barcelona, 1992. Les Edicions.

MESTRES QUADRENY, J. M.; TÀPIES, Antoni: *Cranc-cranc*. Barcelona, 2001. Impresa en C. Casacuberta con prensas de Joan Roma y Takeshi Motomiya.

SCHNEBEL, Dieter: *Mo-no: Music for read.* Köln, 1969.

VILLA-ROJO, Jesús: *Juegos gráfico-musicales*. Madrid, 1972. Ed. Alpuerto.

YASUDA; PESSA; MESTRES QUADRENY: *Kamina*. Barcelona, 2007. Taller LL. PESSA.

YASUDA; PESSA; ZBIKOWSKA; MESTRES QUADRENY: *UTA*. Barcelona, 2000. Taller LL. PESSA.

ARCHIVOS DE AUDIO

"José María Mestres Quadreny presenta su obra electroacústica". Conferencia realizada por Mestres Quadreny en la Fundación Juan March (Madrid) el 21 de octubre de 1985. Actualmente se puede consultar y descargar en:

http://www.march.es/Conferencias/anteriores/voz.asp?id=1627

"Monográfico: Josep Mª Mestres Quadreny". Ars Sonora de Radio Nacional de España (RTVE). Programa dedicado a la obra electroacústica de Mestres Quadreny con motivo de su 80 cumpleaños. Diálogo entre Miguel Álavarez-Fernández (director del programa) e Isaac Diego García. Madrid, 7 de marzo de 2009. Puede consultarse y descargarse en:

http://www.arssonora.es/?p=53

LISTADO DE AUDICIONES SELECCIONADAS

DVD 1: El formato de las pistas de audio que contiene es mp.3 y mp.4.

1. Sonata per a piano (1957). Primer movimiento (1'30'')
2. Cançons de bressol (1959). Primer movimiento (36'')
3. Sonata per a orgue (1960) (5'24'')
4. Tramesa a Tàpies (1961) (19'13'')
5. Quartet de catroc (1962) (9'56'')
6. Perludi (1968) (4'10'')
7. Trío (Homenatge e Schumann) (1974) (9'08'')
8. Ibémia (1969)
9. Doble concert (1970) (13'55'')
10. Sonades sobre fons negre (1982). Primer movimiento (4'48'')
11. Simfonia I en mi bemoll (1983). Primer movimiento (11')
12. Les demoiselles d'Avignon (2006) (13')
13. Música per a serra mecànica (1964) (5'03'')
14. Aronada (1971) (11'19'')
15. Quina (1979) (20'14'')
16. Tres cànons en homenatge a Galileu (1965). Tercer movimiento (5'11'')
17. Quadre (1969) (7'47'')
18. Digodal (1964) (6'15'')
19. Na Hale el ir Shalem (1975) (13'30'')
20. Tocatina (1975) (7'48'')
21. L'Estro Aleatorio (1973/78). Concierto I para violín (10'20'')
22. De trast en trast (1993). Primer movimiento (1'55'')
23. Satàlia (1994). Segundo movimiento (6'19'')
24. Vara per dos (1992). Primer movimiento (3'45'')
25. Constel.lacions (1995) (9'44'')

26. Nocturnal (1997) (9’49’’)

27. Paraselene (2000) (8’39’’)

28. Sonades en blanc (2001). Segundo movimiento (5’26’’)

29. Simfonia IV (2001) (16’48’’)

30. Enfilall de somnis (2006) (8’04’’)

31. Cop de poma (1961) (5’22’’)

32. Suite Bechtold (1994). Primer movimiento (1’58’’)

33. Cançon de bressol (1959). Cuarto movimiento (43’’)

34. Conversa (1965) (7’41’’)

35. Suite bufa (1966). Música de la primera parte, escena 6 (2’42’’)

LISTADO DE IMÁGENES EN COLOR Y ALTA RESOLUCIÓN

DVD 2: Debido a que el presente trabajo de Tesis ha sido impreso en blanco y negro, se adjunta un archivo en fomato pdf que contiene las figuras en color y alta resolución aparecidas a lo largo del escrito. Para facilitar su manejo se indica el número de figura original y la página donde aparece.

Figura 15: Borrador de *Sonata per a orgue* (1960), p. 80.

Figura 16: Arriba, borrador de *Sonata per a orgue* (1960), p. 81.

Figura 21: Antoni Tàpies: *Forma negra sobre quadrat gris* (1960), p. 89.

Figura 37: Joan Miró: *Bleu I* (1962), p. 144.

Figura 39: Pic Adrian: *Sin título* (1968) (abajo), p. 118.

Figura 49: A la izquierda: Hendrick Martensz Sorgh: *El tañedor de laúd* (1661). A la derecha: Joan Miró: *Interior holandés I* (1928), 143.

Figura 59: Ejemplos de esculturas sonoras de François Baschet, p. 165.

Figura 83: Mestres Quadreny, *Tocatina* (1975), p. 232.

Figura 90: Portada de disco *L'Estro Aleatorio,* p. 245.

Figura 101: Antoni Tàpies: *Caligrafía* (2006), p. 267.

Figura 137: György Ligeti: *Artikulation* (1958), p. 319.

Figura 141: Luigi Ceccarelli: *Rama* (1983), p. 325.

Figura 151: Baude Cordier: *Canon circular* (s. XIV) (arriba izda.). Bartolomé Ramos de Pareja: *Canon infinito* (s. XV) (arriba, dcha.). Daniele Lombardi*: Rondellus* (1994) (abajo, izda.). Mestres Quadreny: *L'Estro Aleatorio* (1973/78) (abajo, dcha.), p. 338.

Figura 162: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005), p. 349.

Figura 163: Fátima Miranda: *Alankara Skin* (1995), p. 350.

Figura 164: *Cop de poma* (1961). En las imágenes se puede observar parte de la contribución de cada artista. De arriba a abajo y de izda. a dcha.: Moisés Villèlia, Joan Brossa, Mestres Quadreny, Joan Miró y Antoni Tàpies, p. 353.

Figura 173: *Belle Bonne* (s. XIV) de Baude Cordier (izda.). *Caligramas (Poemas de la paz y la guerra)* (1918) de Guillaume Apollinaire (dcha.), p. 368.

Figura 175: Mestres Quadreny: *Tocatina* (1975), p. 371.

Figura 179: Mestres Quadreny/ Perejaume: *Lied* (1992), p. 377.

Figura 185: Llorenç Barber: *Cuaderno de Yokohama* (2005), p. 385.

Figura 195: Erwin Bechtold: *Gran cuadro de ángulos* (2003), p. 403.

Figura 200: Revista *Cave-canis* (nº 4, 1996), p. 410.

Figura 224: Joan Brossa/ Frederic Amat: *Tal i tant* (1983), p. 439.

Figura 228: Mestres Quadreny / Antoni Tàpies. *Cranc-cranc* (2001), p. 444.

Figura 229: Mestres Quadreny / Manuel Gimeno: *Les dents del teclat* (2008), p. 445.

Figura 247: Joan Brossa: Cartel de las *Semanas Catalanas de Berlín 1978*, p. 490.

Figura 233: Cartel de *Suite bufa*. Versión de Víctor Álvaro (2005), p. 492.

Figura 259: Antoni Tàpies, Maria Lluïsa Borràs, Mestres Quadreny y Joan Brossa, p. 506.

Figura 269: Joan Brossa: Cartel de *Espectacle Hausson-Brossa. Gran sessió de màgia en dues parts* (1987) (izda.). Imagen del Mago Hausson en *Poemància* (1997) (dcha.), p. 520.

Figura 271: Interpretación de *Acció musical per a Joan Miró*. Grupo Menaje. Oviedo, 2003, p. 522.

DISCOGRAFÍA

A tomb de dau (1998)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Balalaia (1998)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Baràlia (2000)

Percussions de Barcelona

CD Anacrusi AC 023 (2001)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Branca de branques (1997)

Orquesta Simfònica de Balears. Dir.: Salvador Brotons

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Catorze duets (1994)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Cançons de bressol (1959)

Anna Ricci (mezzosoprano), Jordi Giró (piano)

Single Belter 17077 (1964)

Anna Ricci, Ángel Soler.

