

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Departamento de Filosofía
Programa de doctorado: Arte, filosofía y creatividad



**UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA**

TESIS DOCTORAL:

**Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia
durante el siglo XX, 1922-1983.**

De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano

Presentada por:
José Vicente Gil Noé

Dirigida por:
Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Valencia, enero 2016

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento más sincero a todas aquellas personas que con su ayuda, consejos, sugerencias y paciencia han contribuido a que este proyecto se haya hecho por fin realidad. Especialmente quiero señalar a Llorenç Barber y Montserrat Palacios por su generosidad y amabilidad sin límite. Al profesor Miguel Molina por su incansable y desinteresado apoyo, por sus siempre interesantes sugerencias y por la naturalidad y esplendidez con que es capaz de compartir todo cuanto sabe. A los profesores Román de la Calle y Francisco Carlos Bueno por su orientación e inestimable asistencia. Al tribunal de tesis, formado por la profesora Carmen Pardo y los ya citados Román de la Calle y Miguel Molina, por aceptar juzgar el presente trabajo y contribuir con acertadas observaciones que han sido tenidas en cuenta en esta versión final. A mis padres, hermanos y familiares cercanos, los del día a día, por su paciencia y comprensión. Para finalizar, sobre todo debo esta tesis doctoral a Cristina –mi mujer–, a Samuel y a Pablo –mis hijos– quienes con todo su amor han sacrificado parte de su tiempo, de nuestro tiempo.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	9
1.1.- Acerca del tema	9
1.1.1.- Identificación del problema y contextualización	9
1.1.2.- Limitaciones y alcance de la investigación	14
1.1.3.- Antecedentes y estado de la cuestión	15
1.1.4.- Justificación y pertinencia de la investigación	23
1.2.- Objetivos	26
1.3.- Metodología	27
2.- MÁS ALLÁ DE LOS 12 SONIDOS. EL MICROTONALISMO DE EDUARDO PANACH RAMOS (1922-1949)	33
2.1.- Perfil biográfico y musical	34
2.1.1.- Apuntes biográficos	34
2.1.2.- Actividad como director	42
2.1.3.- Catálogo de obras como compositor	47
2.1.4.- Concesión de patentes	55
2.2.- Eduardo Panach en el contexto microtonal europeo. 1900-1949	57
2.3.- Investigación microtonal. El sistema tercital	63
2.3.1.- Origen del sistema de tercios de tono	63
2.3.1.1.- En busca de «la música futura o música del porvenir»	63
2.3.1.2.- La escala de tonos enteros y la división tripartita del tono	65
2.3.1.3.- Antecedentes de los tercios de tono. De Ferruccio Busoni a Edmond Malherbe	69
2.3.2.- Intento de difusión	74
2.3.2.1.- Valencia	74
2.3.2.2.- Madrid	76
2.3.2.3.- Polémica en la revista <i>Ritmo</i> . La atribución de los tercios de tono	80
2.3.3.- Base del sistema tercital	83
2.3.4.- La notación tercital	92
2.3.5.- Instrumentación microtonal: la triola, la orquesta y la guitarra	94
2.3.5.1.- La triola	94
2.3.5.2.- La orquesta	98
2.3.5.3.- La guitarra afinada en tercios y cuartos de tono	99
2.3.6.- <i>En la Fuente de los Álamos</i>	100
2.3.6.1.- La obra	100
2.3.6.2.- Transcripción	105
2.3.6.3.- Interpretación por medios informáticos	117
2.4.- El sistema comático	119
2.5.- Un curso de algoritmo musical	124

3.- AUTOMATISMOS, AZAR Y SONIDO ELECTRÓNICO. LA MÚSICA ELÉCTRICA Y EL ELECTROCOMPOSITOR DE JUAN GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944)	129
3.1.- Apuntes biográficos	130
3.2.- El libro: <i>La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica</i>	139
3.2.1.- Aspectos generales	139
3.2.2.- ¿Música y telegrafía? Una sola fuente, una sola madre: la electricidad	143
3.2.3.- Primera parte: la telegrafía rápida y el triteclado	147
3.2.3.1.- Transmisión de señales a distancia	147
3.2.3.2.- Asunto de patentes	150
3.2.4.- Segunda parte: la música (eléctrica), «el ruido que menos me molesta»	155
3.3.- El pensamiento musical de García Castillejo	156
3.3.1.- Aproximación a su pensamiento estético musical	156
3.3.2.- Evolución y futuro de la música	159
3.3.3.- La música eléctrica entendida por García Castillejo	167
3.3.4.- Aplicaciones musicales (o no) de la electrónica, según García Castillejo	177
3.4.- Aparato electrocompositor musical	180
3.4.1.- Cuestiones generales	180
3.4.2.- Música y electricidad	185
3.4.2.1.- Electricidad, electrónica y producción de sonido	185
3.4.2.2.- Música y electricidad en Valencia en tiempos de García Castillejo: del primer órgano eléctrico a la creación electroacústica	198
3.4.3.- Azar y música espontánea en el electrocompositor	210
3.4.4.- Música y máquina	216
3.4.5.- Origen del aparato electrocompositor	220
3.4.6.- Cuestiones generales sobre el funcionamiento del electrocompositor	222
3.4.7.- Partes y componentes del electrocompositor	225
3.4.8.- Funcionamiento específico del aparato electrocompositor	228
3.4.8.1.- Diagrama de flujo	236
3.4.9.- Ensayos y audiciones	238
4.- LA CIUDAD SUENA. EL CIRCUITO PERIFÓNICO DE JOSÉ VAL DEL OMAR EN VALENCIA (1939-1945)	243
4.1.- El Circuito Perifónico en el contexto de recuperación de Val del Omar	244
4.2.- Aproximación al universo Val del Omar	248
4.3.- La tentación del sonido	251
4.4.- Llegada de Val del Omar a Valencia	253
4.5.- El Circuito Perifónico de Valencia	255
4.6.- Otros proyectos en Valencia: la Ventana Cinegráfica, la Falla Ambulante y Radio Mediterráneo	269
4.7.- Un paisaje sonoro <i>avant la lettre</i>	273

5.- «MÚSICA JA NO COMENÇA AMB LA CLAU DE SOL». EL GRUPO ACTUM (1973-1983)	279
5.1.- Música experimental: de John Cage en adelante... y hasta Valencia	280
5.2.- El ideólogo: Llorenç Barber	285
5.2.1.- Apuntes biográficos. 1948-1974	286
5.2.2.- Encuentros reseñables y tempranos	295
5.2.2.1.- La importancia de las experiencias extracadémicas	295
5.2.2.2.- Darmstadt: 1969, 1970, 1972 y 1976	296
5.2.2.3.- <i>Silence</i> , de John Cage y «catastrófico tropiezo» con Zaj	303
5.2.3.- ¿Una voz que clama en el desierto? Crítica de la situación musical valenciana	308
5.2.4.- Un antecedente de Actum: conciertos y conferencias de Llorenç Barber, 1969-1974	316
5.3.- Fundación y desarrollo del grupo Actum	318
5.3.1.- La formación en grupo en la música valenciana	318
5.3.2.- Primeros miembros: hacia una «nova generació de músics valencians»	320
5.3.3.- Llorenç Barber, entre Valencia y Madrid. 1974-1983	334
5.3.4.- Características del proyecto Actum	337
5.3.5.- Iniciativas y actividades del grupo Actum	345
5.3.6.- Acogida entre el público, opinión de la crítica y consideración de la comunidad musical	349
5.3.7.- Textos y manifiestos: una declaración de convicciones y propósitos	352
5.3.8.- Actum y la coyuntura político-social	367
5.3.9.- El final de una aventura. Actum después de Actum	371
5.4.- Organización de conciertos y actividad interpretativa de Actum	374
5.4.1.- Conciertos organizados en la ciudad de Valencia	374
5.4.2.- La Societat C. El Micalet y otros escenarios de actuación en Valencia	394
5.4.3.- Conciertos fuera de Valencia	397
5.4.4.- Una sección del grupo: Actum La Plana	405
5.4.5.- Grabaciones, radio y televisión	416
5.5.- El estudio Actum de música electroacústica	419
5.5.1.- La música electroacústica en España	419
5.5.2.- Josep Lluís Berenguer y el estudio Actum	421
5.5.3.- La creación en el estudio Actum	426
5.5.4.- La música electroacústica en Valencia después de Actum	429
5.6.- Ensembles, «actes de música alternativa»	430
5.6.1.- Proyecto original	430
5.6.2.- Ensembles 1979. «Després de Cage»	431
5.6.3.- La continuidad. Ensembles 1980-1982	436

5.7.- La creación musical en Actum	441
5.7.1.- Catálogo de obras de los miembros de Actum	441
5.7.1.1.- Obras de Llorenç Barber	441
5.7.1.2.- Obras de Josep Lluís Berenguer	442
5.7.1.3.- Obras de Amadeu Marín	443
5.7.1.4.- Obras de otros miembros	444
5.7.2.- Algunas características de la creación musical en Actum	445
5.7.2.1.- La sensibilidad minimal	445
5.7.2.2.- No determinación, nuevas grafías y propuestas textuales	449
5.7.2.3.- Improvisación, gestualidad y nuevos tratamientos instrumentales	455
5.7.3.- «Componer, interpretar, escuchar. ¿Qué tienen que ver entre sí?»	457
6.- RELACIONES ENTRE LOS CASOS ESTUDIADOS. ARTE SONORO Y PRECEDENTES	471
6.1.- Relaciones en torno al sonido musical, el ruido, el contexto y el azar	471
6.2.- Música, límites y arte sonoro	475
6.3.- Arte sonoro y búsqueda de precedentes	481
7.- CONCLUSIONES	489
8.- BIBLIOGRAFÍA	501
ANEXO DOCUMENTAL	513

1.- Introducción

1.1.- Acerca del tema

1.1.1.- Identificación del problema y contextualización

Toda investigación está movida por un problema con el que se enfrenta el investigador y para el cual no encuentra una solución, o al menos una solución que le convenza plenamente. A partir de ahí, la investigación no hace sino intentar hallar un resultado satisfactorio. La problemática que suscita este trabajo tiene dos dimensiones inicialmente diferentes pero, en último término, íntimamente relacionadas. De un lado, la manifiesta falta de información acerca de las prácticas experimentales que se dieron en el ámbito de la música en Valencia durante el siglo XX. De otro, la necesidad de encontrar en aquellas componentes que, precisamente por mostrarse extremos y llevar el concepto de música hasta el límite, permitan justificar su incorporación al corpus de precedentes del moderno arte sonoro valenciano, donde ya han sido ubicadas por diversos autores en los últimos años.

