

JOAN ABELLAN

MESTRES QUADRENY, UN COMPOSITOR PER ALS CONFINES TEATRALS DE LA MÚSICA

SESSIÓ DE TREBALL "IXART" N°15,
DEDICADA A JOSEP MESTRES QUADRENY
(LA MÚSICA COM ESPECTACLE),
ORGANITZADA PEL CEDAEC DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE BARCELONA I QUE TINGUÉ LLOC
EL 21 D'OCTUBRE DE 1977

A cura de Joan Abellan

MESTRES QUADRENY, UN COMPOSITOR PER ALS CONFINES TEATRALS DE LA MÚSICA

Josep Mestres Quadreny és llicenciat en Ciències Químiques. Al mateix temps que la seva carrera universitària va fer els estudis de música. Mestres Quadreny ens explica el context i les peripècies de la seva formació:

—Els estudis de música si són instrumentals, demanen moltes hores. Així m'era impossible fer alhora la carrera instrumental i la universitària, de manera que jo no sóc un bon instrumentista. Això, però, no té gaire importància ja que el que m'interessava era la composició. En aquells anys del meu aprenentatge, entre el 1945 i el 1955, quan jo tenia entre quinze i vint-i-cinc anys, la situació en el camp de la música era tan dolenta i nefasta com en tots els altres. El Conservatori era una entitat totalment tancada a tot. Això va fer que la meva formació no fos a través del Conservatori. Em vaig matricular i vaig examinar-me d'algun curs de solfeig. Al capdavall, vaig dir al director, que aleshores era Zamacois, que no tornaria a entrar mai més, al Conservatori, promesa que quasi he complert. Només hi he entrat una vegada, fa un parell d'anys. Cal dir que el problema del Conservatori no era sols meu. Quasi cap dels compositors de la meva generació ha passat pel Conservatori. Hi havia, però, un mestre que es deia Cristòfor Taltabull que havia estat deixeble de Max Reger, i havia viscut quasi tota la seva vida a París, dedicat principalment a la pedagogia. El 1940 va retornar a Barcelona i amb ell vam treballar quasi tots els que volíem estudiar composició. Realment, va ser el mestre Taltabull qui va formar tots els compositors catalans de la generació que avui dia tenim entre quaranta i cinquanta anys. El seu ensenyament era interessant des de tots els punts de vista però sobretot perquè ell estudiava quines eren les qualitats de l'alumne i les estimulava. El seu ensenyament clàssic em va ser extraordinàriament valuós i positiu. Era un home molt obert a qualsevulla innovació, la qual ens explicava i comentava a fons. Ell em va encoratjar a seguir pels camins més nous que en aquells moments es començaven a formar. En aquells anys no era només tancat el Conservatori, sinó tot el país: no arribaven intèrprets, no arribaven discs, no arribaven llibres, no arribava res. Quan algú sortia a l'estranger, generalment a París, i duia alguna novetat, corria de seguida entre la mitja dotzena que estàvem a l'aguait. I així, de mica en mica, ens posàvem al dia. Des d'aquest punt de vista d'informació, per a mi va ser molt important Joan Prats. Cap a l'any cinquanta, va rebre