CD Edicions Albert Moraleda (1995)

Concert Equinoccial (1983)

Xavier Joaquim (percusión). Percussions de Barcelona

LP Audiovusuals de Sarrià 20-1343 (1988)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Constel.lancions (1995)

Diabolus in música. Dir.: Nacho de Paz

CD Iberautor SAO 1205 (2006)

Cop de poma (1961)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Cua de lluna (2008)

Quim Ollé (flauta), Andrea Peirón (violonchelo)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

De trast en trast (1993)

Quim Ollé (flauta), Marcos Martínez (guitarra)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Divertimento "La Ricarda" (1962)

Bertram Turetzky

LP Desto DC 7128 (1972)

Doble concert (1970)

Arlette Sibon-Simonovicht (ondas Martenot), Robert Armengol (percusión). Orquesta Simfònica de Barcelona. Dir.: Konstantin Simonovitch

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Enfilall de somnis (2006)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Pilar Subirà (percusión)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Espai enllà (1997)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Pilar Subirà (percusión)

CD UM 117 (2007)

Impromptu per Homs (2004)

Jordi Masó (piano)

CD Anacrusi AC 060 (2005)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Invenció mòbil II (1961)

Anna Ricci (mezzosoprano), Joan Foriscot (trompeta), Manuel Cubedo (guitarra)

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

L'Estro Aleatorio (1973/78)

Ywona Burziñska (violín), J. P. Dupuy (piano), Enrique M. Lop (guitarra), Albert Mestres (mecanógrafo), Rafa Mayans (percusión). OSB. Dir.: Josep Vicent

CD Ars Harmònica AH 171. Cop de poma 6 (2006)

La llarga nit (2005)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Llera de banús (1997)

Marco Socias (guitarra)

CD Album de Colien 02-01 (2001)

Roger Raventos

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Micos i papallones (1970)

Siegfried Behrend (guitarra), Siegfried Fink (percusión)

LP Edigsa AZ 70/07

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Mínimes (1999)

Marta Fiol (soprano), Rafel Esteva (contrabajo)

CD Fundació Música Contemporània 10

Muntanyí (1995)

Ananda Sukarlan (piano)

CD Album de Colien M.30062 (1995)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Música de cambra nº 1 (1960)

Grup de cambra. Dir.: Enrique García Asensio

LP RCA LSC 16329 (1967)

LP RCA VICS 1542 (1967)

Música per Anna (1967)

Anna Ricci (mezzosoprano), Quartet Parrenin

LP Edigsa 10/103 (1969)

LP Harmónica Mundi HME 2-14102

LP Candide 31047

Natura morta (2001)

Marta Fiol (soprano), Joan Izquierdo (flauta de pico)

CD 187

Nocturnal (1997)

Trio Contemporáneo

CD Piccolo PCC 1992 (1998)

Gabriel Castellano (flauta), Ramón Ceballos (clarinete), David Hurtado (piano)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Peça per a serra mecànica (1964)

Alter Músiques Natives

CD Generalitat de Catalunya G3KRTU 1/2 (1995)

Perludi (1968)

Leo Brouwer (guitarra)

LP Deutsche Grammophon 2530/397 (1971)

Marc Martínez

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Promptuari dels dirs (1996)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

Quartet de catroc (1962)

Quartet Parrenin

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

LP Candide 31048

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Rerefons hivernal (2005)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Roba i ossos (1961)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Franz Paul Decker

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Roc rebregat (2002)

Eulàlia Vela (piano), Ester Vela (piano)

CD Ars Harmònica AH 135 (2003)

Satàlia (194)

Barcelona Modern Project

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

Sebèl.lia (1998)

Andrea Peirón (violonchelo)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Signe d'anells (2005)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Simfonia I en mi bemoll (1983)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Franz Paul Decker

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Simfonia IV (2001)

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Arturo Tamayo

CD Ars Harmònica AH 198. Cop de poma 9 (2008)

Soliloqui (1963)

Quim Ollé (flauta)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Sonades al descobert (2002)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Sonades del bon matí (2004)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Sonades en blanc (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Sonades entre volves (1977)

Joan Izquierdo (flauta de pico)

CD Lindoro MPC-0705 (1999)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Sonades sobre fons negre (1982)

Liliana Maffiotte (piano)

LP Unió Músics A 10-2 (1987)

J. P. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Sonata per a piano (1957)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 172. Cop de poma 5 (2006)

Suite Bechtold (1994)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Suite del maletí (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Suite del tamboret (2001)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 153. Cop de poma 4 (2005)

Tocatina (1975)

Percussions de Barcelona

LP Audiovusuals de Sarrià 20-1343 (1988)

Música a Catalunya (vol. 3) CD PDI 80.2543/3 (1991)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Tramesa a Tàpies (1961)

Grupo Círculo

CD Círculo de Bellas Artes CBA 14 (1991)

CD Ars Harmònica AH 131. Cop de poma 1 (2003)

Tres cànons en homenatge a Galileu (1965)

Arlette Sibon Simonovicht (ondas Martenot), Silvio Guarda (percusión)

LP La Voix de son Maitre C 065-11690 (1972)

Carles Santos (piano)

LP Edigsa AZ 70/07 (1970)

J. D. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 141. Cop de poma 2 (2004)

J. D. Dupuy

CD Ars Harmònica AH 189 (2007)

Tres peces per a guitarra (1979)

Roger Reventós (guitarra)

CD Ars Harmònica AH 197. Cop de poma 8 (2008)

Tres poemas d'amor i dos paisatges (2000)

Joan Izquierdo (flauta de pico), Albert Mestres (recitador)

CD Ars Harmònica 187

Vara per quatre (1982)

Esther Gómez, Carme Olivella, Esther Vela y Eulàlia Vela (piano a ocho manos)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Vara per dos (1992)

Esther Vela, Eulàlia Vela (piano a cuatro manos)

CD Ars Harmònica AH 038 (1998)

Viarany (1999)

J. P. Dupuy (piano)

CD Ars Harmònica AH 152. Cop de poma 3 (2005)

Vol d'ocell davant el sol (1994)

Queralt Roca (clarinete)

CD Ars Harmònica AH 183. Cop de poma 7 (2008)

CATÁLOGO DE OBRAS

Abreviaturas: Est: estreno. Ed: edición

PIANO

A tomb de dau (1998) 16'

Est: 19/1/2000. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed.: La mà de Guido.

Balalàia (1998) 19'

Ed: La mà de Guido.

Cop de poma (1961) 10'

Est: 28/5/1965. Estocolmo. L. Nilson.

Ed: Musica Studio.

Impromptu per Homs (2004) 3'

Est: 9/6/2005. Vitoria. Jordi Masó.

Ed: La mà de Guido.

La llarga nit (2005) 4' 30''

Ed: La mà de Guido.

Mònades (2010) 8'

Muntanyí (1995) 1'

Est: 29/9/1995. Alicante. Ananda Sukarlan.

Ed: Álbum de Colien.

Pardala (2007) 8’

Ed: Dinsic.

Promptuari dels dirs (1996) 30’

Est: 3/12/1998. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Boileau.

Signe d’anells (2005) 13’

Ed: Clivis.

Sonades al descobert (2002) 10’

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

Ed: Boileau.

Sonades de bon matí (2004) 28’

Ed: La mà de Guido.

Sonades en blanc (2001) 10’

Ed: Boileau.

Sonades sobre fons negre (1982) 20'

Est: 15/11/1983. Mallorca. L. Maffiotte.

Ed: Catalana d’Edicions Musicals.

Sonata per a piano (1957) 6'

Est: 1/2/1960. Barcelona. Jordi Giró.

Ed: La mà de Guido.

Suite Bechtold (1994) 10'

Est: 19/1/2000. Barcelona. Jean Pierre Dupuy.

Ed: Musica Studio

Suite del maletí (2001) 11’

Ed: La mà de Guido.

Suite del tamboret (2001) 6’

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

Ed: La mà de Guido.

Tres cànons en homenatge a Galileu (1965) 13'

Piano y tres magnetofones

Est: 27/11/1966. Carles Santos.

Ed: Seesaw Music Corp.

Versión para percusión y tres magnetofones.

Est: 10/5/1968. Barcelona. M. Ranta.

Versión para guitarra eléctrica y tres magnetofones.

Est: 1975. La Habana. Leo Brouwer.

Versión para ondas Martenot y tres magnetofones.

Est: 27/10/1969. Madrid. A. Sibon Simonovitch.

Viarany (1999) 1’

Est: 18/1/2000. Madrid. Carlos Galán.

Ed: EMEC.

INSTRUMENTO SOLO

A l'ombra del llamp (2002) 10'

Clarinete.

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

Llera de banús (1997) 2'

Guitarra.

Est: 18/11/1999. Lleida. Marco Socías

Ed: Álbum de Colien.

Parracs (1996) 2'

Órgano.

Est: 5/10/1996. Barcelona. Bernat Bailbé.

Perludi (1968) 7'

Guitarra.

Est: 18/1/1972. Berlín. Leo Brouwer.

Ed: Berben.

Plomall de fulles (2007) 3'

Viola de roda.

Sebèl·lia (1998) 3'

Violonchelo.

Est: 19/11/1999. Raphael Zweifel.

Ed.: La mà de Guido.

Soliloqui (1963) 3'

Flauta.

Est: 13/5/1963. Bremen. J. Andreu.

Ed: La mà de Guido.

Solsticial (1999) 10’

Órgano.

