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.

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

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

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

Agradecimientos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE

Agradecimientos.....5

Índice.....7

INTRODUCCIÓN.....13

A. Objetivos.....19

B. Estado de la cuestión y justificación del tema.....21

C. Fuentes.....26

D. Cuestiones metodológicas.....28

E. Contextualización biográfica y generacional de Mestres Quadreny.....36

I. TECNOLOGÍA, CIENCIA Y ARTE.....45

I.1. Introducción.....47

I.1.1. Posicionamiento experimental en Mestres Quadreny.....47

I.1.2. París como metafórico punto de inflexión.....57

I.2. Obra como objeto.....60

I.2.1. Serialismo libre (1957-1961): preludio de la concepción objetual.....61

I.2.1.1. Primera experiencia atonal: aproximación serial.....62

I.2.1.2. Expansión serial: hacia un método personal.....67

I.2.1.3. Ampliación tímbrica en los límites de la concepción serial.....78

I.2.2. El punto de inflexión: *Tramesa a Tàpies* (1961).....88

I.2.3. Desarrollo de la concepción objetual (a partir de 1961).....100

I.2.3.1. El camino de las artes plásticas.....101

I.2.3.2. El concepto de “campo” en el azar matemático.....122

I.2.3.3. La cita y el collage.....129

I.2.3.3.1. Introducción al *borrowing*.....129

I.2.3.3.2. Cita y collage en la obra de Mestres.....137

I.2.4. Breves reflexiones en torno a la recepción de lo objetual.....155

I.3. La electroacústica en la producción sonora de Mestres Quadreny.....157

I.3.1. El laboratorio Phonos.....157

I.3.2. Obra electroacústica.....160

I.3.2.1. Trabajo a partir de fuentes sonoras.....160

I.3.2.2. Electrónica mixta y en vivo.....167

I.3.3. Breves reflexiones en torno a la falta de profundización.....176

I.4. Aplicación de la teoría de la información de Abraham Moles.....182

I.4.1. Teoría de la información de Abraham Moles.....182

I.4.2. La teoría de la información en la obra de Mestres Quadreny.....186

I.4.3. Breves reflexiones sobre la aplicación de la teoría de la información.....196

I.5. El azar como posibilidad compositiva.....198

I.5.1. Introducción al azar en la música del siglo XX: De Cage a Xenakis.....198

I.5.2. El azar en Mestres Quadreny.....206

I.5.2.1. De la indeterminación y las formas abiertas al azar matemático.....206

I.5.2.2. Aplicación musical de la estadística inductiva.....208

I.5.2.2.1. Ritmo.....211

I.5.2.2.2. Alturas.....214

I.5.2.2.3. Síntesis.....218

I.5.2.3. Desarrollo del azar matemático en la obra de Mestres Quadreny.....221

I.5.2.3.1. De Suite bufa a *L'Estro Aleatorio* (1966-1978).....221

I.5.2.3.2. Desde 1980: el aspecto lúdico del azar.....245

I.5.2.4. Aplicación de otros modelos matemáticos: fractales.....251

I.5.2.4.1. Introducción a la geometría fractal y su aplicación musical....251

I.5.2.4.2. Fractales en la obra de Mestres Quadreny (1993-1995).....257

I.5.2.5. Últimos planteamientos sobre el azar.....262

I.5.2.5.1. Acerca de la coherencia.....263

I.5.2.5.2. Azar, Idea y teoría de la información.....268

I.5.2.5.2.1. Obra entre 1992 y 1999.....268

I.5.2.5.2.2. Obra entre 2000 y 2010.....281

I.5.3. Breves reflexiones en torno al azar.....292

II. POÉTICAS DE LA INTERMEDIALIDAD 295

II.1. Introducción.....297

II.2. Primera aproximación Intermedia: Obra gráfica.....301

II.2.1. Introducción al fenómeno grafista.....301

II.2.1.1. Estado de la cuestión sobre grafismo musical.....301

II.2.1.2. La revolución gráfica: Cage y la Escuela de Nueva York.....305

II.2.1.3. El movimiento grafista en Europa.....313

I.2.1.3.1. Nuevos sonidos, nuevos instrumentos.....314

I.2.1.3.2. Móviles e indeterminación.....326

II.2.1.4. El grafismo en España.....339

II.2.2. La obra gráfica de Mestres Quadreny entre 1960 y 1978…….....351

II.2.2.1. Partituras generativas…….....351

II.2.2.2. De las grafías abiertas a la emancipación de la partitura……....364

II.2.3. La obra visual de Mestres Quadreny desde 1979 hasta nuestros días.....374