Para empezar, es necesario contextualizar y aclarar algunos conceptos. Por un lado hay que valorar qué ocurre en música durante el ámbito cronológico de estudio para entender por qué cabe pensar en hipotéticas prácticas experimentales y, por otro, se debe definir qué se entiende por estas. A lo largo del siglo XX la música occidental sufrió en su seno numerosos e importantes cambios de manera similar a como ocurrió en otras disciplinas artísticas, aunque salvando diferencias en cuanto a la profundidad, el tiempo y la aceptación de los resultados. Como explica Alex Ross,¹ mientras la obra de artistas como Jackson Pollock se vende por millones, cualquier equivalente musical apenas tiene impacto significativo en un entorno en el que la música se ha estereotipado como aquello que compusieron algunos maestros que llevan muchos años o siglos muertos. Los cambios que ha soportado la disciplina musical no solo se dieron en torno a la armonía, la manera de organizar un material reducido a los doce sonidos convencionales o la jerarquía de factores como el timbre y el ritmo, sino también en relación a otros aspectos fruto de la búsqueda de nuevas fórmulas en las más diversas direcciones. En algunos casos apuestas más radicales llevaron a la alteración significativa o al desafío de parámetros musicales tradicionalmente incuestionables –el sonido musical, la voluntad del compositor, la obra como entidad cerrada y predefinida, los instrumentos musicales, el papel del intérprete, la situación concierto y sus espacios convencionales– hasta el punto de hacer necesario replantear la respuesta a una pregunta que hasta hace poco más de un siglo era muy fácil contestar: ¿qué es la música?

Durante el decurso del siglo XX cualquier intento de definición podía ser rebatido o desafiado por la actitud experimentadora de los propios músicos o por las sucesivas contribuciones de una tecnología ya imparable. Entre todo lo sucedido se puede pensar en la incorporación de los sonidos microtonales; la admisión del ruido como material sonoro de pleno derecho; la utilización anticonvencional de instrumentos musicales o su «preparación», una intervención en su estructura o mecanismo para llegar a alterar su timbre original; la presencia del azar en las técnicas

¹ ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009, p.12.

de composición, con la consiguiente renuncia a la organización racional y consciente de los sonidos por parte del compositor; la apertura de la obra y la indeterminación voluntaria del resultado sonoro, lo que otorgaba al intérprete un protagonismo inusitado; la aplicación de la tecnología electrónica a la creación a través un instrumental tecnológico que el compositor maneja directamente y con el que dispone de un espectro inagotable de frecuencias y timbres; la captura, manipulación y grabación en cinta de sonidos concretos que utilizar creativamente; el empleo del ordenador para asistir al compositor o directamente sustituirlo; la valoración estética del silencio, el reconocimiento de su capacidad para articularse en forma de obra y el protagonismo que, a través de él, cobra el contexto; la suma del gesto y las acciones cotidianas a unas obras que incluso pueden llegar a prescindir de cualquier sonido; el repetitivismo o la macrocósmica concepción del mundo que nos rodea como composición musical a través del paisajismo sonoro. Todo ello hizo que a medida que discurría el siglo fuera más complicado distinguir entre música y sus antiguos opuestos, silencio y ruido, o diferenciar entre lo que es música y lo que es cualquier otra cosa que suena pero no música. El resultado de ese acervo es que –como indican Llorenç Barber y Montserrat Palacios– «lo que todavía llamamos música, extenderá ostentosamente sus límites para, a partir de ahí, arrebatarnos a oír con orejas nuevas».²

Un proceso, el de cambiar las «orejas» tradicionales por otras nuevas, el de desarrollar una sensibilidad estética hacia las nuevas dimensiones que cobraba la música, que no se dio de forma generalizada, que no tuvo el mismo calado ni se dio en los mismos tiempos en unos lugares que en otros. En Valencia, ámbito en el que se centra esta investigación, la creación musical permaneció en un estándar que se mantuvo completamente al margen de tensiones como las citadas durante la práctica totalidad del siglo. No es viable analizar aquí obras de todos los compositores para descubrirlo, pero es suficiente con atender al relato histórico más veterano –Manuel Valls Gorina, Federico Sopeña, José Subirá, Tomás Marco o Eduardo López-Chavarri–, a interpretaciones musicológicas más recientes –Xosé Aviñoa y Marta Cureses en *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear, Diccionario de la música valenciana*– y a las conclusiones a las que han llegado los sucesivos estudios y tesis doctorales que se han realizado en los últimos años sobre la obra de compositores valencianos como Manuel Palau, los integrantes del Grupo de los Jóvenes –Vicente Asencio, Vicente Garcés, Ricardo Olmos, Luis Sánchez y Emilio Valdés–, Amando Blanquer, Francisco Llácer Pla, Miguel Asins Arbó, José Moreno Gans, o José Vicente Baguena Soler. Fueron muchos los compositores que hicieron aportaciones importantes a la música valenciana con particularidades muy diversas, desde posiciones lingüísticas y estéticas diferentes, pero compartiendo ciertos elementos esenciales que configuraban un modelo de música cuyos límites no cedieron ante experimentaciones que se sucedían en el panorama internacional.³

El término experimental se ha usado desde mitad del siglo XX para hacer referencia a una forma de entender la música que tiene su origen en la obra y el pensamiento de John Cage, quien precisamente definió en 1955 la música

² BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009, p.7.

³ Como pequeña excepción se pueden citar algunas obras con componente estocástico de José Vicente Báguena Soler y ciertas piezas de Francisco Llácer Pla en las que hay un atisbo de indeterminación, como *Motete para el día sexto* (1969), para orquesta de arcos o cuarteto de cuerda.

experimental como «acto cuyo resultado es desconocido».⁴ Posteriormente Michael Nyman desarrolló y aclaró aquella definición y relató la forma en que muchos compositores posteriores al americano se involucraron en ella.⁵ Pero como indica el compositor y musicólogo Leigh Landy, el término se ha utilizado también con otros significados.⁶ En general se ha empleado como sinónimo de vanguardista, que se adelanta a su tiempo; entre finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 se identificó, de la mano de Pierre Schaeffer y Lejaren Hiller, con la música hecha en laboratorios, como la concreta, la electrónica y la música por ordenador; por último, según Landy, se ha entendido la música experimental como aquella en la que el componente innovador de cualquier aspecto, deliberadamente buscado, tiene prioridad sobre el resto de cuestiones técnicas esperadas de una obra. En este sentido el autor explica que, pese a que la innovación ha existido a lo largo de la historia, en el siglo XX muchos compositores pusieron su interés estrictamente en lo nuevo ignorando, comprometiendo o incluso rechazando valores comúnmente aceptados. En parte, el sentido que se da al término en esta investigación participa de la última de las variantes propuestas por Leigh Landy, pero se irá un poco más allá.

Con la palabra experimental se hace aquí referencia a prácticas o actitudes que llevaron la música al límite al modificar algunos de sus elementos convencional e históricamente aceptados como esenciales. Fundamentos que se pueden inferir de la práctica del compositor convencional y que, según algunos autores como Nyman,⁷ configuran una tradición posrenacentista donde, a pesar de las distancias, caben desde Bach a los compositores de la vanguardia europea. César Cano, uno de los compositores valencianos contemporáneos de más relevancia, se refiere a esos fundamentos como los «paradigmas que son la esencia de la música tal y como la conocemos» y enumera algunos de ellos como la organicidad, direccionalidad y la finalidad del discurso musical; la función portadora de un mensaje artístico o la concepción de la obra como fruto codificado de un pensamiento musical que el creador pretende comunicar a sus oyentes; la importancia de la autoría; la autonomía de la obra y su carácter como ente acabado y perfecto; el ritual del concierto y el papel tradicional del intérprete virtuoso.⁸ A la lista se debe sumar el sonido musical, aunque Cano, en principio, no plantea su exclusividad. Conocidos los fundamentos esenciales, que se constituyen en límites de un concepto estereotipado de música, se clarifica la identidad de la música experimental como la que desafía alguno o varios de ellos y que, por tanto, transita la frontera que aquellos contribuyen a definir. En este mismo sentido, a partir de uno de los elementos sucesivamente más comprometido a lo largo del siglo XX, los autores Christoph Cox y Daniel Warner se refieren a las prácticas musicales experimentales como aquellas que, desde Russolo a la cultura DJ, «han habitado aquella frontera donde el ruido y el silencio se convierten en música y viceversa».⁹

⁴ CAGE, John. *Silence*. Madrid: Árdora, 2007, p.13.

⁵ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006. Traducción castellana del original publicado en 1974.

⁶ LANDY, Leigh. *What's the Matter with Today's Experimental Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1991, pp.3-7.

⁷ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, p.21.

⁸ CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy. En: *Anuario*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp.88-89.