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

Sonades a trenc d’alba (1996) 9’

Corno di bassetto

Sonades entre volves (1997) 11’

Flauta de pico.

Est: 24/10/1997. Manresa. Joan Izquierdo.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de vora mar (2007) 11’

Órgano.

Sonata per a orgue (1960) 7'

Órgano.

Est: 7/3/1962. Barcelona. Monserrat Torrent.

Ed: Tritó.

SOS (1995) 1’

Guitarra.

Est: 18/12/09. Barcelona. David Sanz

Tres peces per a guitarra (1979) 20'

Guitarra

Est: 15/11/1983. Mallorca. F. Quiroga.

Ed: Clivis - 1997

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

Clarinete en sib.

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

Ed: La mà de Guido.

ELECTROACÚSTICA

El Teler de Teresa Codina (1973) 15'

Música concreta.

Est: 18/9/74. Barcelona.

Peça per a serra mecànica (1964) 8'

Música concreta.

Est: 13/6/65. El Masnou.

Quina (1979) 15'

Música electroacústica.

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

Paradís (2003) 20'

Música electrónica.

Trànsit boreal (2010) Indeterminado

Instalación sonora interactiva

Est.: 15/09/2010. Barcelona

MUSICA DE CÁMARA

Albada esberlada (1998) 3'

Flauta y piano.

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

Bagatel·les (1997) 7'

Flauta, guitarra y violonchelo.

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

Baràlia (2000) 5'

Cuatro percusionistas.

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

Ed: La mà de Guido

Camins lluents (2007) 4'

Guitarra y clarinete.

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

Cap cop (1995)

Flauta, violín, viola, violonchelo, marimba y piano.

Cap entre parèntesis (1997) 11'

Cuatro flautas de pico.

Ed: La mà de Guido.

Capmaga (1991)

Piano, sintetizador y percusión.

Catorze duets per a instruments de vent (1994) 30'.

Flauta, clarinete en sib, flauta en sol, corno di bassetto, oboe, trompa en fa, fagot y clarinete bajo en sib.

Ed: La mà de Guido.

Concert d'estiu (1984) 50'

Flauta, dos percusionistas y cinta.

Est: 11/8/1984. Cadaqués. B. Held, J. Mestres. J. Martínez.

Concert equinoccial (1983) 10'

Percusión solista y cuatro percusionistas.

Est: 7/3/1985. Barcelona. X. Joaquín, Les Percussions de Barcelona.

Ed: La mà de Guido.

Constel·lacions (1995) 8'

Flauta, violín, violonvhelo y piano.

Est: 3/9/1996. Buenos Aires. Grup Spaziomusica.

Cua de lluna (2008) 10'

Flauta, violonchelo.

Decàptic per Antoni Tàpies (2006) 20'

Dos violines, viola, violonchelo y piano.

De trast en trast (1993) 14'

Flauta y guitarra.

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

Divertimento "La Ricarda" (1962) 10'

Flauta, clarinete y oboe.

Est: 13/9/1963. Méjico. R. Islas. A. Flores. D. Ibarra.

Ed: Seesaw Music Corp.

Duo para Manolo (1964) 8'

Clariente y piano.

Est: 29/3/1966. Barcelona. J. Panyella, C. Santos.

Ed: Seesaw Music Corp.

Enfilall de somnis (2006) 6’

Flauta de pico y percusión.

Ed: La mà de Guido.

Espai enllà (1997) 8’

Flauta de pico tenor, vibráfono y marimba.

Est: 12/11/1996. Barcelona. J. Izquierdo, P. Subirà.

Espai sonor V (1976) 10'

Viola, percusión y cinta.

Est: 16/10/1976. Barcelona. G. Brncic, J. Mestres.

Espai sonor V-B (1981) 10'

Clarinete, percusión y cinta.

Est: 17/1/1981. Bilbao. L.I.M.

Fet per fer (1991) 16'

Flauta, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón, percusión y contrabajo.

Est: 15/5/1991. Barcelona. Música XXI. Dir: Miquel Gaspà.

Firmament submergit (2001) 10’

Clarinete, saxofón alto, piano, violín y violonchelo.

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

Fogall de son (2006) 4’ 30’’

Clarinte, violonchelo y piano.

Est: 5/2/2009. Barcelona, Barcelona Modern Project.

Invenció mòbil I (1961) 8'

Flauta, clarinete y piano.

Est: 5/4/1961. Barcelona. S. Gratacós, J. Panyella, B. Eisler.

Ed: Seesaw Music Corp.

Invenció mòbil III (1961) 8'

Dos violintes, viola y violonchelo.

Est: 9/1/1964. Barcelona. Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Seesaw Music Corp.

La sal de casa (1999) 8’

Dos saxofones.

Lletra de lluna (2001) 10’

Saxofón y guitarra.

Làpides de fum (2007) 4’

Clarinete, piano y contrabajo.

Magòria (1979) 7'

Flauta, clarinete, guitarra, piano, percusión, violín y violonchelo.

Est: 4/5/1979. Madrid. G.I.C.

Revisió ampliada: (1993) 9’

Est: 7/11/1993. Perpinyà. GIB'93. Dir: Joan Guinjoan.

Ed: Pygmalión.

Micos i papallones (1970) 7'

Guitarra y percusión.

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

Ed: Seesaw Music Corp.

Mirall de llum (2002) 4'

Flauta, saxofón soprano.

Nocturnal (1997) 9'

Flauta, clarinete y piano.

Est: 28/9/1997. Madrid. Trío Contemporáneo.

Ed: La mà de Guido.

Paraselene (2000) 10'

Guitarra y acordeón.

Est: 17/9/2000. Alicante. Dúo Contraste.

Paràtges enjòlits (2007) 12'

Violín y piano.

Pont deixat (2009) 9'

Flauta de pico y flauta travesera.

Quartet de Catroc (1962) 10'

Dos violines, viola y violonchelo.

Est: 20/10/1965. Barcelona. Quatuor Parrenin.

Ed: Moeck Verlag.

Quartet de corda II (2006) 16’

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda III (2006) 11’

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda IV (2006) 12’

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda V (2006) 12’ 30

Dos violines, viola y violonchelo.

Quartet de corda VI (2006) 13’

Dos violines, viola y violonchelo.

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

Cinco clarinetes.

Est: 8/11/1987. Madrid. LIM.

Versión ampliada (1991) 15'

Est: 14/11/1992. Madrid. LIM.

Ed: La mà de Guido.

Rerefons hivernal (2005) 7’

Oboe, clarinete y fagot.

Est: 22/6/2005

Ed: La Mà de Guido.

Roc rebregat (2002) 7’

Piano a cuatro manos.

Est: 4/11/2003. Cambrils. Elàlia Vela y Ester Vela.

Ed: Clivis.

Satàlia (1994) 16’

Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de sentir campanes (1997) 13’

Violín y piano.

Ed: Clivis.

Sonades de besllum (1994) 10'

Dos pianos.

Est: 26/7/1996. Mallorca. Elàlia Vela y Ester Vela .

Ed: Clivis.

Sonades de l’Arlequí nyèbit (2009) 10’

Flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Sonades de l’hora foscant (2000)

Cuatro flautas traveseras.

Est: 26/4/2001. Barcelona. Quartet de flautes travesseres Fu–Mon.

Sonades de la calor del foc (1984) 13'

Flauta, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Est: 16/10/1984. Barcelona. L'Itineraire. Dir: I. Prin.

Ed: La mà de Guido.

Sonades de la nit de vidre (1992) 15'

Percusión y piano.

Est: 21/7/1993. Mallorca. X. Joaquín, J. Vilaprinyó.

Ed: La mà de Guido.

Sonades del vell record nou (1995) 10’

Trompeta, trompa, trombón y tuba.

Est: 21/7/1996. Girona. 2111 Gòtic Brass.

Ed: La mà de Guido.

Sonades dels vells proverbis (1993) 10'

Flauta, flautín, corno di bassetto, clarinete, guitarra, arpa, contrabajo y ordenador.

Est: 4/5/1993. Barcelona. Vol ad Libitum.

Toc vessat (2000) 12’

Piano a cuatro manos.

Est: 25/7/2001. Segovia. Ester Vela y Eulàlia Vela.

Ed: Clivis.

Tramesa a Tàpies (1962) 18'

Violín, viola y percusión.

Est: 6/2/1962. Barcelona. X. Turull, M. Valero, R. Armengol.

Ed: Seesaw Music Corp.

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

Violonchelo y piano.

Est: 10/5/1968. Barcelona. P. Penassou, C. Santos

Trigodal (2008) 10’

Flauta, clarinete bajo y piano.

Trio (1968) 15'

Violín, viola y violonchelo.

Est: 22/10/1968. Barcelona. Trio a Cordes Français.

Ed: Moeck Verlag.

Trio (1977) 12'

Clarinete, violín y piano.