l'enregistrament integral de les obres de Webern i jo vaig tenir l'oportunitat de sentir-lo. Va ser un impacte molt fort. Representava una innovació de tot el concepte musical que, realment, em va frapar. Vaig intentar aconseguir més informació. No trobava res i vaig començar a analitzar algunes partitures. Em semblava que havia trobat una via que podia ser la meua. Vaig començar a compondre alguna obra. La *Sonata* està basada, en certa manera, en les tècniques de Webern. No gaire més tard aconseguia enregistraments d'Edgar Varese, compositor francès emigrat als Estats Units, que també era un autèntic músic renovador. Jo vaig començar, aleshores, a fer una revisió del que en podríem dir la pròpia tècnica de composició. En la meua música inflüen també altres manifestacions artístiques com la plàstica, que sempre m'havia atret. Vaig conèixer Joan Ponç, l'època del «Dau al Set». M'interessava molt tot aquell moviment, aquell esperit de renovació que coincidia amb la meua necessitat de recerca del propi camí. A través de Joan Ponç vaig conèixer Joan Brossa. La primera lectura dels seus poemes em va fer una impressió semblant a la que m'havia provocat la música de Webern. La primera vegada, francament, no vaig entendre res. Però em vaig adonar que allí hi havia amagat quelcom important. Vaig fer amistat amb Joan Brossa i el vaig anar coneixent més de mica en mica. Hi ha aspectes d'en Brossa difícils d'explicar. Tanmateix jo el comprenc i molt sovint hem compartit el camí. Aquestes són, doncs, les influències més importants. Un altre aspecte de la meua formació és, sens dubte, el dels estudis universitaris: els coneixements de física i matemàtiques, que posteriorment em van resultar força útils. Per la gimnàstica mental, més que per la seva aplicació directa. La física i les matemàtiques són ciències molt abstractes i ensenyen a enfocar els problemes de manera diferent. Actualment, la meua música es basa, des del punt de vista tècnic, en l'ús de les modernes tècniques de la matemàtica estadística. Sempre, però, hi ha hagut a la meua obra una preocupació al marge dels aspectes tècnics. Sempre hi ha hagut una investigació paral·lela, com pot haver estat, per exemple, la col·laboració amb en Villèlia. Mentre ell feia una escultura en fusta, tallant amb serra mecànica, jo anava enregistrant i després component aquests sons. O les experiències de teatre musical amb Joan Brossa, etc.

—*I on apareix la recerca de tipus escènics?*

—Realment, la meua primera obra que es va tocar públi-

cament va ser una il·lustració per a una obra de teatre. Això vol dir que el meu interès pel teatre és de sempre. Aquest debut va ser la música d'escena d'*Èdip, rei* per a un muntatge de Mercedes de la Aldea, l'any 1951.

—*Com es produeix tot aquest afany de recerca al nostre país? Quin abast social té? ¿Tenim una tradició en aquest àmbit?*

—Aquest és un aspecte que em preocupa força, de cara al futur. Atesa la situació política i social del nostre país ¿què s'ha de fer perquè la música arribi a estar a l'abast de tothom i tingui un nivell d'audiència important sense que perdi qualitat? Això és problemàtic. Per abordar aquest tema, cal un equip de recerca sociològica amb uns mitjans econòmics força difícils d'obtenir en aquests moments. Quant a la qüestió de la recerca estrictament musical, no és fàcil parlar-ne, així, en abstracte. En el meu cas, en la meua manera de treballar sempre hi ha hagut una recerca. Pel que fa a la tradició, pot dir-se que el primer que va conrear la nova música aquí a Catalunya va ser Robert Gerhard, un compositor de la generació de Miró, Sert, Foix, que havia estudiat a Alemanya amb Schönberg, un dels iniciadors de la renovació del llenguatge musical. Gerhard va ser, doncs, el peoner a Catalunya d'aquesta activitat musical. Gerhard, va ésser col·laborador de la Generalitat; el 1939 es va exiliar i passà la resta de la seva vida a Anglaterra. Va morir l'any 1970. Jo reivindico Gerhard com un dels grans compositors, no sols catalans, sinó universals del nostre segle. Crec que és un predecessor meu i dels meus col·legues. Malgrat la interrupció d'uns anys, el fil no es va trencar del tot perquè va deixar un deixeble aquí, a Catalunya, que és Joaquim Homs. Homs va continuar la tasca de Gerhard; però, sia per la seva tímidesa o pel seu aïllament, atès que no estava en contacte amb cap dels moviments oficials, no ha tingut el ressò que mereix. Darrera de Joaquim Homs ja ve la meua generació. El sector de la música electrònica no ha tingut mitjans fins al 1973 en què s'installà el laboratori Phonos. Aquest laboratori fou muntat per quatre persones, una d'elles A. Lewin-Richter, enginyer industrial, que havia estat alguns anys en el laboratori de la Universitat de Columbia, fent tots els estudis corresponents a aquesta matèria, tant des del punt de vista estètic, com composició i tècnica. L'altre és Lluís Callejo, enginyer electrònic i compositor, que ha construït alguns aparells originals de laboratori. Un d'ells, el «stokos», és un