II.2.3.1. Origen de la música visual…….....374

II.2.3.1.1. Otras músicas visuales……...378

II.2.3.1.2. La poesía visual y Joan Brossa…… 389

II.2.3.2. La música visual de Mestres Quadreny…… 397

II.2.3.2.1. Piezas-homenaje……....398

II.2.3.2.2. Colecciones de música visual…….....410

II.2.3.2.2.1. Primeras colecciones……....410

II.2.3.2.2.2. Piezas desde 2008……....424

II.2.3.2.3. Obras conjuntas: la esencia discursiva del libro-objeto……....438

II.2.4. Reflexiones en torno a la naturaleza comunicativa de la música visual.....446

II.3. Segunda aproximación Intermedia: músicas de acción……449

II.3.1. El binomio Joan Brossa- Mestres Quadreny…….....451

II.3.1.1. Introducción a la poesía escénica de Brossa…….....452

II.3.1.2. Primeras colaboraciones: ópera, ballet, cantata y piezas vocales.....455

II.3.1.3. Las acciones musicales…….....466

II.3.1.3.1. Primeras acciones…….....466

II.3.1.3.2. *Suite bufa* como icono de la madurez creativa……476

II.3.1.3.3. *L'armari en el mar*…….....494

II.3.1.3.4. *Cap de mirar* y *Acció musical per a Joan Miró*……..505

II.3.2. Con Brossa o sin Brossa, siempre está Brossa.....523

II.3.2.1. Otras acciones.....523

II.3.2.2. El silencio después de Brossa.....530

II.3.3. Reflexiones en torno a la disolución del rito.....536

CONCLUSIONES.....539

Bibliografía.....555

Listado de audiciones seleccionadas.....568

Listado de imágenes en color y alta resolución.....570

Discografía.....572

Catálogo de obras.....582

Anexo I.....614

Anexo II.....625

INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A. OBJETIVOS

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

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

- Analizar minuciosamente la producción musical de Mestres Quadreny. El enfoque metodológico será variado, pues nos enfrentamos a obras de distinta naturaleza. Sobre esta cuestión profundizaremos en el apartado dedicado a los aspectos metodológicos.

- Conocer y entender la línea de pensamiento de Mestres Quadreny a través de sus múltiples publicaciones teóricas.

- Aproximarnos a la comprensión de las teorías y tratados teóricos de carácter científico de los que Mestres Quadreny se nutre para el desarrollo de su propia obra. Concretamente, se pretende estudiar la teoría de la información de Abraham Moles, las ideas de Pierre Barbaud en el campo de la automatización musical (mediante mecanismos informáticos), la estadística inductiva, el método de Montecarlo y la geometría fractal.

- Comprender las vinculaciones de Mestres Quadreny con las distintas corrientes de pensamiento relacionadas con el arte y la música experimentales, así como las que derivan de cuestiones de identidad política y cultural en Cataluña.

- Reflexionar sobre diversas cuestiones vinculadas a la vanguardia musical, como la superación del serialismo integral, la fricción entre modernidad y posmodernidad, los problemas de comunicación, así como sus repercusiones en el ámbito de la creación sonora.

- Penetrar en el fenómeno de los retornos en la música de vanguardia a través de tres manifestaciones: el *borrowing* (o uso de citas), la neotonalidad y el collage.

- Analizar la naturaleza de los trabajos creativos llevados a cabo por Mestres Quadreny con artistas de otras áreas creativas, así como el modo en cómo éstos han influido en su poética.

- Estudiar y comprender la naturaleza creativa de expresiones artísticas desarrolladas por Mestres Quadreny que han buscado su cauce y discurso entre las categorías tradicionales, en especial las que podríamos agrupar bajo el epígrafe de músicas visuales y músicas de acción.

- Presentar el fenómeno del grafismo musical a nivel internacional con el fin de situar la obra visual de Mestres Quadreny en un contexto plural y diverso que parte de una tradición innovadora cuyos referentes se localizan en los años treinta del siglo pasado.

- Conocer esos otros campos artísticos de los que se nutren las poéticas de la intermedialidad de Mestres Quadreny, como el caligrama y la poesía visual, a través de un completo recorrido histórico. Por otro lado, abordar el fenómeno de la performance musical, desde sus orígenes hasta la actualidad.