Est: 4/5/1979. Barcelona. Trio Bartok.

Trio (Homenatge a Schumann) (1974) 14'

Violín, violonchelo y piano.

Est: 28/11/1977. Barcelona. G.I.C.

Vara per dos (1992) 8'

Piano a cuatro manos.

Est: 3/12/1993. Barcelona. Eulàlia Vela y Ester Vela.

Ed: Clivis.

Vara per quatre (1982) 20'

Piano a ocho manos.

Est: 15/11/1983. Mallorca. C. Botifoll, R. Estrada, G. Miquel, P. Plà .

Ed: Clivis.

Venus incomprensible (2005) 2'

Clarinete y piano.

Ed: Quodlibet (Universidad de Alcalá).

Xac (1972) 8'

Seis percusionistas.

Est: 22/2/1978. Barcelona. Grupo de Percusión de Madrid. Dir: J. L. Temes.

Ed: La mà de Guido.

Xoll virolat (1998) 4'

Clarinete y piano.

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

CONJUNTOS INSTRUMENTALES

Clap de lluna (1995) 11'

Flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompeta., trompa, trombón, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 21/11/1995. Zaragoza. Grupo Enigma. Dir: Juan J. Olives.

Ed: Pygmalión.

Complanta per Xile (1983) 4'

Dos clarinetes, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 11/9/1983. Reggio Emilia (Italia). Gruppo Musica Insieme di Cremona. Dir: G.Bernasconi.

Ed: La mà de Guido.

Conversa (1965) 10'

Texto: Joan Brossa

Flauta, clarinete, clarinete bajo, trompeta, arpa, piano, dos percusionistas, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 21/5/1965. Barcelona. Dir: J. L. Delàs.

Engidus (1967) 8'

Cuatro flautas, trompeta y cuatro trombones.

Est: 28/4/1967. Madrid. ALEA. Dir: J. M. Franco Gil.

Espurna diàfana (2007) 6'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, acordeón, dos violines, viola y violonchelo.

Homenatge a Joan Prats (1972) 18'

Flauta, clarinete. trompeta, dos trompas, dos trombones, tuba, cuatro percusionistas, dos violines, viola, violonchelo, seis actores y electroacústica.

Ed: La mà de Guido.

Homenatge a Robert Gerhard (1976) Durada indeterminada.

Piano y nueve instrumentos ad libitum.

Est: 31/1/1977. Barcelona. G.I.C.

Ed: Música Studio.

Ibèmia (1969) 10'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percusionistas, dos violones, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 8/10/1969. Barcelona. Ars Nova Ensemble Nürnberg. Dir: W. Eider.

Ed: Moeck Verlag.

Quadre (1969) 8'

Flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 26/2/1969. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània. Dir: K. Simonovitch.

Sonades d'ací i d'allà (2009) 13'

Fluata, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trompa, trombón, piano, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

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

Sonades de l'Arlequí nyèbit (2009) 10'

Flauta, oboe, clarinete, trompa, piano, violín, viola y violonchelo.

Est: 25/4/2009. Viena. Barcelona Modern Project. Dir: M. Moncusí

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

Flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percusionistas, guitarra, piano a cuatro manos, violín, violonchelo y contrabajo.

Ed.: La mà de Guido.

Triade per a Joan Miró (1961)

Música de cambra nº 1 14'

Flauta, piano, percusión, violín y contrabajo.

Est: 11/5/1960. Barcelona. Dir: J. Bodmer.

Música de cambra nº 2 14'

Tres clarinetes, trompeta, trombón, percusión, violín, viola y violonchelo

Est: 11/11/1962. Mar del Plata (Argentina). Dir: N. Romano.

Tres moviments per a orquesta de cambra 14'

Flauta, corno inglés, tres clarinetes, trompeta, trombón, dos percusionistas, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Est: 27/6/1961. Barcelona. Dir: B. Lauret.

Ed: La mà de Guido.

VOCAL

Cançons de bressol (1959) 5'

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano y piano.

Est: 6/5/1960. Barcelona. Anna Ricci y Jordi Giró.

Ed: Boileau.

Canviera (1982) 12'

Texto: Joan Brossa.

Coro mixto.

Els perfums (1997) 30’

Texto: Albert Mestres.

Ed.: La mà de Guido.

Excursió col·lectiva de cinc dies (1961) 23’

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano, coro mixto, cuatro saxofones, arpa, piano y cuatro percusionistas.

First time (1990) 13'

Texto: J. M. Mestres Quadreny.

Soprano, flauta, oboe, clarinete, piano, violín y violonchelo.

Garlanda esquinçada (1992) 5'

Texto: J. M. Mestres Quadreny

Mezzosoprano y percusión.

Est: 30/5/1994. Barcelona. A. Ricci, X. Joaquin.

Gotes de rosada sobre música (2001) 14’

Soprano, oboe, dos violines, guitarra y piano.

Invenció mòbil II (1961) 8'

Soprano, trompeta y guitarra.

Est: 4/5/1965. Barcelona. A. Ricci, J. Foriscot, M. Cubedo.

L'or del mar (1990) 10'

Texto: J. M. Mestres Quadreny

Coro mixto.

Est: 23/3/1991. Barcelona. Coral Sant Jordi. Dir: O. Martorell.

Ed: Pygmalión.

Mínimes (1999) 5’20’’

Texto: Albert Mestres.

Soprano y contrabajo.

Est: 19/6/1999. Barcelona. Montse Solà, Manuel Ortega–Ferrer.

Ed: La mà de Guido.

Música per a Anna (1967) 10'

Soprano, dos violines, viola y violonchelo.

Est: 15/10/1967. Madrid. A. Ricci, Cuarteto Clásico de RTVE.

Ed: Moeck.

Natura morta (2001) 6’

Texto: Albert Mestres

Soprano, flauta y recitador.

Poemma (1969) 5'

Soprano y piano.

Est: 1971. Londres. J. Manning

Ed: Seesaw Music Co.

Sextina del vell combat nou (1979) 5'

Texto: Joan Brossa.

Mezzosoprano y guitarra.

Est: 7/3/1983. Barcelona. A. Ricci, W. Waters.

Song for Jane (1973) 10'

Soprano y cinta.

Est: 1973. Madrid. J. Manning.

Tres fragments de la suite bufa (1996) 10’

Adaptación para voz y dos pianos.

Est: 26/7/1996. Mallorca. Anna Ricci, Ester Vela, Eulàlia Vela.

Tres poemes d’amor i dos paisatges (2000) 6´30’’

Texto: Albert Mestres.

Recitador y flauta de pico.

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

Tres poemes d’amor i dos paisatges (b) (2000) 6´30’’

Texto: Albert Mestres.

Recitador y flauta travesera.

Tríptic carnevalesc (1966) 10'

Cantata. Texto: Joan Brossa

Soprano, coro mixto, flauta, clarinete, trompeta, trombón, piano/clave y dos percusionistas.

ORQUESTA

Antiodes (1964) 13'

4.3.5.3 - 4.4.4.1 - arpa. pno. 5 perc. cuerdas.

Est: 29/9/1982. Barcelona. O.C.B. Dir: J. Ll. Moraleda

Ed: La mâ de Guido.

Branca de branques (1997) 10’

2.2.2.2 - 4.2.3 - 3 perc. cuerdas.

Est: 18/9/1997. Palma de Mallorca. Orquestra Simfònica de les Balears. Dir: S. Brotons

Ed: Tritó.

Concertino (1977) 10'

Pno. perc. cuerdas.

Est: 26/4/1977. Madrid. C. Santos, Ensemble 2E 2M. Dir: A. Dubois.

Ed.: La mà de Guido.

Digodal (1964) 10'

Cuerdas: 4.4.3.2.1.

Est: 13/10/1964. Barcelona. Münchener Kammerensemble. Dir: F. Büchtger.

Ed: Moeck Verlag.

Doble Concert (1970) 14'

Ondas Martenot, percusión y orquesta: 3.3.4.3 - 4.3.3.1 - 2perc. cuerdas.

Est: 26/9/1970. Barcelona. A. Sibon-Simonovitch, R. Armengol, O.C.B. Dir: K. Simonovitx.

Ed: Seesaw Music Corp.

Dolça Bruna (2001) 4'

Cuerdas: 2.2.3.2.1.

Est: 31/3/2002. Sant Andreu de la Barca. Spectrum XXI Ensemble.

Ed: La mà de Guido.

El Carnaval del Liceu (1997) 13'

4.3.5.4 - 6.4.3 - 5 perc. pno. acordeón. cuerdas.

Ed: La mà de Guido.

La realitat lliure. (1993) 10'

4.2+1.3+1.2+1 - 6.2.2.1 - 5 perc. arp. cel. cuerdas.