generador de música aleatòria, no un generador de sons sinó un generador de música. Es basa en un nucli de tipus digital acoblat a un sistema analògic. Manipulant els controls, com qui ho fa amb un aparell de ràdio o de televisió, es poden fixar diferents característiques de la música i modificar-les successivament. Hi ha una tercera persona que porta l'organització i jo mateix. Un altre sector de la recerca de la qual parlem ha estat el treball per a la composició amb ordinador amb la col·laboració, molt oberta i molt eficient, del professor Vergés de la Universitat Politècnica. Hi ha també, naturalment, idees i projectes que mai no s'han realitzat. La col·laboració amb un arquitecte per a l'utilització d'un espai, fins i tot per al seu disseny. En aquest camp, sovint hi ha problemes que depassen els propis de la recerca. L'arquitectura està molt subordinada a qüestions pressupostàries, per exemple. Aquí no és fàcil trobar una sala per a fer una experimentació d'aquesta envergadura. Jo he parlat amb en Fargas d'utilitzar uns sistemes automàtics de producció de música activats pel moviment de les persones que ocupessin una sala. En el moment que no hi passés ningú, es produiria un so completament monòton mentre que quan hi passessin moltes persones els canvis serien més ràpids.

—Parlem de la música teatral als gèneres que es representen en els teatres més acreditats, com l'òpera, el ballet. No són gèneres passats, de valor nostàlgic? ¿No hi ha una idea molt arcaica, molt historicista d'aquests gèneres, o al contrari, hi trobes alguna cosa vàlida?

—Jo n'hi veig poques, de possibilitats. L'òpera la veig com un gènere que ja ha passat. Des del meu punt de vista, d'òperes realment bones n'hi ha ben poques. M'agradaria deixar constància de les que aprecio, perquè, això, aclarirà, potser, una mica les idees. Agafades des d'un punt de vista històric, hi ha *Orfeo*, de Monteverdi, *La flauta màgica*, de Mozart, de Wagner, el *Tristany* i la tetralogia, *Peleas et Melisande*, de Debussy, *Woyzeck*, de Berg i també *Lulú*, del mateix Berg, encara que estigui inacabada. Especifico aquestes perquè són òperes que han entrat dins la història de la música, mentre que la majoria de les altres hi entren com a gènere. Per exemple, Verdi ha influït en la història de l'òpera però no pas en la història de la música. Si estudiem l'òpera italiana, Verdi és important, però surt del context de la història de la música: la seva obra no ha influït gens en la música que s'ha fet després. D'altra banda Verdi és més interessant com més italià és. *La Traviata*, *Rigoletto*,

Aida, les seves obres centrals, quan ell és realment ell, en la seva maduresa, són molt més interessants que les obres posteriors influïdes per Wagner, com *Don Carlo*... Quant a moltes òperes fetes amb música actual, segueixen, en el fons, sent l'òpera de sempre i, musicalment, tampoc no hi ha cap aportació nova. Aquestes innovacions actuals, amb jazz, per exemple, no es pot dir que tècnicament aportin res. Va aportar més, en el seu moment, *L'anell dels Nibelungs* que no pas *West Side Story*. L'òpera és un espectacle en el qual intervenen molts factors. El text del llibret, l'escenografia, la música. Si es vol renovar s'ha de renovar tot, conjuntament. Menotti, per exemple, va fer unes òperes «modernes» on els personatges sortien amb gavardina, corbata i amb arguments a base d'espionatge. L'argument potser era modern, però tota la resta era tan tradicional com Puccini, per molt que hi posés algunes dissonàncies a l'orquestra perquè fessin més modern. Això no és actualitzar; si l'analitzeu, veieu que no hi ha res de nou: el gènere és exactament igual que al segle XIX.

—Per què no s'ha produït en el nostre país un moviment operístic i per què els compositors que han aportat a la música teatral alguna innovació, com Morera o Pahissa, han quedat totalment oblidats?

—Aquest és un problema que va més lligat al de la música que no pas al de l'òpera. Que els músics catalans, com gairebé tots els espanyols, no hagin aconseguit passar a la història del seu país i hagin estat oblidats es deu a circumstàncies jo diria que de tipus sociològic. Ha existit des del segle XIX un autèntic imperialisme. En l'òpera, l'imperialisme de l'òpera italiana, que es va imposar no només a Espanya, sinó a tota Europa. I en la música de concert, l'imperialisme de la música alemanya. Si mirem els programes dels concerts de les orquestres veurem que la major part de la música que es fa és alemanya, mentre que els autors d'aquí no es toquen. Jo no puc opinar sobre les obres de Pedrell, per exemple, perquè no les he sentides mai. Per què no es fan? Potser no eren prou bones o potser sí que ho eren. Amb en Morera va passar el mateix. Quan Pedrell va fer *Els Pirineus*, el públic d'aquí el que volia era l'òpera italiana. Probablement, si Pedrell hagués tingut l'oportunitat d'un èxit a França o a Alemanya i d'entrar a formar part del repertori internacional, hauria estat diferent. Però en estrenar-se aquí, davant d'un públic gens interessat, no era possible passar de les primeres representacions. És a dir,

que per bé que l'obra sigui bona, sense el públic adequat per a valorar-la ni, per tant, les possibilitats de tenir l'expansió necessària per poder entrar en el repertori internacional, l'oblit és inevitable.