⁹ COX, Christoph; WARNER, Daniel (ed.) *Audio Culture. Readings in modern music*. New York: Continuum, 2008, p.6.

Con la perspectiva que otorga el tiempo, desde un ya más que empezado siglo XXI y bien conocidos cuantos cambios, revoluciones y transformaciones se operaron en la pasada centuria en el mundo del arte y de la música, cabe una pregunta que será la que precisamente de pie a esta investigación. El interrogante que se plantea es si existieron en Valencia a lo largo del siglo XX comportamientos musicales experimentales parangonables a los que se han esbozado en párrafos anteriores. Y si existieron, qué prácticas experimentadoras tuvieron lugar que abordaran la música desde perspectivas radicales que dislocaran el concepto dominante por transgresión de algunos de los caracteres que tradicionalmente le han conferido identidad propia. La investigación pretende dar respuesta a estas preguntas contando con una premisa impuesta por los acontecimientos de un siglo como el pasado: la idea de música con la que se revisan y valoran los hechos está ensanchada, es un concepto que ha destruido sus sólidos límites tradicionales o que los ha dotado de una flexibilidad casi ilimitada. Explicaba Murray Schafer que las definiciones estrictas resultan ya inaceptables.¹⁰ Así, lo importante no será dilucidar si las propuestas que se estudian están dentro o no de la música, sino mostrar la relación (experimental) que con ella establecieron. De las preguntas principales que se han planteado se derivan otras que perfilarán el curso de la investigación. Si existieron comportamientos experimentales en Valencia, ¿quién o quiénes, músicos o no, estuvieron detrás? ¿En qué consistieron detalladamente aquellos comportamientos o modos de hacer? ¿Se materializaron en resultados concretos? ¿Cómo fueron recibidos esos resultados en su tiempo? ¿Qué les une o qué tienen en común esos planteamientos?

Un trabajo de investigación previo realizado al finalizar el Máster de Estética y Creatividad Musical en la Universidad de Valencia, dirigido por el doctor Francisco Carlos Bueno Camejo y dedicado al grupo valenciano Actum, pionero representante de la herencia de la obra y el pensamiento musical de John Cage en España, supone el punto de partida de todo el proyecto que aquí se expone. Un tema de aparente escasa relevancia, con un tratamiento mínimo y marginal en la bibliografía, acabó por conducir la investigación hacia la búsqueda de otros comportamientos experimentadores arrinconados en su tiempo y soslayados por la historia. Ha sido fundamental, en ese sentido, la figura de Llorenç Barber y su pensamiento, recogido en varios libros y numerosos artículos publicados a lo largo de las últimas décadas. Especialmente interesante e inspirador para este trabajo ha sido su texto «País Valenciano: búsqueda de una identidad», publicado en 1979,¹¹ a través del cual el compositor reflexionaba sobre la identidad valenciana a propósito del grupo Actum y establecía una lúcida genealogía de la heterodoxia musical en Valencia. Más adelante, se volverá sobre este breve texto y su importancia para la investigación.

El rastreo documental y bibliográfico iniciado tras abrir la investigación más allá del grupo Actum condujo directamente hacia Miguel Molina, artista sonoro, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica y director del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI). El profesor Molina, al frente del LCI, ha protagonizado en los últimos años una importante labor de investigación y recuperación de antecedentes del arte sonoro a través de sucesivos

¹⁰ SCHAFFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013, p.21.

¹¹ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad. *Música en España*, 1979, nº4, pp.30-31.

proyectos financiados por la Universitat Politècnica o el Ministerio. El más reciente, realizado entre 2009 y 2012, «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual» (ref. HAR2008-04684), dio como resultado la localización de precedentes, su reinterpretación teórica y práctica, la programación de actividades, la colaboración con festivales y congresos y diversas publicaciones.

Miguel Molina ha encontrado interesantes antecedentes del arte sonoro en disciplinas tan variadas como la tecnología, la literatura o las artes visuales. Con cierta vocación de interés y revisadas desde una perspectiva actual, algunas obras artísticas de la época de las vanguardias adelantaron conceptos o planteamientos propios de los artistas sonoros actuales. El profesor Molina habla de una búsqueda de «rastros, como huellas o pistas a seguir de algo que ha desaparecido (o ha pasado desapercibido), pero que ha dejado una marca, un *índex*, desde el cual nos ha permitido interpretar y seguir su camino hacia posibles antecedentes de lo que ahora entendemos como arte sonoro».¹² Apunta también a la música, sugiriendo la existencia de precedentes precisamente en los casos en que los procedimientos de experimentación alteraron la noción convencional de aquella disciplina dando lugar a procedimientos que luego serían característicos del arte sonoro. En el caso valenciano el concepto de «rastros» o «huellas» cobra todo el sentido, pues se cuenta solo con exiguos indicios de actitudes musicales experimentadoras que, precisamente por su naturaleza, fueron obviadas en el pasado. Indicios que, rastreados, han sido suficientes para esbozar una relación de precedencia, pero que invitan a una investigación en profundidad para reforzar el parentesco.

A partir del trabajo del profesor Molina, y restringiendo el ámbito geográfico de estudio exclusivamente a Valencia, es como se plantea aquí la posibilidad de subrayar la relación de algunas prácticas musicales del pasado con el arte sonoro actual a través de un estudio en profundidad que ponga en relieve la dimensión experimental que actúa de charnela entre aquellas y este. Un arte sonoro que ya no es que desborde concepto alguno de música, sino que directamente habita al margen, con una voluntaria indiferencia e independencia hacia ella por más que se apropie del que tradicionalmente fuera su elemento exclusivo: el sonido. Con este planteamiento, a los interrogantes ya citados como motivadores de la investigación se añade la reflexión acerca de los antecedentes del arte sonoro valenciano señalados en el ámbito de la música local. Surge la cuestión de aclarar con detalle en qué consistió su aportación y en qué medida su carácter fue suficientemente heterodoxo y rupturista como para que puedan referirse, desde la perspectiva actual, como antecedentes del arte sonoro. Responder a estas preguntas es en buena medida responder a las planteadas en primer término y viceversa. La investigación en busca de prácticas musicales experimentales y la justificación de posibles precedentes del arte sonoro en la música son, en último

¹² MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944). En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p.121.

término, dos perspectivas o puntos de partida diferentes para abordar un mismo problema.

1.1.2.- Limitaciones y alcance de la investigación

El trabajo previo realizado, la revisión de la bibliografía y de la hemeroteca así como la consulta de bibliotecas y archivos personales y públicos, han permitido establecer una visión preliminar y panorámica de las prácticas experimentales en el entorno nacional. En el ánimo de esta investigación no está dar lugar a una lectura definitiva y total de toda experimentación musical y sonora que tuviera lugar en el pasado siglo XX, en el sentido de llegar a abarcar el fenómeno en su integridad. Se centra el ámbito geográfico en la ciudad de Valencia y su entorno más próximo, huyendo de otros más amplios y ambiciosos como el de la Comunidad Valenciana en su conjunto o el de toda España. Si bien por un lado podrían dotar al estudio de mayor complejidad, riqueza y diversidad por otro conducirían a una tarea que excedería los límites de un trabajo de estas características, prolongándolo de manera indefinida en el tiempo y requiriendo muchos más recursos y posibilidades. Así pues, se parte de la premisa de que esta investigación es solo un paso en la solución de un problema, un medio, una aportación que no quiere ser la última, que debe ser complementada por trabajos posteriores que sumen en la misma dirección.

Cronológicamente la investigación también requiere de acotamiento, pues un siglo tan cambiante y vertiginoso en lo artístico implica que el contexto en el que se dieron las experimentaciones no fue siempre el mismo, lo que acaba por condicionar su interpretación estética e histórica. El período de tiempo que abarca este trabajo se inicia en 1922, fecha en la que se ha localizado el primer fenómeno experimental. Las referencias bibliográficas no han mostrado indicios de actividad musical más allá de lo convencional desde el inicio del siglo hasta esa fecha. El otro límite temporal que se establece es el de 1983, no solo porque coincide con la desaparición del caso más tardío que se estudia, el grupo Actum, sino porque el ecuador de los años 80 es un momento de importantes cambios en la sociedad y en el entorno artístico y musical valenciano. El proceso de «normalización neosinfónica» que, según explican Llorenç Barber y Montserrat Palacios,¹³ recorrió el país tras la heterodoxia musical de los años setenta tomó forma en Valencia con una nueva generación de compositores de música contemporánea y con la creación de instituciones para su difusión. El cambio de paradigma estético no impidió que las propuestas experimentales pervivieran y se expandieran, pero ya sin complejos ni necesidad de aprobación por parte de una música de la que cada vez estaban más al margen. Las características propias del nuevo momento histórico, todavía en el umbral de una recién inaugurada posmodernidad, llevan a cambiar el enfoque de la reflexión acerca de la experimentalidad con el sonido: se consolida la democracia en España y se acelera la apertura cultural y artística; se simplifican y abaratan paulatinamente los dispositivos electrónicos y tecnológicos de grabación y procesado del sonido democratizando su uso; el arte sonoro da sus primeros pasos como práctica específica –con esa u otras denominaciones– promoviendo una utilización conceptual del sonido fuera de la música; el sonido

¹³ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.51.

penetra en las enseñanzas de bellas artes de la universidad de la mano de profesores-artistas jóvenes, en el caso de Valencia con practicantes de la intermedialidad de la talla de Miguel Molina o Bartolomé Ferrando; ya hacia el final de la década se gestan asociaciones y colectivos artísticos de perfil plural e interdisciplinar –como ANCA o Purgatori en Valencia– que, entre nuevos comportamientos plásticos, poéticos, de acción y performativos, dan cabida a la experimentación con la música y el sonido, la improvisación o la electroacústica. Lo que décadas atrás era radical y subversivo en música se convierte a partir de los años ochenta en común para el arte sonoro o la música experimental, entendida no ya como actitud sino como categoría. La experimentación musical y sonora, que sobrevive en Valencia en los años ochenta, que se diversifica y crece en los noventa y que protagoniza una verdadera explosión con la llegada del nuevo siglo XXI, se explica en un nuevo orden de cosas y pierde, por decirlo de alguna manera, la épica de sus antecedentes.