Est: 20/8/1994. Castell de Perelada. Orq. Sinf. de Tenerife. V. Pablo Pérez.

Ed: Tritó.

Les demoiselles d'Avignon (2006) 15'

3.3.4.2 - 4.4.3.1 - timp. 4 perc. cuerdas.

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

Ed: Trtitó.

L'estro aleatorio

Seis conciertos para solistas y orquesta:

Violín y orquestra (1973) 10'

Est: 23/11/1975. Méjico. M. Enríquez, Orquesta Sinfónica Nacional de México, Dir: A. Ros-Marbà.

Guitarra y orquestra (1975) 10'

Máquina de escribir y orquestra (1975) 10'

Piano y orquestra (1976) 10'

Percusión y orquestra (1977) 10'

Grupo instrumental y orquestra (1978) 10'

Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, dos percusionistas, dos violines, viola, violonchelo y orquesta.

Ed.: La mà de Guido.

Llunari d'estiu (2004)16'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - cuerdas.

Paisatges virtuals (1994) 12'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 6 perc. cuerdas.

Simfonia I en mi bemoll (1983) 40'

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

Est: 2/2/1990. Barcelona. O.C.B. Dir: F. P. Decker.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

Simfonia II en fa (1992) 20'

4.3.4.3 - 6.4.3.1 - arpa. pno. 5 perc. cuerdas.

Est: 22/9/1993. Alicante. Orquesta Sinfónica de Galicia. Dir: M. Zumalave.

Ed: Catalana d'Edicions Musicals.

Simfonia III en do menor (2000) 27'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 5 perc, arp. pno. celesta. cuerdas.

Ed: Tritó.

Simfonia IV (2001) 15'

4.3.5.4 - 4.4.3.1 - 5 perc. arp. pno. cuerdas.

Est: 5/12/2002. Barcelona. OSB. Dir: A. Tamayo.

Ed: La mà de Guido.

Simfonia V (2002) 15'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. arp. cuerdas.

Simfonia VI (2003) 16'

2.2.2.2 - 4.2.3.1 - arp. 2 perc. cuerdas.

Ed: Tritó.

Simfonia VII (2004) 15'

4.3.4.4 - 6.4.4.1 - 7 perc. pno. cuerdas.

Simfona VIII (2007) 17'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - 3 perc. arp . cuerdas.

Simfonia IX (2008) 23'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. arp. cuerdas.

Simfonia X (2009) 20'

4.3.4.4 - 6.4.3.1 - 4 perc. 2 arp. cuerdas.

Sonades d'arreu (2003) 10'

Guitarra y orquesta de cuerdas.

Toc per a Joan Brossa (1999) 17'

4.2.5.3 sax - 4.4.4.1 - acordeón, 4 perc, cuerdas.

Ed: La mà de Guido.

Ulls de claror (2006) 29'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - timp. 2 perc. acord. pno. cuerdas.

VOCAL Y ORQUESTRA

Cant a Maria Aurèlia (1992) 6'

Texto: Maria Aurèlia Capmany.

Coro mixto. 3.1.3.2 - 4.3.3.1 - arpa, 3 perc, cuerdas.

Est: 8/1/1994. Barcelona. O.C.B. Coral Càrmina. Dir: E. Garcia Asensio

Cora (2005) 8'

2.2.2.2 - 4.2.2.1 - 2 sopranos, coro mixto, perc. cuerdas.

Epitafios (1958) 8'

Texto: Juan Ramón Jiménez.

Mezzosoprano, arpa, celesta y orquesta de cuerdas.

Est: 25/10/1959. Barcelona. A. Ricci, 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 - cuerdas.

Na Hale el ir Shalem (1975) 12'

Texto: Israel Najarra.

Coro mixto. 3.2.3.3 - 4.3.3.1 - arp. 4 perc. cuerdas.

Est: 16/2/1976. Jerusalem. Jerusalem Symphony Orchestra. Dir: J.P. Izquierdo.

MÚSICA ESCÉNICA

1714–Món de guerres (2003)

Dos escenas de ópera.

Libreto: Albert Mestres.

Est: 23/7/2004. Festival de Perelada

Acció musical per a Joan Miró (1993) 50'

Libreto: J. Brossa

Mezzosoprano, recitadora, ilusionista, cuatro pianistas, flauta, clarinete, guitarra, arpa y cinta.

Est: 14/12/1993. Barcelona. A. Ricci, N. Candela, Hausson. Vol ad libitum.

Ed: Clivis.

Cap de mirar (1991)

Opera en tres actos.

Libreto: J. Brossa.

Decorados: Antoni Tàpies.

Concert per a representar (1964) 8'

Acción: J. Brossa.

Seis actores, flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión y contrabajo.

Est: 28/9/1964. Barcelona. Dir: A. Milhaud.

El ganxo (1959) 45'

Opera de cámara.

Libreto: J. Brossa.

Tenor, barítono. 1.1.1.1 - 0.1.1.1 - perc. cuerdas.

Est: 6/4/2006. Foier del Liceu, A. Comas, Ll. Sintes, Grupo Enigma. Dir: Olives.

Ed: Tritó.

Esquerdes parracs enderrocs en homenatge a Joan Brossa (2006) 16'

Acció musical para cuarteto de cuerdas.

Est: 21/3/2009. Barcelona, Barribrossa, Sgae. Quartet Brossa.

L'armari en el mar (1978) 90'

Teatro musical para cantante, dos stripers, bailarina, dos actores, dos acróbatas, tiradores de esgrima y conjunto instrumental formado por flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, guitarra, dos pianistas, dos percusionistas, violín y violonchelo.

Acción: J. Brossa.

Est: 17/10/1978. Barcelona. G.I.C. Dir: C. Santos.

Laberint (2009) 11'

Acción musical para cuarteto de cuerdas.

Petit diumenge (1962) 15'

Ballet.

Libreto: J. Brossa.

4.1.5.4 - 4.4.4.1 - 3perc. cuerdas.

Piano xofer (1984) 90'

Teatro musical para soprano, cinco pianistas y un actor.

Acción y texto: Perejaume.

Est: 5/6/1984. Barcelona. I. Aragón, X. Casademunt, A. Fernández, J.J. Gutiérrez, L. Maffiotte, T. Mujal, V. Pi.

Roba i ossos (1961) 15'

Ballet.

Llibreto: J. Brossa

4.2.3.2 - 2.2.2.1 - 3perc. cuerdas.

Est.: Versión concierto: 9/1/1988. Barcelona. O.C.B. Dir: F.P. Decker.

Satana, teatre musical (1960) 20'

Acción musical para cinco actores.

Acciones: Joan Brossa

Est. 28/6/2002. Off teatre.

Suite bufa (1966) 60'

Teatro musical para pianista, mezzosoprano y bailarina.

Acción: J. Brossa.

Est: 18/11/1966. Bordeus. C. Santos, A. Ricci, T. Mestres.

Ed: Seesaw Music Corp.

Un altre Wittgenstein, si us plau.

Música incidental para cuarteto de cuerdas.

Texto: Albert Mestres.

Est.: 15/7/2009. Quartet Brossa.

Vegetació submergida (1962) 10'

Ballet.

Llibreto: J. Brossa.

sax-2.2.2.1 - cuerdas.

MISCELÁNEA

Aronada (1971). Duración ad libitum.

Música de ambientación para instrumentos ad libitum.

Est: 9/11/1972. París.

Ed: Seesaw Music Corp.

Concert de Vilafranca (1998). Duración ad libitum.

Gralles e instrumentos de percusión tocados por el público.

Est: 9/5/1998. Vilafranca del Penedès. Grallers Malvasia.

Frigolí - frigolà (1969). Duración ad libitum.

Música de ambientación para instrumentos ad libitum.

Est: 17/12/1969. Barcelona. Conjunt Català de Música Contemporània.

Ed: Seesaw Music Corp.

Molèstia (1977)

Piano

Acción de Brossa

Est: 20/6/1977. C. Santos. Fundació Joan Miró.

Self-service (1973). Duración ad libitum.

Flautas de pico e instrumentos de percusión tocados por el público.

Est: 2/5/1973. Barcelona.

Tocatina (1975). Duración ad libitum.

Para botellas de anís.

Est: 12/6/1979. Vic. Estudiantes del Institut del Teatre.

Ed: Grup Tarot.

Variacions Essencials (1970). Duración ad libitum.

Música visual.

Violín, viola, violonchelo y percusión.

Est: C. Camps, X. Franquesa, J. Pablo, S. Pau, S. Saura, F. Torres.

Ed: Musica Studio.

MÚSICA VISUAL

ACA 30 anys (2008)

Barcelona Sarajevo (1993)

Brossa, als deu anys de la seva mort (2008)

Cançoner (2001)

Cranc-cranc (2001)

Libro de artista en colaboración con Antoni Tàpies.