—Com es diferencien l'òpera o la sarsuela o la sarsuela que es feia el segle passat de la que es fa ara?

—L'òpera és un espectacle en el qual, en principi, tot és cantat. A l'òpera clàssica hi ha els «recitatius», que són uns textos d'acció que es canten d'una manera relativament fàcil i uns altres textos, que podríem dir «reflexius», que són com un comentari de l'acció. O sigui, una acció amorosa, per exemple, es compon d'un «recitatiu» entre dos personatges; després un es queda sol i fa una poesia sobre la intensa felicitat que sent. Així, l'òpera clàssica es va movent entre «recitatius» i «àries», tot cantat. En la sarsuela, els recitatius són parlats. La sarsuela és un gènere molt semblant al que es feia a Àustria i a Alemanya, que es deia *Sing-spiel*, unes peces de teatre parlades en les quals hi ha parts cantades. Fa poc llegia una història de la música, escrita a la meitat del segle passat, on es considerava que si es va fer òpera a Madrid va ser perquè els reis portaven compositors italians i a Madrid es fei, naturalment, òpera italiana. L'historiador comentava que els compositors espanyols també volien imposar llur treball i feien sarsueles perquè fossin ben diferents de les òperes. La sarsuela podia estar tan bé com l'òpera. Hi ha sarsueles amb millor música que moltes òperes. No crec, doncs, que originàriament hi hagués una diferent jerarquia entre ambdós gèneres si no fos per la qüestió del predomini de l'òpera italiana a tota Europa durant els segles divuit i dinou. L'historiador al qual m'estic referint retreia que els compositors espanyols no arribessin a situar-se i arribava a la conclusió que, per una banda, no podien imposar a Madrid *el auténtico género español*, perquè allí hi havia la cort que volia òpera italiana. I a Barcelona, la burgesia de l'època, també volia òpera italiana, precisament perquè no era espanyola. Aquesta és la causa que va fer que la sarsuela romangués en un lloc secundari i prenguéss la seva principal característica de gènere més popular, més populatxer, fins i tot. L'òpera es cantava en italià i la sarsuela en castellà. A altres països, però, hi va haver moviments operístics en la llengua que els era pròpia, encara que seguien els patrons de l'òpera italiana. A part de Mozart, a Alemanya, a França també hi va haver autors que intentaren desenvolupar l'òpera en francès.

—*Un dels problemes actuals que et preocupen és obrir la música a la societat. ¿De quina manera hauria d'adreçar-se una acció en aquest sentit?*

—Sóc conscient que s'ha de fer alguna cosa, però no sé ben bé quina. Qualsevol via que es prenguéss hauria de ser, això sí, experimental. D'altra forma, enganyes el poble. Qui fa temps que treballa en aquest sentit és Luigi Nono, que per exemple va a una fàbrica, parla amb els obrers, enregistra els sons d'aquella fàbrica, hi afegeix els instruments i la compon, i finalment reuneix aquells obrers i després d'escoltar l'obra es passen unes hores discutint sobre aquella obra. Això, deu ser una experiència de la qual ell ha de treure, a la força, unes conclusions que li permetran de fer una altra experiència. L'important és no rebaixar el nivell de l'experiment malgrat les dificultats de diàleg que hi hagi. No donar peixet. No fer un producte que sigui fàcil perquè agradi a tothom.