- Colaborar mediante las conclusiones que estableceremos al final de este estudio al desarrollo de espacios de reflexión específicos y relacionados con la música de vanguardia y experimental.

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

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

---

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

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

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

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

Otra publicación dedicada a Mestres Quadreny es *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep María Mestres Quadreny* de Xavier Fàbregas.[6] Como es sabido, Xavier Fàbregas fue crítico de teatro y experto en la obra de Joan Brossa, por lo que el trabajo se centra especialmente en la producción realizada conjuntamente con el dramaturgo catalán. Uno de los aspectos más interesantes del libro se halla en el retrato que Fàbregas realiza -a través de su propia experiencia- del mundo de la crítica artística en Cataluña durante las décadas del franquismo. En la misma línea encontramos la obra *Dialegs a Barcelona*, conversación mantenida en 1985 entre los compositores Mestres Quadreny y Joan Guinjoan, y transcrita por Xavier Febrés en 1988.[7]

---

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

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

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

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

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

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

En los últimos años han aparecido dos publicaciones más sobre Mestres Quadreny como consecuencia de diversas exposiciones dedicadas al artista catalán. La primera, titulada *Josep María Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*, fue el resultado de dos muestras de música visual organizadas por Jaume Maymó en la Fundació Josep Niebla de Gerona y la Fundació Joan Brossa de Barcelona a lo largo de 2009.[10] Incluye textos de diversos autores, como Marta Cureses, Oriol Pérez, Pilar Parcerisas y el propio el autor de estas líneas. La obra reflexiona especialmente sobre la obra visual de Mestres Quadreny y las problemáticas resultantes de la exploración con los límites del lenguaje musical. El segundo es un catálogo publicado por Arts Santa Mònica en 2010 como fruto de una exposición comisariada por Manuel Guerrero y Oriol Pérez con motivo del 80 aniversario del músico catalán.[11] El libro aborda de manera sintética diversos aspectos de la obra

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

C. FUENTES

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

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

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

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

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

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

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

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

D. CUESTIONES METODOLÓGICAS

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

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

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

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

---

[15] CURESES DE LA VEGA, Marta; 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, pp. 171-172.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

E. CONTEXTUALIZACIÓN BIOGRÁFICA Y GENERACIONAL

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

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

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

---

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

[24] Véase: CURESES DE LA VEGA, Marta: "Mestres Quadreny: el principi i la fi"… *op. cit.,* p. 201.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

definitivo hacia el abandono de la tonalidad con su obra *Sonata per a piano* (1957), donde adopta un serialismo próximo al de Anton Webern. El propio compositor la catalogará como su opus uno. Un año después conoce a Joan Prats, quien se convertirá en su amigo y consejero. Como veremos más adelante, Prats, cuya actividad como promotor del arte nuevo se remonta a antes del conflicto bélico, fue el fundador del Club 49, colectivo que acogerá a artistas de diferentes campos y generaciones. De este modo se convertirá en nexo entre los movimientos anteriores a la guerra y las nuevas generaciones. Gracias a Prats, Mestres conocerá a fondo la música de Anton Webern, Edgar Varèse y, especialmente, la de Robert Gerhard (1996-1970), quien desde 1938 residía en Inglaterra. Asimismo, será el impulsor de obras conjuntas entre artistas de distintas áreas, fomentando así un ambiente de cooperación y retroalimentación mutua. Uno de los más claros ejemplos de ello será la obra *Cop de poma* (1961), trabajo colectivo realizado por Joan Miró, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Moisés Villèlia y Mestres Quadreny donde se articulan lenguajes de diferentes naturaleza.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Josep María Mestres Quadreny pertenece generacionalmente a los Compositores del 50, es decir, aquéllos nacidos entre 1925 y 1935 en el área catalana. Como subraya Marta Cureses, no se mantienen aquí los criterios empleados para otros estudios, como la teoría generacional de Julián Marías[34] -que parte del esquema originario propuesto por Ortega y Gasset y adoptado por Enrique Franco para el ámbito musical- o la procedente de decenios naturales.[35] En cambio, el criterio es más flexible, ya que, por una parte, se tiene en cuenta la proximidad ideológica y cronológica con el Grupo Poético del 50, y por otra, como indica Cureses, "arriben a la seva maduresa sota uns supòsits realistes i s'obren a les innovacions conceptuals, tècniques i estètiques que predominen als anys seixanta, i inicien un camí en coansonància amb el que succeeix a la resta de l'escenari musical europeu". Con un sentido globalizador, los compositores catalanes de esta

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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