Los indicios encontrados en la bibliografía permiten intuir un comportamiento experimental en algunos casos muy concretos que, en principio, han quedado refrendados por el estudio preliminar de numerosas fuentes documentales, hasta ahora desconocidas y por explorar, producto del rastreo en archivos fundamentalmente privados. Con las coordenadas geográficas y cronológicas apuntadas y tras la información encontrada en la revisión previa de la bibliografía, esta investigación alcanza a abarcar cuatro casos de práctica experimental en Valencia. Se tratará del músico de Alboraya Eduardo Panach Ramos y sus indagaciones en el microtonalismo; del cura músico Juan García Castillejo y sus experiencias con la electricidad, la electrónica y los automatismos musicales; del cineasta e inventor, con amplio recorrido en el campo del sonido, José Val del Omar, quien durante su estancia en Valencia en la inmediata posguerra puso en marcha el llamado Circuito Perifónico en la ciudad y del grupo Actum, pionero en Valencia de las músicas experimentales herederas de los planteamientos de John Cage, Fluxus y Zaj. Casos todos ellos en los que, además, se adivinan en esencia planteamientos y procedimientos que identifican al arte sonoro y sus propuestas, motivo por el cual de una u otra manera ya han sido señalados como posibles precedentes por diversos autores.

1.1.3.- Antecedentes y estado de la cuestión

La presente investigación ha estado precedida de una exploración bibliográfica a través de la cual se ha reunido, revisado e interpretado el máximo posible de aportaciones realizadas por otros autores en relación con el tema de estudio. Esta revisión ha permitido establecer una panorámica del tema, identificar a los estudiosos que se han ocupado de la cuestión y conocer cuáles han sido sus valoraciones y contribuciones. Ha sido a partir de ahí que se ha podido contextualizar el trabajo, perfilar la orientación de la investigación y establecer un punto de partida. A continuación se presenta una recopilación que recoge, de forma sintética, los enfoques y aportes de los autores más significativos.

Hasta el momento de redactar este proyecto no se tiene constancia de ningún trabajo previo que haya abordado de forma específica y monográfica el tema de las prácticas experimentales en el marco de la música valenciana del pasado siglo XX. No

solo no existen estudios que se ocupen del tema de forma global, sino que tampoco se han llevado a cabo investigaciones parciales y específicas acerca de alguno de los casos que aquí se plantean como claves. Por tanto, ante la ausencia de investigación y resultados contrastados sobre los que fundamentarse, no se pueden citar valoraciones ni teorías elaboradas de conjunto sobre la presencia de comportamientos experimentales dentro de las coordenadas que en este proyecto se han establecido. Sí se puede, sin embargo, citar como una reflexión de auténtica referencia el artículo de Llorenç «País Valenciano: búsqueda de una identidad», publicado en 1979 en la revista *Música en España*. Sin ser el resultado de una investigación y con un carácter más bien divulgativo, el autor confirmaba por primera vez la presencia de cierta actitud disidente en la música valenciana de la que participaban el grupo Actum y su supuesta genealogía, en la que Barber incluía de forma inédita a Eduardo Panach y a Juan García Castillejo: «Actum, como Zaj (la referencia no es inocua) tiene su genealogía: es hijo y nieto de heterodoxos. [...] tanto Panach como G. Castillejo, emparentan con lo más revolucionario de su época, son primos de futuristas, dodecafonistas, dadaístas, ultraístas, cubistas y demás».¹⁴ Sus palabras son una verdadera invitación a la investigación. Abren la puerta a plantear un estudio que se pregunte en qué consistió su heterodoxia, qué plantearon, cómo y cuándo lo hicieron, con qué resultado y en qué contexto. A pesar de los años transcurridos desde 1979 hasta hoy, aquella línea de investigación que se abría con la reflexión de Llorenç Barber no ha encontrado desarrollo, por lo que resulta perentorio indagar acerca de unos nombres que, todavía en el presente, son auténticos desconocidos. Por otra parte, el compositor valenciano incluyó por primera vez los nombres de Eduardo Panach, García Castillejo, José Val del Omar y Actum en un mismo marco experimental –aunque de ámbito nacional– como es la «Cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas» que incluyó en su libro *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*.¹⁵

Recogiendo la idea que introdujo Barber en su artículo de 1979, José Vicente Gil Noé, en un avance de lo que es esta investigación, se preguntó si realmente podía hablarse de genealogía en una ponencia del congreso «100 años de arte sonoro valenciano» que se convocó dentro del XV festival Nits d’Aielo i art de 2012. En su exposición, luego publicada como «Haciendo historia: una ¿genealogía? de la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983»,¹⁶ el autor ya tejió una ascendencia experimental que, partiendo de Actum, se remontaba hasta Eduardo Panach pasando por Val del Omar y Juan García Castillejo y apuntó relaciones entre sus prácticas –apertura a todos los sonidos, electrónica, azar e indeterminación, protagonismo del contexto– y las de los modernos artistas sonoros. Sin embargo ha sido el artista y profesor Miguel Molina el verdadero pionero en establecer relaciones entre arte sonoro y experimentación musical y sonora durante la primera mitad del siglo XX, encontrando en esta última ecos o precedentes de aquel. En algunos de sus textos el profesor Molina ya ha puesto en relación a Val del Omar, Castillejo y Panach,

¹⁴ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad..., pp.30-31.

¹⁵ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*..., pp.367-482.

¹⁶ GIL, José Vicente. Haciendo historia: una ¿genealogía? De la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.70-93.

tratándolos bajo una perspectiva experimental y situándolos como posibles antecedentes del arte sonoro. En un primer texto, «Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)» (2007),¹⁷ lo hizo con Val del Omar y Castillejo. Años más tarde se ocupó de Eduardo Panach y de Juan García Castillejo en su ponencia y posterior publicación «Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944)» (2012),¹⁸ para el congreso «100 años de arte sonoro valenciano» al que ya se ha hecho referencia. Entre lo más relevante del texto se encuentra el hecho de que Molina incluyó ambos casos entre los rastros del arte sonoro valenciano por encontrar en los dos músicos un mismo carácter renovador y rupturista coincidente, por ejemplo, en su apertura hacia la utilización de todos los sonidos. Destaca la asociación literario musical que el autor construyó entre un relato de Gustavo Adolfo Bécquer y el resultado acústico microtonal de la obra que le inspiró a Eduardo Panach. De García Castillejo destacó que su aparato electrocompositor no estuviera concebido para la interpretación de viejos repertorios, sino para crear una novedosa «música espontánea» cuyo resultado era imposible prever.

En la bibliografía no se encuentran más casos que muestren un tratamiento relacional y conjunto de algunos de los sujetos que se van a estudiar en este trabajo o que establezcan vínculos entre sus prácticas y el arte sonoro. Al margen de esto, se pueden encontrar algunas referencias individuales formando parte de diccionarios o amplias historias de la música. También en artículos o monografías que, centrados en temas concretos, muestran por los casos que aquí se estudian cierto interés coyuntural para su relato. En la mayoría de ocasiones se trata de referencias superficiales, que no pasan de la mera descripción y que a menudo arrastran clichés configurados al sintetizar tratamientos previos de otros autores. Se evita hacer aquí un simple inventario de todos los casos en que los casos objetos de estudio aparecen citados o simplemente descritos en la bibliografía y se opta por recoger únicamente aquellas alusiones en las que los autores, a pesar de lo exiguo del tratamiento, ofrecen algún enfoque o aporte interesante para la investigación.

Adolfo Salazar, al abordar el microtonalismo en *Música y sociedad en el siglo XX* (1939),¹⁹ apuntó de forma sucinta pero interesante que en Valencia Eduardo Panach había construido un instrumento afinado en tercios de tono y había escrito composiciones para él ya en 1922. Es importante cómo Salazar señaló la dimensión práctica del trabajo del músico valenciano, algo que marcaría las diferencias respecto de otros casos en los que no se pasó de la especulación teórica. El crítico extendió las mismas consideraciones al texto posterior *La música moderna: las corrientes directrices en el arte contemporáneo* (1944).²⁰ En los años cincuenta, el mismo Eduardo Panach pudo publicar dos pequeños artículos en la revista musical *Ritmo*,

¹⁷ MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En: IGES, José. *I Muestra de arte sonoro español, MASE*. Lucena: Weekend Proms, 2007, pp.28-71.

¹⁸ MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944)..., pp.141-145.

¹⁹ SALAZAR, Adolfo. *Música y sociedad en el siglo XX*. México: La Casa de España en México, 1939, p.134.

²⁰ SALAZAR, Adolfo. *La música moderna: las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*. Buenos Aires: Losada, 1944, p.71.

primero «Tercios de tono y sistema comático» en (1955),²¹ después «Evoluciones del arte musical» (1956),²² dos textos que, ante la falta de bibliografía, se constituyen en fuentes fundamentales para conocer su trabajo y la recepción que tuvo por parte de la crítica y la comunidad musical. La referencia de Adolfo Salazar y probablemente sus propios artículos en *Ritmo*, hicieron que el nombre de Panach apareciera ligado a la tradición microtonal en textos publicados lejos de España, aunque de una manera únicamente nominal. Es el caso del artículo «De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados» (1957),²³ de José Vicente Asuar en la *Revista musical chilena*, o de *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1971),²⁴ de Juan Carlos Paz.