—*¿Pot, doncs, la música, l'espectacle musical d'alt nivell experimental o creatiu, arribar a ser un element de cultura popular?*

—Així com l'òpera està molt ben definida i si es vol mantenir el nom s'ha de respectar la forma, si parlem d'una manera més àmplia d'espectacle musical, les possibilitats augmenten considerablement. L'espectacle musical pot anar des d'un treball molt popular, a l'abast de tothom, fins a un treball molt elaborat i d'una categoria intel·lectual més refinada. Si ens haguéssim de mantenir dins del gènere «òpera», voler-lo renovar presentaria moltes dificultats. Vols renovar la música, però si t'has de mantenir dins el «quadre», la renovació és parcial. Amb Joan Brossa vam intentar escriure una òpera; però jo trobo més interessants altres experiències de música i espectacle que hem fet. El problema del ballet és similar al de l'òpera, encara que té més possibilitats, ja que hi ha el predomini dels aspectes visuals, l'absència del cant. En tots aquests àmbits, una autèntica innovació, un autèntic canvi, exigiria, d'entrada un canvi de lloc. El lloc condiona. L'espai és important. En tots els terrenys avui hi ha més possibilitats que en el segle dinou i s'han d'utilitzar. Abans s'havia d'anar en carrossa i avui pots anar en automòbil.

—*Hem parlat de tres gèneres, l'òpera, la sarsuela i el ballet, cars. Muntar aquests tipus d'espectacle resulta econòmicament car. Hi ha un altre gènere que, en principi, és més*

econòmic: el concert. ¿S'ha treballat més el camp del concert que el de l'òpera?

—No és exacte que des del punt de vista econòmic el concert requereixi menys inversió. Jo diria que el concert és car, perquè es fa una sola vegada. Si es pogués repetir, com en el cas del teatre, on si una obra funciona bé, correctament, es pot representar durant una setmana, un mes, dos mesos, la música seria barata, perquè no exigeix ni decorats, ni maquinària. Però els músics per fer un concert també han de assajar durant un temps, potser no tan llarg com un actor, perquè tenen un sistema de notació i no han de memoritzar. Totes aquestes despeses s'han de pagar i aquest és el problema econòmic de la música. Si un mateix concert es pogués repetir, la música seria molt més econòmica. Quant a la forma tradicional del concert, li passa el mateix que a l'òpera. L'orquestra, tal com és ara, és una tradició del segle passat. Des de Beethoven i Brahms va quedar estabilitzada. Així com l'òpera és un espectacle cortesà, aristocràtic, des de l'òpera francesa típica de la cort de Lluís XIV, l'orquestra és una entitat burgesa. L'orquestra neix a Alemanya en plena època industrial. I així es manté, fins i tot, quant a repertori. És difícil imposar-hi una obra moderna. Els mateixos músics són els primers a posar-hi dificultats. No hi creuen. Però, tornant a l'orquestra, al concert, diguem que el primer problema és l'econòmic. Mantenir una orquestra és car, molt car. Tal com està plantejada l'orquestra, sols pot existir sent oficial. Va haver-hi un intent truncat per la guerra, amb l'Orquestra Pau Casals (1920-1936) la qual tenia un patronat que la finançava. Feia cicles de sis concerts per als socis. Després, aquests mateixos concerts els repetia l'Associació Obrera de Concerts, on podia entrar pràcticament tothom. O sigui que una part del públic pagava la feina d'assaig i després hi havia una altra part de públic que es beneficiava d'aquest treball fet. A l'Associació Obrera, el repertori era exactament el mateix; vull dir que no era una altra música «per al poble», sinó que era una popularització de la música tradicional. Els preus econòmics són una possibilitat de posar tota la tradició musical a l'abast de tothom. Tanmateix, això no resol el problema de com fer que una música d'autèntica qualitat arribi a tothom. A tothom que hauria d'haver adquirit un mínim de coneixements a l'escola. No a nivell de batxillerat, sinó ja a nivell d'estudis primaris.

—*I què hi ha de la presència física del músic intèrpret al concert? Què és el músic actor?*

—El músic respon a la tècnica de tocar l'instrument; és a dir, un pianista està assegut i toca d'una manera determinada i el violinista d'una altra. Observar aquests moviments és molt interessant. S'ha comprovat que en un concert fet únicament amb música enregistrada el públic s'avorreix. No és el mateix estar davant d'un altaveu que davant d'un músic que es mou, encara que ja sabem, més o menys, com es mourà. Aquests moviments tenen gran importància i poden ésser la llavor d'una nova concepció de l'espectacle musical.