Dau al set (2008)

Dos homenatges a Arias (2005)

El joc (2003).

Texto: J. Brossa.

Els cants del peix (2010)

Emilio Casares–60 años (2003)

Far (2006)

Homenatge a l'amic (1993)

Intermedi lluent (2009)

Kamina (2007)

Carpeta con grabados de Fusako Yasuda y Lluís Pessa.

Les dents del teclat (2008)

Libro artista en colaboración con Manuel Gimeno.

Lletra a Joan Brossa (2009)

Llunari (2009)

Mirall de sorra (2007)

Nadala-2007

Nadala-2008

Nadala-2009

Pactes plomallats (2010)

Quartetino (2008)

Riera-homenatge (2008)

Sac de sons (2008)

Sol (2006)

Sèrie Cave-canis (1996)

Tardoral (2008)

Trop (2008)

UTA (2000)

Carpeta con grabados de Fusako Yasuda, Lluís Pessa y Dorota Zbikowska.

Variacions Sobre un Tema de Haydn (1979)

Versión como libro de artista: **Lied** (1992). En colaboración con Perejaume.

Ed: Les Edicions.

Variacions Perejaume (2008)

ANEXO I

Entrevista a Mestres Quadreny (Esta entrevista fue realizada en Barcelona el 9 de mayo de 2006 en el estudio de la casa de Josep María Mestres Quadreny).

Isaac Diego García: Xavier Fàbregas, en su libro *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Mestres Quadreny*, comenta que la búsqueda de la belleza visual en sus partituras tiene como principal fuente de estímulo su gran interés por las artes plásticas, especialmente la pintura, ya que cuando era joven tenía una gran afición a pintar, ¿es así?

Josep María Mestres Quadreny: Sí si, esto es cierto, pero no lo hice con la ambición de ser pintor. Fue una cosa espontánea que hacía y a la que dedicaba cuando era estudiante muchos ratos perdidos...los dedicaba a dibujar y a pintar, con lápices, con acuarela, con óleo... Esta afición la abandoné completamente cuando vi la primera exposición de verdad, que fue la de Dau al Set.

I.D.G.: ¿Y es así como nace su relación con los artistas plásticos de la vanguardia catalana?

M.Q.: Precisamente fue en esta exposición en la que conocí a Joan Ponç. Yo fui a ver la exposición y me interesó mucho. Acudí de nuevo varios días, y en uno de ellos conocí a Joan Ponç. Estuvimos hablando, y terminamos haciéndonos amigos, me invitó a ir a conocer su estudio. A partir de él conocí a Brossa, y a través de la relación con ellos fui conociendo a los demás. La exposición creo que fue en el año 51.

I.D.G.: ¿De quién cree que se ha enriquecido más a lo largo de su dilatada carrera: de los músicos o de artistas de otras áreas creativas?

M.Q.: Un poco de todos, pero sobre todo de los artistas plásticos. Tanto de escultores como pintores, y particularmente de Miró. De él he aprendido muchas cosas, muchas. No sólo como fuente de estímulo, sino que su versatilidad y su

creatividad me han marcado unos caminos que han sido vitales para mí. Un ejemplo es el arte de la metamorfosis: coge un objeto y lo transforma de una manera increíble. Esto me llevó, por ejemplo, a que tres sinfonías mías se basen en el mismo principio que tres cuadros de Miró que se llaman *Interiores holandeses*. Él parte de unos cuadros que existen, y hace una transformación increíble, y las obras son cien por cien mironianas a partir de unos cuadros del siglo XVII. Esta idea me indujo a coger tres primeros movimientos de sinfonías de Beethoven y trasformarlas en tres sinfonías mías. Si esto no es aprender...

I.D.G.: ¿Cree que el responsable de la mentalidad interdisciplinar de los artistas de la vanguardia catalana de la segunda mitad del siglo XX es Joan Prats? ¿O existen otras causas?

M.Q.: No no, esto era una cosa que estaba en el ambiente. Yo ya había colaborado con Brossa de una manera convencional, y Brossa había colaborado con Tàpies y con Miró. Sí es verdad que Prats tuvo la idea de hacer *Cop de poma*, porque él decía que en aquel momento todos estábamos en un punto de coincidencia que podía dar un resultado que tal vez en el futuro no se volvería a repetir. En este sentido Prats fue más bien el catalizador, pero era algo que se respiraba y entraba dentro de lo posible.

I.D.G.: En 1960 usted conoce a Juan Hidalgo que viene a Barcelona después de conocer de primera mano los nuevos planteamientos de John Cage, ¿cómo cree que le influyeron a usted estos nuevos conocimientos? ¿Cambió de alguna manera su concepción de la aleatoria?

M.Q.: Quizá no de una manera consciente, pero seguro que influyó. Sobre todo por el carácter desmitificador que tenía la música de Cage, que sistemáticamente se iba cargando los pilares de la música tradicional. Esto fue para mí una abertura fundamental, y fue a partir de aquí cuando busqué caminos distintos que no tuvieran nada que ver no con los tradicionales hasta el serialismo, y buscar mi propio camino.

I.D.G.: ¿Fue a partir de aquí cuando empezó a trabajar con el azar?

M.Q.: No, esto fue más tarde. A partir de aquí empecé a trabajar con obras móviles, en las que unos pocos elementos generan toda la obra, como el *Quartet de catroc.* Aunque esto no pertenezca al mundo de Cage, sí que probablemente fue él quien abrió esta brecha. Con el azar comencé a trabajar, creo que a partir de *Suite Bufa*, como elemento constructivo. Elegía las notas al azar. Más adelante utilicé el método Montecarlo. El problema de Cage es que utilizaba el *I Ching*, pero nunca llegó a sistematizar la manera de hacerlo, por lo que le salieron muchos imitadores que saltaron a la palestra sin saber muy bien lo que hacían. En las obras móviles, erróneamente denominadas aleatorias, no interviene el azar, porque las decisiones que no ha tomado el compositor las toma el instrumentista y son por tanto subjetivas. El azar sólo se mueve siguiendo procesos automáticos regidos por las leyes de probabilidad.

I.D.G.: Desde mi punto de vista, *Variacions Essencials* del año 1970, supone la culminación de un proceso de simplificación de la grafía musical iniciado en la década de los sesenta. Usted afirma que este "lenguaje esencial" nace a partir del contacto con la *pintura esencial* de Pic Adrian. Sin embargo, ¿no cree que en todo este proceso haya podido influir la poesía esencial de Joan Brosaa?

M.Q.: No tiene nada que ver con la poesía de Brossa. Sí con Pic Adrian, que era un pintor rumano que vivía en Barcelona, y había publicado varios libros de estética. Tenía una idea esencial del arte. Reducía sus pinturas al mínimo con figuras formadas por trazos muy sutiles, y construía sus cuadros con muy pocos elementos. Vino a verme un día y me dijo que le gustaba mucho mi música. Pensaba que quizá podía interesarme su pintura y me invitó a su estudio. Efectivamente de aquellos dibujos y pinturas que yo vi, surgieron las *Variacions Essencials,* en la que todos son trazos muy simples y están reducidos todos los elementos de manera semejante a las pinturas de Pic. Y si se llaman "esenciales" es porque hace referencia a la pintura de Pic Adrian.

I.D.G.: En 1979 compone *Variacions sobre un tema de Haydn*, ¿qué le impulsó a escribir una obra puramente visual? ¿Sabía entonces que la obra formaría parte de una exposición sobre poesía visual?

M.Q.: La obra surgió de repente en un viaje. Yo volvía de Brasil, que son trece horas, y dándole vueltas mentales a diversas cosas me vino la idea de que las variaciones podían hacerse no sólo sobre un contexto armónico sino cogiendo un tema tal como es, y variándolo gráficamente. No como cosa audible sino como cosa visual. Cuando llegué a casa cogí el tema de Haydn, el mismo que utilizó Brahms para componer sus *Variaciones sobre un Tema de Haydn*, y en lugar de realizar unas variaciones musicales realicé unas variaciones visuales.

I.D.G.: ¿Podemos considerar *Variacions sobre un tema de Haydn* como un poema visual?

M.Q.: Sí, sí, por supuesto.

I.D.G.: ¿La música visual es de distinta naturaleza que la poesía visual?

M.Q.: Creo que la única diferencia que hay entre ambas, es que parte de que la poesía visual tiene o persigue un contenido semántico, mientras que la música visual en tanto que música, es abstracta, y no hay una intención explicativa, es una imagen construida a partir de iconografía musical. Es la única diferencia.

I.D.G.: ¿Ha participado en alguna otra exposición de poesía visual aparte de la ya mencionada?

M.Q.: Bueno, si mis obras han participado en exposiciones de poesía visual, ha sido siempre... no como encargo, sino que han cogido una obra mía, me la han pedido, incluso años después de haberla hecho. Yo hago estas obras cuando me surgen, y después... ya veremos.