Eduardo López-Chavarri Andujar, en su *Breviario de la música valenciana* (1985),²⁵ señaló una doble condición en Eduardo Panach que coincide en buena medida con el enfoque de este trabajo de investigación. Si por un lado situó al compositor como precursor del microtonalismo, a la par de músicos de dimensión internacional como Haba o Carrillo, por otro lo hizo protagonista de un olvido en el que Valencia ha dejado arrinconados a renovadores como él. Quizá por ello, el autor le dedicó un amplio apartado en *Compositores valencianos del siglo XX. Del Modernismo a las Vanguardias* (1992),²⁶ básicamente una reproducción literal de un texto del compositor. La valoración del autor siguió en la misma línea, señalando a Panach como músico avanzado, precursor de nuevas técnicas y con un proceso compositivo «en el nivel más audaz de la música de aquellos días». La estimación acerca de su olvido volvía a ser contundente al afirmar que «si Panach hubiera nacido o vivido en otra capital española, su papel de precursor hubiera tenido a buen seguro una relevancia bien lejos del típico olvido valenciano».

Entre las obras enciclopédicas, el *Diccionario de la música valenciana* (2006) incorporó una entrada escrita por Rafael Díaz Gómez quien, a partir de la aportación de López-Chavarri y de la prensa de la época, hizo un recorrido por su biografía y por sus obras hasta 1949.²⁷ Los sistemas microtonales aparecen descritos muy sucintamente, pues prima la crónica de los acontecimientos. El autor, sin embargo, valoró el sistema de tercios de tono como la aportación más significativa de Panach, por encima de su obra lírica.

Algunas monografías recientes dedicadas al microtonalismo y publicadas fuera de España han incluido entre sus páginas a Eduardo Panach. Su importancia no reside en la información que brindan, realmente escasa, sino en el lugar que otorgan al compositor como único precursor en la composición, acompañado por Juan Domínguez Berrueta en el plano teórico. El italiano Luca Conti, en el repaso que hizo

²¹ PANACH, Eduardo. Tercios de tono y sistema comático. *Ritmo*, 1955, n°272, pp.14-15.

²² PANACH, Eduardo. Evoluciones del arte musical. *Ritmo*, 1956, n°280, p.4.

²³ ASUAR, José Vicente. De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. *Revista Musical Chilena*, 1957, vol.11, n°55, pp.59-73.

²⁴ PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971, p.365.

²⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Breviario de la música valenciana*. Valencia: Piles, 1985, p.76.

²⁶ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX. Del Modernismo a las Vanguardias*. Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92, 1992, pp.143-150.

²⁷ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana*. Valencia: Iberautor Promociones Culturales, 2006, pp.229-230.

por el microtonalismo europeo en *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)* (2007), dedicó un breve apartado a lo ocurrido en España.²⁸ Panach figura como único compositor microtonal, lo que le otorga un evidente papel de pionero. Conti subrayó las múltiples facetas de su actividad como la reflexión teórica, la difusión, la composición de obras y la modificación de los trastes en instrumentos de cuerda para obtener microtonos. Franck Jedrzejewski, en el prefacio de su *Dictionnaire des musiques microtonales* (2014),²⁹ hizo un recorrido por la práctica microtonal de diferentes países y situó a Panach como pionero español, únicamente acompañado por el teórico Juan Domínguez Berrueta.

A partir del congreso «100 años de arte sonoro valenciano» al que ya se ha hecho referencia, el musicólogo Ferrer-Molina escribió «La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana» (2012),³⁰ texto en el que se ocupa de Panach a propósito del redescubrimiento y estudio de la guitarra que el compositor encargó construir para poder abarcar semitonos, cuartos y tercios de tono. Lo más relevante es la inédita descripción del instrumento que ofrece el autor así como la explicación de sus amplias posibilidades microtonales.

En el caso de Juan García Castillejo cabe empezar con la que parece haber sido la primera referencia a su trabajo, representativa además del escaso interés que la historiografía local ha mostrado por la heterodoxia musical. En el libro *100 años de música valenciana, 1878-1978* (1978) de Eduardo López-Chavarrí y José Doménech Part,³¹ que se suponía un recorrido por todo un siglo de música en la región, no hay ni una sola alusión a García Castillejo. Paradójicamente, en la bibliografía de la monografía aparece el libro que el cura músico publicó en 1944, aunque la desatención fue tal que no se especifica ni el autor. Algunos autores como Alfredo Aracil, Ángel Medina o Miguel Molina se han ocupado parcialmente de García Castillejo en trabajos más amplios sobre máquinas y tecnología musical. Alfredo Aracil investigó acerca de las máquinas musicales becado por la Fundación Juan March y como resumen del trabajo realizado publicó *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos* (1984).³² El autor ubicó a García Castillejo en la tradición de los sistemas de composición asistida o pseudoautomática, junto al arca musarithmica de Athanasius Kircher y los juegos de dados del siglo XVIII. Además citó el dispositivo como parte de la prehistoria de la *computer music*. El autor extendió la misma valoración sobre Castillejo al artículo «La magia de la máquina. Música y tecnología en el siglo XX» (1984) que publicó en *Ritmo*.³³ En octubre de 1998 se llevó a cabo en Granada el «Coloquio internacional Antropología y Música. Diálogos II», bajo el título genérico de «Hombres, Música, Máquinas». La

²⁸ CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, p.109.

²⁹ JEDRZEJEWSKI, Franck. *Dictionnaire des musiques microtonales*. Paris: L'Harmattan, 2014, p.8.

³⁰ FERRER-MOLINA. La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso)..., p.461.

³¹ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo; DOMÉNECH, José. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p.256.

³² ARACIL, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid: Fundación Juan March, 1984, p.56.

³³ ARACIL, Alfredo. La magia de la máquina. Música y tecnología en el siglo XX. *Ritmo*, 1984, nº546, p.26.

participación de Ángel Medina quedó luego reflejada en la publicación de su ponencia «Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España» (1999).³⁴ El autor no dudó en señalar a Castillejo como el caso más extremado de inventor musical y visionario artístico que se conozca en España. Lo consideró un verdadero precursor nacional del maquinismo musical, del microtonalismo, de la plena asunción de los fenómenos del azar en el proceso musical y de la música realizada por procedimientos de síntesis del sonido. Miguel Molina situó el Circuito Perifónico de Val del Omar y el aparato electrocompositor musical de García Castillejo entre los ejemplos más significativos de máquinas preelectroacústicas en la ponencia «De la “máquina de hablar” a la “máquina de dormir”. Máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España (1860-1944)» (2012),³⁵ que ofreció en el congreso celebrado con motivo del 25 aniversario de la Asociación de Música Electroacústica Española. Muy recientemente, la dimensión más técnica de García Castillejo ha suscitado el interés de algunos autores interesados en la recuperación de viejos inventores españoles que, pese a desarrollar tecnologías únicas en su tiempo, nunca han gozado de verdadera consideración. El periodista Miguel A. Delgado publicó en 2014 *Inventar en el desierto: tres historias de genios olvidados* en el que incluyó un escueto acercamiento a Castillejo como epílogo del capítulo dedicado a la historia del pionero español de la radio Julio Cervera Baviera.³⁶ El mismo periodista ha comisariado junto a María Santoyo la exposición «Nicola Tesla: suyo es el futuro» organizada por Fundación Telefónica entre el 13 de noviembre de 2014 y el 15 de febrero de 2015. En un apartado de la muestra dedicado a inventores españoles no conocidos ni reconocidos, bajo el título «Brillantes como Tesla», incluyeron a García Castillejo junto a otros nombres como los de Clemente Figuera, Mónico Sánchez, Julio Cervera o Leonardo Torres Quevedo. En la misma línea recuperadora de inventores nacionales, el periodista Alejandro Polanco publicó en 2014 *Made in Spain. Cuando inventábamos nosotros* y dedicó al sacerdote el apartado «Juan García Castillejo, un músico electrónico de los años cuarenta».³⁷

El granadino José Val del Omar ha sido estudiado en sus múltiples facetas creativas, especialmente como cineasta, pero su actividad y aportación valencianas permanecían muy poco conocidas hasta hace poco tiempo. Carmen Pardo, en el texto «El sonido en la piel» (2010),³⁸ para el catálogo de la exposición sobre el creador que tuvo lugar en Granada y Madrid entre 2010 y 2011, estableció una definición del Circuito Perifónico muy elocuente como «primer oído colectivo en las calles». Además, la autora destacó la importancia del dispositivo sonoro instalado en Valencia para interpretar la importancia del canal acústico en la obra del granadino, nunca un elemento gratuito. Desde Valencia, dos textos de José Vicente Gil Noé han contribuido

³⁴ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del Sur*, 1999, nº4, pp.97-112.

³⁵ MOLINA, Miguel. De la “máquina de hablar” a la “máquina de dormir”: Máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España (1860-1944). En: *XIX Punto de Encuentro y Puntos de Escucha de la Música Electroacústica de España*. (Actas del Congreso). Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2012, pp.125-144.

³⁶ DELGADO, Miguel A. *Inventar en el desierto. Tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2014, pp.203-210.

³⁷ POLANCO, Alejandro. *Made in Spain. Cuando inventábamos nosotros*. Valladolid: Glyphos, 2014, pp.269-274.

³⁸ PARDO, Carmen. El sonido en la piel. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010, pp.296-307.

a un mejor conocimiento de la actividad de Val del Omar en la ciudad. El artículo «Primer hilo musical después de la guerra: el Circuito Perifónico de Val del Omar en Valencia» (2012) supuso el primer acercamiento específico al dispositivo a partir cierto material inédito encontrado y estudiado exhaustivamente.³⁹ El texto ofrece información detallada acerca de la puesta en funcionamiento del Circuito, su organización y sus contenidos. Pero es el segundo de los trabajos del autor el más significativo. En «Un altavoz en las torres, imagen del Festival Nits d’Aielo i Art. José Val del Omar y su paso “sonoro” por Valencia» (2013),⁴⁰ originalmente ponencia del congreso «100 años de arte sonoro valenciano», el autor señaló la conciencia mostrada por Val del Omar acerca de la fisonomía sonora de la ciudad como un posible antecedente lejano del paisajismo sonoro.