—*Com s'ha desenvolupat aquesta teoria del concert com a espectacle?*

—No és per la teoria que s'ha desenvolupat, sinó per la pràctica. De la mateixa manera que abans parlàvem de si era o no era vàlid renovar l'òpera o el ballet i que la renovació havia de fer-se a tots els nivells de música, espectacle, llibret, escenografia i públic, les col·laboracions que he fet amb Joan Brossa, més que experiències són motivacions, han plantejat problemes que, de vegades, donen la sensació d'experiència. Hem fet òperes, hem fet ballets, però això queda una mica a part, perquè més que una experiència, era agafar allò existent i replantejar-ho amb noves possibilitats. Sovint no ens hem plantejat de fer una òpera o un ballet, sinó que el material que teníem entre les mans ha definit el gènere. Explicaré una mica el mètode operatiu i descriuré què han estat aquestes col·laboracions amb Joan Brossa. Per exemple, una de les primeres feta l'any seixanta: *Satana*. Aquí, el marc operatiu fou la idea que els sons fossin produïts per la mateixa acció. Jo vaig fer una llista de sons triats per la seva qualitat com a tals, els quals posats en un ordre determinat, podien donar una seqüència interessant. En funció d'aquesta llista, Brossa va fer un primer esquema d'acció. Després vam completar cadascun la nostra part i vam acabar-ho. La primera idea era afegir-hi una orquestra que ho relligués tot, però després vaig veure que no calia. Els personatges en la seva actuació fan una sèrie d'accions sorolloses com per exemple, moure cadires o bé tirar galledes d'aigua, obrir i tancar ventalls, etc., tot amb continuïtat. Ahora les paraules són impactes produïts per una sèrie de fones. La resta eren els sorolls propis de l'acció. Aquesta obra, té un pròleg: abans d'entrar a la sala els espectadors troben un incendi al mig del carrer: uns senyors cremen partitures. I encara, hi ha una segona escena on es busca

la participació del públic tot repartint carraques. Hi ha un actor que llegeix un discurs de Franco mentre la gent fa so-
roll amb les carraques. Finalment, a la sortida hi ha un
castell de focs artificials. És un espectacle musical i escè-
nic, però no té res a veure amb l'òpera. Potser en aquell
moment n'havíem d'haver dit «teatre musical», però no se'ns
va acudir, el terme encara no existia. Una altra obra, de
l'any 64: *Concert per a representar*. Aquesta obra es va fer
expressament per a representar en una gran sala de la casa
de Ricard Gomis. En aquesta sala s'havia col·locat una petita
orquestra al davant, i al darrera i al costat dos jocs d'alta-
veus, respectivament. L'obra començava, formalment, amb
un màxim de música que aniria minvant amb el transcurs
de l'obra i un mínim d'acció que aniria augmentant. En la
primera peça, els músics tocaven i, a més, el director dema-
nava a persones del públic que s'aixequessin, deixant, així,
uns espais buits entre el públic. Aquesta era tota l'acció.
L'orquestra tocava, però, simultàniament, se sentien frag-
ments prèviament enregistrats, pels altaveus dels costats o
de darrera, produint sensació d'espai i com un diàleg de la
música al voltant del públic. Al segon moviment, uns grans
clowns s'asseien als llocs que havien quedat buits. Vam po-
der observar l'impacte que produeix en el públic tenir un
clown tan a la vora, que, de fet, està fent de públic, ja que
no fa res més que estar assegut i escoltar el que toquen.
Una situació molt irregular. En el tercer moviment, la mú-
sica ja és molt reduïda i uns actors tenen una escena. Un
noi jove tira cartes i una noia les entoma amb un caçapapa-
llones. Hi ha una solució musical plana, mínima i, en canvi,
hi ha un contrapunt rítmic dels actors. I amb això s'acaba
l'obra. Una altra és *Conversa*, de l'any 65. Durant un assaig,
hi ha interrupcions i els músics xerren entre ells de les seves
coses personals. Se'ns va acudir transportar aquestes xer-
rades al concert. Es tracta, doncs, d'una obra en què els
músics mentre toquen, tenen una conversa entre ells de to
poètic. A l'estrena d'aquesta obra, el públic restà ben se-
riós, mentre que els músics es petaven de riure, just al
contrari del que havíem pensat que havia de ser. Una altra
obra és *Tríptic carnavalesc*. Té tres moviments. El primer
està escrit en forma de novella i hi ha un recitant que la
va llegint de la manera més monòtona que es pot llegir una
novella. La cantatriu canta vocalitzant i la resta d'instru-
ments, toquen. Tot a partir de la mesura d'aquest text llegit
per un actor com si ho fes a casa seva. El segon moviment