I.D.G.: Usted siempre ha mostrado un enorme interés por hacer al público partícipe directo de su obra eliminando para ello al intermediario (el músico-intérprete), en obras como *Self-service* por ejemplo ¿Cree que del mismo modo la música visual persigue una comunicación directa con el público excluyendo a los intermediarios?

M.Q.: No, esto no es cierto. Yo no excluyo a los intermediarios. Solo que en estas obras el intérprete y el público son la misma persona.

I.D.G.: ¿Por qué a partir de la década de los ochenta sólo escribe músicas visuales por una parte, y músicas en sentido tradicional por otro? ¿A partir de entonces la aleatoria dejó de tener interés para usted? ¿Tal vez el empleo de programas informáticos para componer y editar las obras ha influido en algo?

M.Q.: Yo creo que fue a partir del momento que empecé a trabajar con el ordenador y sobre todo a consecuencia de trasladar el carácter aleatorio desde la periferia a las entrañas de la obra. Al construir una obra con las técnicas matemáticas del azar se puede prescindir de su aspecto externo. La verdad es que nunca he dejado de escribir con notación ordinaria, y a parte de las experiencias con obras de carácter más o menos abierto, las demás están escritas con notación tradicional. Pero claro, al trabajar con el ordenador se acentúa todavía más la presencia de esta manera de escritura.

I.D.G.: Además de poder acceder a los resultados sonoros de una manera directa. Cosa, que antes no se podía, en las obras móviles.

M.Q.: Claro.

I.D.G.: Además, a partir de *L'Estro Aleatorio* abandona las músicas móviles, ¿no?

M.Q.: Digamos que *L'Estro Aleatorio* es una especie de compilación de toda la experiencia anterior. Y a partir de aquí me di cuenta de que por este camino no podía ir más allá, y entonces di un cambio de rumbo que me aproximó más al aspecto lúdico de la música. Me dirigí más, hacia lo que podríamos denominar "método Mozart", de componer valses con dados y unas tablas. A partir de entonces, a menudo utilicé el collage y otros recursos, que me parecieron más interesantes sin abandonar nunca la estructuración de la obra por procedimientos estadísticos. Lo que sí es cierto, es que por un lado las partituras quedan totalmente escritas, y en cambio, las visuales dejan de ser operativas.

I.D.G.: Sin embargo, encontramos algunas excepciones que podríamos denominar *reminiscencias*, como *Canviera* o *Concert de Vilafranca*, que son una especie de reelaboración de obras existentes, ¿cómo y por qué surgen estas propuestas?

M.Q.: ***Canviera*** surgió porque me pidieron una obra para celebrar el décimo aniversario de una coral, y me pareció que el sistema de *L'Estro Aleatorio* podía funcionar muy bien aquí para el coro. Además incorcoré melodías de tipo popular. Después la gente del coro se espantó y no la cantaron. Y el *Concert de Vilafranca* tiene su origen en la organización de una exposición en Vilafranca en torno al sonido. Entonces querían montar el *Self-service* y me dijeron que ya que era en Vilafranca podía ser con los planos de allí, en vez de los de Barcelona. Como ellos mismos se encargaron de hacer los planos, o los diseños, estuve conforme. El único cambio musical fue sustituir las flautas por las gralles, que son una especie de chirimías, de las que aquella población tiene una larga tradición de grupos de música popular.

I.D.G.: *Homenatge a L'amic* y *Barcelona Sarajevo* son dos pequeñas piezas visuales, ¿tuvieron difusión pública o son de carácter privado?

M.Q.: Las dos tuvieron difusión pública. *Homenatge a L'amic* es un homenaje a Miró, se hizo en la Fundación Miró de Mallorca coincidiendo con su inauguración, en la cual muchos artistas participamos en el homenaje a Miró. La otra, *Barcelona Sarajevo,* fue durante la Guerra Serbio-Bosnia, en la que Barcelona se sentía muy ligada a la situación de Bosnia. Y para recoger fondos, muchos artistas donaron obras. Estas obras se expusieron en Sarajevo, y luego volvieron y fueron adquiridas por el Fútbol Club Barcelona con destino a su museo, de donde surgieron los fondos destinados a la reconstrucción de Sarajevo.

I.D.G.: En estas dos obras los símbolos musicales imitan los signos lingüísticos, ¿pretendía hacer una analogía entre el lenguaje musical y el verbal?

M.Q.: Ambas obras tienen la particularidad de que están hechas con una técnica que consiste en transformar los tipos. Se parte de un texto, y las letras son transformadas en símbolos musicales mediante los automatismos que tiene el mismo ordenador. Es un cambio de fuente. De una fuente de letra, el *Times* por ejemplo, por otra de música, como *Maestro.*

I.D.G.: Hay por tanto una relación con el lenguaje hablado. En *Homenatge a L'amic* aparecen las grafías musicales, pero simulando ser párrafos, parece lenguaje escrito, pero ilegible, como encriptado.

M.Q.: Consiste en transcribir un texto, en este caso fue un texto en prosa de Brossa, y cambiar la tipografía. Y sobre este fondo aparecen las letras de Miró. Esta obra se quedó expuesta en la Fundación Miró de Mallorca.

I.D.G.: ¿Cómo se lee una música visual? ¿El título debe darnos la pista sobre su semántica o mensaje?

M.Q.: Se lee mirando, de la misma manera que la música auditiva se oye escuchando. En principio el título es un complemento, y junto con la imagen, induce a quien lo contempla a hacer su propia lectura o interpretación, sin que ésta tenga que coincidir con la mía. Es una especie de provocación o incitación a que cada uno haga su propio montaje.

I.D.G.: O sea, que la ambigüedad es un factor importante, no es un mensaje directo.

M.Q.: Es complementario en el sentido de que es la capacidad de recrear el título, pero no de su propio sentido final.

I.D.G.: En una ocasión dijo Joan Brossa: *la vida es corta y el poema visual ha de ser abarcado con una sola mirada*, ¿opina usted lo mismo sobre la manera de percibir una música visual?

M.Q.: Sí sí, porque tiene una lectura directa.

I.D.G.: Claro. Lo digo porque estas partituras en particular, son poemas visuales de una sola pieza. Pero en obras que están escritas en varias páginas, en una partitura tradicional tendría una continuidad, se leerían de principio a fin. Sin embargo, en obras visuales que son varias páginas, no sé si cada lámina se lee como un poema independiente...

M.Q.: Cada una es independiente, aunque haya una relación subliminar entre ellas. Generalmente de tipo técnico, de procedimiento. Lo que hago es explotar en cada

obra un mismo procedimiento, que según se aplique da diferentes resultados. Existe una cierta relación entre ellas pero es de tipo constructivo, no semántico.

I.D.G.: *Suite Bechtod*, de 1994, es una obra que me ha desconcertado un poco y por ello tengo varias preguntas que hacerle respecto a ella. ¿Cómo surgió a obra y por qué tiene esa disposición gráfica?

M.Q.: En realidad, la parte de piano, suena como una obra normal, está escrita con notas normales. Es en el formateo de la página donde se crean las figuras de conjunto que están inspiradas en las formas de una pintor, al que admiro mucho, llamado Erwin Bechtold.

I.D.G.: Entonces ¿la disposición gráfica es posterior a la composición de la obra?

M.Q.: No, es simultánea. Al trabajar con el ordenador, puedes darle el formato que quieras a medida que vas realizando la obra.

I.D.G.: ¿Cómo surgió la idea de componer *Suite Cave Canis* (1996)? ¿Fue un encargo de la revista *Cave canis*?

M.Q.: No, no fue un encargo. De hecho, las piezas de esta suite están realizadas en diferentes momentos, y por tanto, en este caso no existe demasiada relación entre ellas. Las había ido haciendo por las buenas, cuando me venía la idea, y cuando la revista me dijo que querían publicar algo mío, les dije "¿os va bien esto?", y por eso, cuando supe que lo iban a publicar le puse el título *Suite Cave Canis*. Por tanto, fueron juntadas al ser publicadas.

I.D.G.: En esta obra, algunas piezas parecen fácilmente entendibles como *Europa*, *Bis*, *Simposio* o *Silenci*. Sin embargo en otras el espectador queda un tanto confuso, como en *Ombra Xinesa* o *Cul-de-sac*, ¿acaso utiliza aquí un código más hermético?

M.Q.: En ninguna de ellas hay un mensaje. Los que tienen este parecido entre el título y la imagen, son tal vez a causa de mi ingenuidad. Los títulos los elegía contemplando las imágenes, lo que me venía a la mente.

I.D.G.: ¿El sarcasmo y la ironía juegan algún papel en estas piezas visuales como ocurre generalmente en la poesía visual, de Brossa por ejemplo?

M.Q.: No, no. En Brossa sí, pero yo no. Yo soy más inocente.