Sobre el grupo valenciano Actum se ocupó muy pronto Javier Maderuelo en *Una música para los ochenta* (1981),⁴¹ una reflexión sobre la situación de la nueva música en España en el cambio de década. Además de describir con cierto detalle todos los perfiles y actividades del grupo, Maderuelo destacó su capacidad de autogestión y el reto de sobrevivir al margen de los canales oficiales y convencionales, la importancia de su proyección más allá de Valencia y sus contactos con músicos extranjeros de actualidad. En 1983 Tomás Marco publicó *Historia de la música española. (6) El siglo XX*,⁴² aunque no se ocupó en particular del grupo, es interesante porque sí dedico un espacio a comentar la obra de algunos de sus miembros subrayando el interés por la electrónica, la investigación, la improvisación, la indeterminación, la acción y el minimalismo. Eduardo López-Chavarri dedicó unas líneas al grupo en *Breviario de historia de la música valenciana* (1985),⁴³ de entre las que destaca la valoración que hizo de Actum como motor de cambio en la música local por su lucha contra la inercia y la comodidad de Valencia, por ejercitar la curiosidad del público, deshacerse de tópicos y mostrar los nuevos caminos que se abrían para la música. Tres obras publicadas entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, pese a no tratar del grupo como tal, aportan una valoración de la obra creativa de dos de sus miembros como Josep Lluís Berenguer y Llorenç Barber. Se trata de *Compositores contemporáneos valencianos* (1987),⁴⁴ de Josep Ruvira; *Compositores valencianos del siglo XX* (1992),⁴⁵ de Eduardo López-Chavarri e *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* (1992),⁴⁶ dirigida por Gonzalo Badenes.

La profesora Marta Cureses se ocupó de Actum en su texto «Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa»

³⁹ GIL, José Vicente. Primer hilo musical después de la guerra. El Circuito Perifónico de José Val del Omar en Valencia. *Ars Longa*, 2012, nº21, pp.393-406.

⁴⁰ GIL, José Vicente. Un altavoz en las torres, imagen del Festival Nits d’Aielo i Art. José Val del Omar y su paso «sonoro» por Valencia. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel et al. *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso)..., pp.70-93.

⁴¹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi, 1981, pp.34-36, 49-51.

⁴² MARCO, Tomás. *Historia de la música española. (6) El siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983, pp.288-289.

⁴³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Breviario de la música valenciana...*, pp.83-84.

⁴⁴ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pp.85-100, 135-142.

⁴⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, pp.265-268.

⁴⁶ BADENES, Gonzalo (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia–Alicante: Prensa Alicantina–Prensa Valenciana, 1992.

(1998),⁴⁷ para situarlo entre los intentos definitivos por incorporar las nuevas estéticas europeas. La autora extiende el mismo tratamiento a la descripción del grupo en *Història de la música catalana, valenciana i balear. De la posguerra als nostres dies* (2002).⁴⁸ Entre las obras enciclopédicas que incorporaron una referencia a Actum está el *Diccionario de la música valenciana* (2006),⁴⁹ en el que Ángel Medina redactó una completa descripción de las actividades del grupo como la creación, la difusión de partituras, la sección teatral y el laboratorio de música electroacústica. El autor detalló la cronología, los miembros del grupo y sus planteamientos estéticos en la línea de John Cage o Juan Hidalgo y subrayó la descentralización de los circuitos musicales que propició. Son especialmente interesantes las descripciones de la actividad teatral de Actum y del laboratorio de música electroacústica, que incluye referencias a su instrumental, sus actividades y las obras que allí se realizaron.

Entre las referencias bibliográficas más recientes destaca la versión del grupo que ofreció el que fuera su creador, Llorenç Barber, junto a Montserrat Palacios en *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España* (2009). Los autores destacaron cómo el grupo practicó una música que daba cabida al teatro, a los principios planteados por Cage, a la plurifocalidad, a la electrónica y a un minimalismo poco repetitivo, modal y diatónico. Subrayaron la creación-interpretación de sus propias obras y un planteamiento que no distinguía entre el profesional y el *amateur*. Una valoración a tener en cuenta, sobre todo por lo insólito de darse fuera de España, es la que hizo el musicólogo suizo Jean-Noël von der Weid desde París en *La musique du XX^e siècle* (2010).⁵⁰ En el apartado dedicado a España, el autor caracterizó a Actum como un grupo destinado a promover una música liberadora, viva y antitecnocrática. José Vicente Gil Noé publicó el artículo «El grupo Actum La Plana. Una alternativa musical en Castellón» (2008),⁵¹ un acercamiento inédito al desarrollo de una rama del grupo en Castellón promovida por Amadeu Marín. Otros dos textos del mismo autor profundizaban en la descripción del grupo Actum y sus actividades a partir de la recuperación de los programas de concierto, textos y partituras. «La investigación en los márgenes de la música valenciana. El Grupo Actum (1973-1983)» (2011),⁵² incluyó una completa crónica del grupo y un catálogo de las creaciones de sus miembros, con las que abastecían su propio repertorio de interpretación. En «El Grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia» (2012),⁵³ se propuso una lectura de las obras señalando en ellas los componentes de indeterminación,

⁴⁷ CURESES, Marta. Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa. En: AVIÑO, Xosé (ed.) *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp.205-222.

⁴⁸ CURESES, Marta. La creació musical. Escoles i tendències. València. En: AVIÑO, Xosé (dir.) *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. Vol.5. De la posguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62, 2002, pp.243-244.

⁴⁹ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, pp.5-7.

⁵⁰ WEID, Jean-Noël von der. *La musique du XX^e siècle*. Paris: Fayard-Pluriel, 2010, pp.533-534.

⁵¹ GIL, José Vicente. El grupo Actum La Plana: una alternativa musical en Castellón. *Estudis castellanencs*, 2006-2008, n°11, pp.649-668.

⁵² GIL, José Vicente. La investigación en los márgenes de la música valenciana. El Grupo Actum (1973-1983). En: CALLE, Román de la; MARTÍNEZ, M^a Luisa (coord.) *Investigar en los dominios de la música*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp.132-151.

⁵³ GIL, José Vicente. El Grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, 2012, n°92, pp.421-442

improvisación, electrónica, participación, gesto y minimalismo que justificaban la valoración de Actum como pionero de la música experimental en Valencia.

De la exploración bibliográfica llevada a cabo para conocer el estado de la cuestión se desprenden algunas cuestiones que cabe comentar. Se confirma la existencia de comportamientos que encajan con el patrón experimental definido en esta investigación. A lo largo del siglo XX se dieron en Valencia ideas y proyectos de músicos, o creadores de otros ámbitos que trabajaron con el sonido, que se materializaron en aportaciones concretas que han sido juzgadas como renovadoras, pioneras, alternativas y precursoras de unos procedimientos que acabarían encontrando desarrollo posterior, si bien no en el ámbito local sí en el nacional y sobre todo en el internacional. Las referencias bibliográficas confirman la posibilidad de tender ciertos lazos entre la práctica experimental de algunos músicos y el arte sonoro. De hecho, algunos de los sujetos que se tratan en esta investigación ya forman parte de ese juego de relaciones establecido por algunos autores. Se puede apreciar que el tratamiento de los experimentadores valencianos se da de forma ciertamente dispersa. Los autores se ocupan de unos u otros en el marco de trabajos más amplios que van desde la propia música a la tecnología, desde el arte sonoro al mundo del cine pasando por simples enfoques enciclopédicos. Además, en muchos casos se hace referencia al olvido en el que se encuentran –algo que hace patente la ya de por sí escasa bibliografía– y a la falta de unos estudios en profundidad que en todos los casos está pendiente. Así, ante los problemas de un tratamiento disperso, el olvido generalizado, la insuficiencia bibliográfica y la falta de un examen crítico y pormenorizado se abre una posibilidad de investigación que este trabajo pretende aprovechar. Si tras la revisión bibliográfica se confirma la existencia de prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX y la conexión de su esencia con el arte sonoro actual, lo que resta es precisamente su estudio profundo.