és a base de música tocada pels instruments i al final un breu poema cantat sense els instruments. Més que un poema, una frase. El tercer moviment és una lluita entre el cantant i els instruments. Cada vegada que comença a cantar, els instruments l'interrompen tocant fortíssim i ha de tornar a començar fins que al final aconsegueix col·locar tota la frase. La següent, l'any 66, fou *Suite bufa*. Aquí es plantejava fer un espectacle de tres personatges al voltant del piano: el pianista, la cantatriu i la ballarina. És l'obra més complexa de totes les que hem fet. Hi ha una vintena de *sketch* que es van succeint, però que sovint intercalen al·lusions entre ells com, per exemple, la cantatriu, la qual mentre canta va escrivint coses damunt del piano i passades algunes escenes torna a sortir vestida de dona de fer feines i neteja el piano mentre continua cantant. És força difícil de descriure la *Suite bufa*.

—*Quina mena de públic assistia a aquestes representacions?*

—Al *Concert per a representar* hi havia un públic especialitzat. Es va fer al Club 49, que era un grup que des de l'any quaranta-nou mantenia a Barcelona l'art d'avantguarda. Tot això es feia en privat. *Conversa* es va fer en un concert públic. La *Suite bufa* es va fer a Bordeus dins d'uns festivals d'art de recerca. El públic era molt divers, però va venir molta gent jove, universitaris, la gran majoria. Va estar molt ple i demanaren el bis complet. L'obra dura una hora i no es podia repetir perquè era molt cansat de fer. Ho van acceptar i va ser tot un èxit. Però això no ha tingut continuïtat.

—*Fins ara has parlat dels instruments des d'un punt de vista estrictament musical. Quines són les seves possibilitats des del punt de vista teatral?*

—D'un piano, tots sabem que se'n pot tocar el teclat, però també es pot tocar picant —a cops, prou suaus per no trencar-lo, és clar, i aleshores es transforma en un instrument de percussió. O en pots tocar, també, directament les cordes. Pots posar objectes entre les cordes per modificar la nota o la qualitat del so. A *Suite bufa*, per exemple, utilitzo uns micros de contacte que vaig fer construir expressament, que el mateix pianista col·loca en un moment determinat, entre les cordes, i produeix unes ressonàncies molt espectaculars. Una altra possibilitat és fer cànons amb cinta magnètica. Pots utilitzar el piano o d'altres instruments, enregistrant a mida que vas tocant. Reprodueixes allò enregistrat i ho

enregistres de nou en un altre magnetòfon i així successivament. És com una inclusió de l'electrònica a les possibilitats de l'instrument. Un sol pianista es pot convertir en vint o trenta, a base de multiplicar el que va fent.

—*Poden arribar a popularitzar-se aquestes sessions de teatre musical?*

—Des del punt de vista musical hi ha, principalment, dues classes de música popular: una és la que fa i conserva el poble i l'altra és la que es fa per al poble, perquè es gasten uns diners comprant-la, música de consum. Després existeix la música culta. Com pot arribar a l'abast del poble? D'una banda, s'ha d'aconseguir, com deia abans, elevar el nivell de la gent i això només es pot fer des de l'escola. D'altra banda s'ha de potenciar la possibilitat que tothom tingui accés a la música. Al Congrés de Cultura Catalana del 1976 es va treballar molt en aquest aspecte. Es recolliren una sèrie de propostes del que s'ha de fer per augmentar el nivell popular de la música i fer que, sense pèrdua de qualitat autèntica, pugui arribar a tothom.