I.D.G.: En *UTA* de 2000, ¿hubo interacción entre los diferentes artistas, o trabajaron por separado?

M.Q.: Vamos a ver. Los tres pintores que participaron en este libro, hicieron cada uno, creo que cuatro o cinco dibujos. Mi intervención comenzó por la elección tres de cada uno y ordenarlas. Luego el trabajo consistió en enlazar desde la primera hasta la última con una especie de comentario visual con aspecto de música que se intercala entre cada una de las obras dándoles una continuidad, siempre con signos gráficos musicales. Es un acompañamiento visual con un principio y un final.

I.D.G.: Supongo que *Cançoner*, obra de 2001, hace relación a los cancioneros medievales en los que se recopilaba los textos poéticos acompañados de notación musical, ¿no es así?

M.Q.: No es ninguna referencia a los medievales. *Cançoner* se llama en Cataluña a la recopilación de canciones, sin ser medieval. Y las canciones llevan texto y música.

I.D.G.: ¿Trabajó usted a partir de los poemas de Brossa, o fue una colaboración conjunta?

M.Q.: Brossa ya había muerto... Yo cogí textos de Brossa y los incluí formando parte del diseño visual de la obra, de manera que llegaran a hacer un todo, de la misma manera que la melodía y el texto también se funden en una canción. Aquí texto y diseño gráfico se funden en un mismo poema visual y musical.

I.D.G.: ¿Cómo es la relación aquí entre música y poesía? ¿La grafía musical adorna o describe la semántica de los versos, o son estímulos visuales?

M.Q.: No no no. El texto, aunque se distribuye dentro del dibujo de manera que es legible, está incorporado al diseño. Es decir, el texto es utilizado como un objeto más, y tiene un enorme contenido semántico, pero también lo tiene la canción justamente por el texto que la conforma, y sin embargo la música que se ha fundido

con él sigue siendo abstracta y no explica nada. Yo creo que el texto incorporado al diseño puede leerse, pero sin leerlo también tiene su lectura global.

I.D.G.: Es decir, que debe percibirse como un todo.

M.Q.: Efectivamente.

I.D.G.: En 2001 compuso en colaboración de Tàpies *Cranc-cranc*, ¿por qué ese título?

M.Q.: Por motivación fonética. Es una palabra muy contundente, y repetida, todavía más.

I.D.G.: ¿Cómo fue el proceso de trabajo? ¿Trabajó Tàpies a partir de sus diez músicas visuales?

M.Q.: Primero yo hice la serie, creo que son diez. Después Tàpies me dijo que quería hacer una colaboración conmigo, yo se lo enseñé y le dije "¿te viene bien?", se lo miró y me dijo que le iba muy bien, y a partir de aquí trabajó él.

I.D.G.: Al principio tenían título las diez piezas, ¿no?

M.Q.: Sí, pero con la intervención de Tàpies, que las comenta e incluso las invade en algunos casos, no tiene sentido que tengan título por la propia continuidad que le imprime Tàpies desde el punto de vista plástico.

I.D.G.: Supongo que éste es un trabajo más abstracto que otros en los que ha estado más cerca de la poesía visual, porque los poemas visuales sí buscan una cierta semanticidad, y la pintura de Tàpies no, tan solo su contemplación...

M.Q.: Sí, es posible.

I.D.G.: ¿Tuvo difusión pública esta obra, o se expuso?

M.Q.: Se hizo una publicación de bibliófilo de cincuenta ejemplares, y su hijo Toni Tàpies, que tiene una galería, es el depositario. No creo que lo haya expuesto, por ahora.

I.D.G.: ¿Por qué no emplea la caligrafía en la elaboración de sus músicas visuales? ¿Utiliza siempre programas informáticos?

M.Q.: La verdad es que tengo una caligrafía muy mala (ríe), sin embargo la del ordenador es muy buena. La verdad es como trabajo todo el tiempo con el ordenador, ya no escribo nada con lápiz. Las *Variacions sobre un tema de Haydn* sí que están hechas manualmente, dibujando. Pero claro, con el ordenador es mucho más fácil.

I.D.G.: Es más laborioso claro.

M.Q.: No sólo eso, sino que además no queda tan bien. Con el ordenador queda muy bien y además permite ir experimentando. Si algo no te gusta lo varías...

I.D.G.: ¿No tiene muchas limitaciones el ordenador? ¿Le permite expresar todo lo que necesita?

M.Q.: Tiene muchos recursos. A veces una idea surge cuando descubres un recurso.

I.D.G.: Y entonces explota ese procedimiento....

M.Q.: Claro.

I.D.G.: Hay un conjunto de pequeñas obras-homenajes que me gustaría que explicase cómo surgieron. La primera es *60 años*, en homenaje a Emilio Casares.

M.Q.: Esto me lo pidieron sus compañeros del ICCMU, que querían hacerle un homenaje con motivo de su sesenta aniversario. Me preguntaron si quería colaborar y acepté la propuesta. Es una pena, porque cuando les mandé la obra, al editarla las notas musicales aparecieron con letras, por un cambio de fuente. Y fue así como lo publicaron.

I.D.G.: ¿Y *Homenaje a Eugenio Arias*?

M.Q.: Esta la hice porque me la pidió aquí en Barcelona un amigo que conoció a Arias y su museo, y tomó la iniciativa de pedir a diversos artistas de aquí alguna obra para hacerle un homenaje y llenar un poco más su museo. Entonces hice estos

dos homenajes, y supongo que estarán colgados en su museo de Buitrago de Lozoya.

I.D.G.: ¿Y *El Joc...*?

M.Q.: No, ésta no se ha publicado. Como ya dije, a veces hago una obra cuando me surge la idea sin necesidad de que sea un encargo.

I.D.G.: ¿Cómo definiría la música visual?

M.Q.: No me gusta hacer definiciones, pero diría la música visual es como una variante de la poesía visual hecha con iconografía musical y, como toda música, no explica nada, sino que es una pura emoción estética abstracta.

I.D.G.: A diferencia de la poesía visual que no renuncia a una mínima semanticidad.

M.Q.: Exacto.

I.D.G.: La última pregunta, ¿se considera en parte un poeta visual?

M.Q.: No no, soy músico. Soy músico.

ANEXO II

Entrevista a Mestres Quadreny (Barcelona, 3 de febrero de 2009)

De toda la entrevista realizada (de unos 10 minutos de duración) sólo se ha transcrito el fragmento referido a dos aspectos tratados en el presente estudio.

Isaac Diego García: Mi primera cuestión. En la obra *Peça per a serra mecànica* del año 1964, ¿cómo se realiza el montaje?

Mestres Quadreny: Propiamente el montaje es lo menos importante. Lo importante es la misma grabación. Los sonidos producidos por una sierra, que además no era solo una, sino que había sierras circulares de disco de distinto dentado, de distintos tamaños, además sierras de cinta también de distintos tamaños, producían sonidos muy diferentes. Y por otro lado, al grabar, poniendo el micrófono muy cerca de la producción del sonido, y cuando digo cerca me refiero a escasos milímetros, se produce una calidad de grabación del sonido distinta que si estuviese a diez centímetros, por ejemplo. Entonces yo jugué con todos estos factores para hacer la grabación.

Era como el montaje cinematográfico. Cada sonido, aislado, cortado en la cinta, y en función de su calidad puesto en una caja distinta para cada tipo de sonoridades. Luego, para componer, iba cogiendo estos sonidos y pegándolos con una regleta hasta obtener una cinta. Todo eran fragmentos pegados. Luego, a partir de aquí se cogían cintas de dos en dos, porque no tenía mezclador, y se grabavan sobre una nueva cinta. A partir de dos magnetofones se grababa en uno, y así sucesivamente se iban sumando voces.

I. D. G.: Una cuestión curiosa es que a pesar de su formación científica (en física y acústica) y de sus inquietudes con las nuevas tecnologías es el hecho de que no haya desarrollado una producción electroacústica más amplia, ya que es muy minoritaria. ¿A qué se debe esta falta de interés por profundizar en los medios electroacústicos?

M. Q.: Puede haber muchos motivos, pero principalmente es que para componer yo necesitaba un material homogéneo y este caso, el de las sierras me lo daba. Aunque

fuesen muy diversos, todos tenían un origen común. Y esto permitía controlar el resultado sonoro. Porque en la música concreta es difícil planificar la obra. Sólo puedes hacerlo de una manera muy general, y no me gusta no controlar el material. Además había una mano tras la produción de aquellos sonidos, que les daba una calidez humana.

Por otra parte, nunca he llegado a acertar a sintetizar un sonido interesante.

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

I. D. G.: Esta es la razón por la que su obras electroacústicas o funcionan dentro de una exposición como fondo sonoro o…

M. Q.: …como música utilitaria. Como música utilitaria sí pero como música de concierto no.