1.1.4.- Justificación y pertinencia de la investigación

Esta investigación pretende contribuir a un mejor y más completo conocimiento de las prácticas experimentales que han tenido lugar en la música valenciana del siglo XX o en ámbitos cercanos a ella con el sonido como protagonista. Tras el estado de la cuestión esbozado en el apartado anterior, queda claro que existe un espacio que cubrir al respecto. Los autores han señalado de forma recurrente los casos de Eduardo Panach, Juan García Castillejo, José Val del Omar y el grupo Actum como verdaderos ejemplos de experimentación, pero sus aportaciones no han sido objeto de una exploración amplia. El proyecto encuentra justificación, en buena medida, como respuesta a los sucesivos reproches de destacados autores que, en las últimas décadas, dedicaron parte de su trabajo a investigar lo sucedido en la música valenciana del siglo XX. A la vez que sus publicaciones empezaban a conformar una bibliografía autóctona sobre el tema, nombres como los de Llorenç Barber, Eduardo-López-Chavarrí o Josep Ruvira sugerían ciertos defectos de fondo en un relato histórico que adolecía de indiferencia hacia algunos asuntos, de olvidos y de un marcado sesgo estético. Deficiencias que no eran sino reflejo de un secular descuido de Valencia hacía todo lo que se salía de un estándar muy definido. Llorenç Barber ya reclamaba que «para que la creación musical valenciana tenga un peso específico deben renunciar a paternalismos fofos los unos, a olvidos (mal) intencionados los otros

y a un desinterés por lo(s) otro(s) los más». ⁵⁴ Eduardo López-Chavarri Andujar afirmaba que «si siempre es oportuno recordar las realizaciones que avanzan perspectivas y abren caminos, en Valencia se han dejado en el olvido nombres que han aportado inquietudes renovadoras». ⁵⁵

Es cierto que desde aquellas críticas se han sucedido muchas investigaciones y publicaciones en el ámbito de la musicología valenciana. Se han defendido decenas de tesis doctorales, se han editado ambiciosos diccionarios, se han publicado monografías sobre diferentes temas y se ha generado una importante producción científica. Pero aun con todo, a la luz de la bibliografía y tras el estado de la cuestión que aquí se ha presentado, no se han corregido algunos olvidos en lo referente a los casos más heterodoxos y experimentales. La recriminación que Llorenç Barber lanzaba en 1979 resuena todavía eco en la actualidad, señal de que, en algunos casos, poco o nada han cambiado las cosas:

¿A alguien le suena en esta provinciana Valencia eso de arte sonoro?
¿Hay alguien ahí que haya oído hablar del Circuito Perifónico que el gran Val del Omar montó el año 40 del pasado siglo en las paradas de un tranvía valenciano?
¿Alguien recuerda que una vez hubo un músico de Alboraya que harto de que nadie tomase en serio su música algorítmica y microtonal, se construyó una modesta «triola» para escucharla en *petit comité*? ¿Alguien de vosotros conoce de la existencia de un músico cantor (chantre se decía), que desde los años 30 cultivó una música eléctrica, construyó un aparato que pomposa y futuristamente denominó el «electrocompositor musical» y con cuya «música de los colores» trató inútilmente de llamar la atención de los músicos y críticos más afamados de su Valencia?

Tanto la triola, el electrocompositor o el revolucionario Circuito Perifónico fueron pronto a la misma papelera que los dos sintetizadores de nuestro Berenguer-Actum: el Arte Sonoro valenciano solo se calienta al sol de la basura y el exilio. ⁵⁶

Según Llorenç Barber, no se han corregido los olvidos porque la historia de la música valenciana se ha hecho desde «el punto de vista sinfónico». Como explicó en 2012 en la presentación conjunta del XV festival Nits d'Aielo i Art –del que es director– y del congreso «100 años de arte sonoro valenciano», esa orientación sinfónica que ha marcado la historiografía acepta que «el sinfonismo es la gran calle donde han ocurrido las cosas más grandes e importantes de la historia de la música» y olvida que «hay otros caminos donde también ocurren cosas». ⁵⁷

⁵⁴ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad..., p.31.

⁵⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Breviario de la música valenciana*..., p.76.

⁵⁶ *Levante*, 10.12.2010. Texto de Llorenç Barber de título: «Premio Turner y Valencia». El texto íntegro se puede consultar en la página web del diario *Levante*. <<http://www.levante-emv.com/cultura/2010/12/12/premio-turner-valencia/764982.html>>. [Consulta: 12 julio 2013].

⁵⁷ *El País*, 7.03.2012. Reseña de la presentación que tuvo lugar en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores del XV festival Nits d'Aielo i Art y del congreso «100 años de arte sonoro valenciano» en marzo de 2012. El texto íntegro se puede consultar en la página web del diario *El País*. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/07/valencia/1331155550_015697.html>. [Consulta: 17 julio 2013].

En Valencia la musicología ha esquivado tradicionalmente el territorio de la experimentalidad. Pero en los últimos años, un nuevo modelo más fuera que dentro de la musicología –más impulsado desde la universidad y sus facultades de Bellas Artes, Historia del Arte o Filosofía que desde el conservatorio– viene ampliando los horizontes de la mano de profesores e investigadores como Miguel Molina, Bartolomé Ferrando, Rosa María Rodríguez, Juan Luís Ferrer-Molina, Josep Lluís Galiana, Carlos David Perales, Edu Comelles, Rocío Silleras o José Vicente Gil Noé por citar solo algunos nombres. Este trabajo pretende sumarse a este modelo más abierto y actual, subrayar la necesidad de una investigación musical de voluntad más amplia y universal, sin prejuicios ni argumentos preconcebidos que permitan marginar determinados modos de hacer. Se trata, en último término, de sumar, de crecer en diversidad sin la necesidad de caer en comparaciones, desplazamientos o jerarquías estéticas. Una filosofía aditiva, que permita dar cuenta de todo lo que ha habido y hay en el territorio musical y sonoro valenciano ya que, como explicaba Cage: «El hecho de que nazca algo nuevo no priva a lo ya existente del lugar que le corresponde. Cada cosa tiene su sitio, y nunca desplaza del suyo a otra; y cuantas más cosas haya mucho mejor».⁵⁸ Así, junto a las aportaciones de otros investigadores como los citados anteriormente, este trabajo puede tener cierto valor como referencia a la hora de abrir nuevas vías de investigación en la música valenciana desde una perspectiva más heterodoxa y menos estricta.

Si se ha citado la importancia de la universidad en las nuevas investigaciones musicales, cabe destacar especialmente el papel de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Dentro de su departamento de escultura, el profesor Miguel Molina y el Laboratorio de Creaciones Intermedia trabajan en una línea de investigación que trata de revisar la historia reciente del arte desde la perspectiva de una disciplina muy joven como es el arte sonoro en busca de antecedentes o precursores. Fruto de su trabajo, han encontrado y analizado precedentes en diferentes disciplinas, desde la literatura a la tecnología. Como no podía ser de otra manera, el proyecto siempre ha estado abierto a encontrarlos también en la música y en quienes experimentaron con ella en busca de nuevas posibilidades. Este trabajo encaja en ese mecanismo de investigación de mayor dimensión y de absoluta actualidad como es el dirigido por el profesor Miguel Molina, de ahí la colaboración que se ha mantenido con el grupo de investigación durante el desarrollo de la investigación. El estudio que se plantea aquí de Panach, García Castillejo, Val del Omar y Actum puede contribuir aportando nuevos antecedentes del arte sonoro, reforzando los ya establecidos o encontrando en estos últimos perfiles inéditos que permitan ampliar el juego de relaciones.

En resumen, esta investigación se muestra pertinente en la medida en que plantea el primer estudio monográfico y en profundidad sobre algunos creadores experimentales olvidados y contribuye a ampliar el abanico de posibles precedentes del arte sonoro. Los resultados obtenidos pueden ser muy útiles para enriquecer la crónica musical del siglo XX valenciano, darle más profundidad y diversidad. Además, puede contribuir a que la música valenciana se deshaga definitivamente de ciertos clichés de marginalidad que se han arrastrado, al hacer posible la conexión de

⁵⁸ CAGE, John. *Silence...*, p.11.

algunas de las experiencias y figuras que se estudian con otros referentes europeos y americanos que trabajaron en la misma dirección de forma más o menos coetánea.

1.2.- Objetivos

Las referencias bibliográficas examinadas y presentadas en el estado de la cuestión sugieren la existencia de comportamientos experimentales en el ámbito de la música y el sonido en Valencia durante el siglo XX. Comparando las alusiones de los autores, estas acaban por señalar fundamentalmente cuatro casos de prácticas musicales y sonoras susceptibles de ser considerados experimentales en un ámbito cronológico que abarca desde 1922 a 1983. El problema no queda resuelto con las aportaciones previas porque no hay ningún precedente que se plantee la música experimental valenciana desde una perspectiva global que permita afirmarla y establecer una valoración de conjunto y porque los casos no se han sometido a un estudio riguroso y profundo que permita conocer al detalle en qué consistieron y en qué se concretaron. Es justo en estas carencias donde se descubre la posibilidad de desarrollar esta investigación persiguiendo los objetivos que se detallan a continuación.

Esta investigación se plantea como objetivo general confirmar la existencia de prácticas experimentales en el ámbito de la música y del sonido –tratado este bajo un planteamiento estético– en la ciudad de Valencia durante un periodo determinado del siglo XX. Como medio para conseguirlo este trabajo se propone examinar en toda su dimensión los cuatro casos que, a partir de lo que sugiere la bibliografía, se insinúan como potencialmente experimentales: la obra microtonal de Eduardo Panach, la música eléctrica y el aparato electrocompositor de Juan García Castillejo, el Circuito Perifónico de José Val del Omar y la «música alternativa» del grupo Actum. Estos se convertirán en sujetos clave para el estudio y así van a quedar etiquetados, porque clave es su importancia a la hora de corroborar o no la realidad de un patrimonio experimental en la música valenciana.

El objetivo general enunciado se puede articular en una serie de objetivos específicos que ayuden a su consecución:

- Identificar el aspecto del modelo estereotipado de música que es desafiado con la aportación de cada uno de los sujetos clave y reconocer el elemento que provoca el desafío y se convierte en diferencial.
- Determinar en cada uno de los casos analizados qué modelo se construye alrededor del elemento diferencial que desafía al estereotipo y que se identifica en el objetivo anterior.
- Analizar la concreción de los planteamientos experimentales en obras o creaciones concretas y mostrar sus características.
- Contextualizar la idea experimental que presenta cada caso, ubicándola entre precedentes y consecuentes dentro de la historia de la música. Plantear conexiones temporales y estéticas con propuestas similares estudiadas y reconocidas como importantes en el desarrollo de los acontecimientos musicales del siglo XX. Discernir en qué medida a través de estas conexiones,

si existen, los modelos internacionales pueden avalar la importancia de las experimentaciones valencianas.