—*Quines són les possibilitats de l'escriptura musical?*

—L'escriptura tradicional és, encara, utilitzable. De vegades, hi cal alguna matisació. Matisacions a determinats efectes, determinades maneres, que no estaven previstes en el sistema tradicional. On sí que s'han produït canvis importants és en els sistemes gràfics que deixen als intèrprets un marge molt gran quant a la interpretació, com uns esquemes d'improvisació sobre aquests gràfics. Això forma part d'un corrent que s'ha dit aleatori però que no ho és. A partir del moment en què es deixa en llibertat l'intèrpret, la peça pot ser molt aleatòria per a l'autor, però no per a l'intèrpret, perquè ell hi posarà tota la seva participació que serà perfectament subjectiva per més improvisada que sigui, i des del moment en què hi intervé una decisió subjectiva s'ha acabat l'aleatorietat. El fenomen autènticament aleatori està regit per lleis de probabilitat. Com a estructura són molt interessants els fenòmens regits per les probabilitats. Particularment l'estadística. Una estadística és fer una anàlisi d'un fenomen determinat i treure'n les lleis que el regeixen. Però també podem fer a la inversa: definir les lleis i, després, reproduir el fenomen amb els mateixos mètodes que fa servir l'estadística, fer l'anàlisi al revés. Aquest és el procediment en què estic treballant ara.

—*Tots els sons es poden reproduir en solfa?*

—Els sons, quant a nivell d'altura, sí. Quant a qualitat,

no. Per això, tradicionalment, els músics fan la diferència entre so i soroll. El soroll és, tècnicament, possible de reproduir gràficament per mètodes físics, però no per solfa. S'ha de descriure. Mentre es posin només les notes, siguin fetes d'una manera o d'una altra, es poden escriure en el sistema tradicional. Si vols uns efectes molt determinats, per escriure-ls s'ha de buscar un símbol que més o menys recordi el so que vol produir.

RESUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi un analyse historico-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «sing-spiel» allemand, et une réflexion personnelle sur l'expérimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musique aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine du spectacle d'avant-garde dont nous pouvons leur considérer les pionniers.

RESUMEN

Entrevista con el compositor catalán de vanguardia Josep Mestres Quadreny, que recoge aspectos de su formación musical entre los años 1945 y 1955, haciendo referencia a la situación del país y a otros músicos catalanes contemporáneos.

Mestres Quadreny hace también un análisis histórico-sociológico de los géneros tradicionales del teatro musical como la ópera, el ballet y la zarzuela, particular versión española del *sing-spiel* alemán y una reflexión personal sobre la experimentación actual en el campo de la música de vanguardia, como la música electrónica o la música aleatoria y los límites de la escritura musical. Buena parte de esta entrevista con Mestres Quadreny es una explicación detallada de alguna de sus experiencias llevadas a cabo conjuntamente con el poeta y dramaturgo Joan Brossa y gira en torno a la utilización teatral de los elementos del concierto tradicional, ámbito del espectáculo vanguardista del que los podemos considerar pioneros.

RÉSUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi une analyse historique-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «*sing-spiel*» allemand, et une réflexion personnelle sur l'expérimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musique aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine du spectacle d'avant-garde dont nous pouvons leur considérer les pionniers.

SUMMARY

Interview with Josep Mestres Quadreny, a Catalan and postmodern composer, where there are included all the different aspects of his musical training between 1945 and 1955; he refers both to his country's situation and to other Catalan contemporary musicians. Mestres Quadreny also makes a historical and sociological analysis of the traditional genders of musical theatre, such as opera, ballet and «zarzuela» (a particular Spanish version of the German «*sing-spiel*») and a personal reflection both on the present experimentation in the field of postmodern music (electronic music and «aléatoire» music) and on the limits of the musical script. He devotes a great part of that interview to explain in detail some of his experiences together with Joan Brossa, a Catalan and postmodern poet and playwright, on the use of the elements of the traditional concert in the theatre, a field of the postmodern show where we can consider themselves the pioneers.

RÉSUMÉ

Entretien avec le compositeur catalan Josep Mestres Quadreny qui recueille les différents aspects de sa formation musicale entre 1945 et 1955 et qui fait aussi allusion à la situation du pays et à d'autres musiciens catalans contemporains. Mestres Quadreny nous fait aussi un analyse historico-sociologique des genres traditionnels du théâtre musical, tels que l'opéra, le ballet et la «zarzuela», version propre de l'Espagne du «sing-spiel» allemand, et une réflexion personnelle sur l'expérimentation actuelle dans le domaine de la musique d'avant-garde (musique électronique ou musique aléatoire) et sur les limites de l'écriture musicale. Mestres Quadreny consacre une bonne partie de son entretien à exposer en détail quelques-unes de ses expériences d'ensemble avec le poète et dramaturge catalan Joan Brossa à propos de l'application théâtrale des éléments du concert traditionnel, domaine du spectacle d'avant-garde dont nous pouvons nous considérer les pionniers.