- Detallar y organizar cronológicamente los intentos de difusión en cada caso.
- Compilar y analizar la producción escrita generada por los protagonistas de los casos estudiados a través de prensa, escritos personales, textos publicados en forma de libros, artículos, opúsculos, manifiestos o programas de mano para inferir sus planteamientos estéticos y/o teóricos y relacionar su contenido con cada aportación concreta.
- Considerar la recepción de los planteamientos experimentadores y de las creaciones por parte del entorno de la época: público, colegas, instituciones o críticos, especialmente a través de las referencias y valoraciones que se dieron en la prensa.
- Relacionar, en la medida de lo posible, las diferentes prácticas experimentales entre sí señalando los puntos de contacto.
- Analizar y valorar la presencia de la tecnología en los planteamientos estudiados, como elemento cultural y socialmente importante, de influencia global y capacidad transformadora en todos los ámbitos, incluido –y muy especialmente– el de la música a lo largo del siglo XX.
- Señalar las prácticas experimentales que son objeto de estudio como posibles precedentes del arte sonoro valenciano.

1.3.- Metodología

La presente tesis doctoral tiene un carácter eminentemente teórico, por el tratamiento que se hace del tema de estudio, y documental, por el método de investigación que se ha seguido, basado fundamentalmente en la recopilación y estudio de documentos originales y referencias bibliográficas previas. Dada la naturaleza del tema, el tratamiento metodológico no se puede circunscribir a un modelo único y estricto, sino que resulta más lógica y apropiada la apertura del procedimiento musicológico convencional a la integración de otros como el historiográfico o el tecnológico. La interdisciplinariedad característica de la música experimental, y en concreto de los cuatro casos que aquí se abordan en profundidad, plantea la necesidad de enfrentarse por igual a partituras e instrumentos que a prototipos tecnológicos, circuitos electrónicos o máquinas, a manifiestos y textos de contenido estético que a memorias de patentes o descripciones técnicas. Por lo tanto, el enfoque musicológico acaba por convertirse necesariamente en multidisciplinar. Solo un proceder metodológico integrador de las vertientes musicológica, estética, técnica, artística e histórica puede permitir analizar y dar respuesta al problema planteado de una forma global, crítica y rigurosa.

Una de las cuestiones metodológicas más relevantes para esta investigación ha sido la búsqueda y recopilación de fuentes primarias, documentos originales producidos directamente por los protagonistas de los casos estudiados. No tanto partituras –que también, cuando las ha habido– sino especialmente escritos y documentos que, ante procedimientos experimentales tan específicos y particulares en su concepción, contribuyeran a explicarlos desde dentro. Como señala José María García Laborda, a pesar de que la historiografía musical sigue muy centrada en el

estudio de las partituras y la vida de los creadores, la importancia de acercarse a los documentos que generaron es importante en el estudio de épocas recientes ya que los procesos han experimentado un cambio tan radical que a menudo requieren la explicación de los propios artifices.⁵⁹ La marginalidad en la que se movieron en su época los creadores que aquí se estudian y el posterior olvido al que fueron relegados ha provocado que apenas se haya publicado nada de lo produjeron en vida. De forma que la búsqueda se ha orientado fundamentalmente hacia los archivos públicos y, sobre todo, privados que pudieran conservarse en manos de familiares o descendientes. En fondos públicos se ha localizado una partitura microtonal de Eduardo Panach que se encuentra en el fondo López-Chavarri de la Biblioteca Valenciana, algunos programas de mano originales del grupo Actum guardados en los fondos de la Fundación Juan March de Madrid, dos instrumentos originalmente diseñados por Panach que se hallaban olvidados entre los fondos del Conservatorio Superior de Música de Valencia o un folleto publicitario sobre el Circuito Perifónico de Val del Omar que se custodia en los fondos del archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La búsqueda entre los catálogos de múltiples bibliotecas universitarias también ha sido de máxima importancia para encontrar algunas fuentes. El libro que Juan García Castillejo escribió tratando sobre la música eléctrica y su aparato electrocompositor, y del que apenas se publicaron unos cuantos ejemplares en 1944, *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, se ha podido conocer gracias a las indicaciones de Llorenç Barber y localizar en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València. Otros dos textos, de menor relevancia para la investigación, que también se han podido localizar son *El porvenir de la música y la música sin porvenir*, en la misma biblioteca de la Universitat de València, y *El dominio del átomo y el átomo sin dominio*, en la Biblioteca Nacional de Catalunya.

El rastreo en archivos personales y familiares ha sido más costoso por su propia naturaleza privada y desconocida, pero ha resultado muy importante y ha proporcionado fuentes realmente relevantes para la investigación. Algo, por cierto, que ya señaló Miguel Molina destacando cómo gracias a esta investigación se estaba recuperando «documentación inédita muy valiosa, que hace descubrir que en Valencia han existido ejemplos de una experimentación musical durante este periodo de las vanguardias y una influencia posterior».⁶⁰ Entre los archivos localizados y consultados figura el archivo personal del compositor Eduardo Panach que, a su muerte sin descendencia, quedó en manos de su sobrina Fina Peris Aragó, quien lo conserva en su domicilio particular de Alboraya (Valencia). Los documentos están desordenados, en mal estado y en muchos casos ya incompletos, pero aun así se han podido recuperar textos inéditos, partituras, escritos autobiográficos y sobre todo algunos borradores que debían seguir a la primera parte de un tratado sobre sus teorías que el compositor empezó a publicar en 1949 y que finalmente no completó. De la parte inicial, *Un curso de algoritmo musical. La escala de Pitágoras*, de la que se hizo una mínima tirada, se conservan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de España.⁶¹ Otro archivo

⁵⁹ GARCÍA, José María (ed.) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J, 2004, p.I.

⁶⁰ MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944)..., p.141.

⁶¹ El catálogo de la Biblioteca Nacional muestra erróneamente como autor al hermano del compositor Emilio Panach, conocido dibujante y poeta. Se conserva otro ejemplar en el fondo del archivo personal del compositor Gerardo Gombau.

localizado fue el de Antonio Llobet de Fortuny, colaborador directo de Val del Omar en Valencia entre 1939 y 1941. Gracias a su hijo, Antonio Llobet Gil, se pudo revisar el conjunto de documentos que conservaba con la ayuda del profesor Miguel Molina y parte de su grupo de investigación.⁶² Se localizó abundante información acerca de las circunstancias que rodearon la puesta en marcha y funcionamiento del Circuito Perifónico e incluso algún texto inédito sobre aquel dispositivo que se atribuye al mismo Val del Omar. El archivo personal del compositor Llorenç Barber ha sido fundamental para poder reconstruir la actividad de Actum y para poder conocer al detalle su filosofía y planteamientos musicales. El compositor ha puesto a disposición de esta investigación un nutrido archivo en el que se conservan partituras, programas de mano, textos inéditos, manifiestos y fotografías de la época en la que el grupo estuvo activo. En definitiva, el rastreo en estos archivos ha permitido localizar y estudiar un muy valioso material que no se conocía y al que, hasta ahora, nadie había tenido acceso.

Otra fuente de información muy interesante para la investigación ha sido la conversación y el contacto con algunos de los protagonistas del trabajo o sus familiares. Son especialmente relevantes las entrevistas mantenidas con Llorenç Barber, no solo como miembro fundador y destacado de Actum sino como verdadera memoria viva de la música española de las últimas décadas. Se han mantenido conversaciones con otros miembros del grupo Actum como Amadeu Marín, Josep Lluís Berenguer, Mari Arnanz y Francesc Fenollosa; con Antonio Llobet, quien todavía recordaba algunos detalles del Circuito Perifónico en el que su padre trabajó con Val del Omar cuando él era todavía un niño; con Fina Peris, quien convivió con su tío, Eduardo Panach, durante muchos años, aunque ya estuviera desvinculado de las investigaciones microtonales. En el caso de los sobrinos de Juan García Castillejo el contacto ha sido indirecto, a través de la entrevista que les realizó Miguel Álvarez-Fernández, musicólogo y presentador de Ars Sonora en Radio Nacional de España, con ocasión del concierto-homenaje al cura músico que se organizó el 13 de noviembre de 2013 en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

A partir de la recopilación de todas las fuentes halladas en los archivos, se han planteado las estrategias metodológicas más adecuadas para examinarlas de forma exacta y objetiva, evitando en todo momento el sesgo. El tratamiento ha pasado por el análisis de obras, la exploración de instrumentos musicales conservados, el estudio de memorias, patentes y esquemas eléctricos y electrónicos, la interpretación de planos de máquinas o aparatos relacionados con las aportaciones musicales y el estudio crítico de textos y documentos.

La hemeroteca ha proporcionado crónicas, críticas y reseñas de máximo interés para conocer algunos acontecimientos relacionados con Panach Ramos y el grupo Actum y la valoración que de ellos se hizo. Para localizar el máximo de referencias se trabajó en la Hemeroteca Municipal de Valencia sobre algunos de los diarios locales más importantes como *Levante* (antes *El Mercantil Valenciano*) y *Las Provincias*. Para otros diarios nacionales como *La Vanguardia*, *ABC* o *El País* se ha contado con la hemeroteca digital accesible a través de sus diferentes páginas web. En el caso de

⁶² Los documentos recuperados del archivo y una entrevista con Antonio Llobet Gil se pueden encontrar en la página web: <<http://circuito.webs.upv.es/>>. [Consulta: 22 enero 2014].

algunos diarios históricos de Madrid, como *El Sol o Heraldo de Madrid*, se ha trabajado desde la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional.

La investigación también ha tenido en cuenta fuentes secundarias, la bibliografía existente, que ha sido objeto de una búsqueda y revisión constante. Se han tenido en cuenta todas las aportaciones previas que se han ocupado del tema de forma parcial y que ya se han presentado en el estado de la cuestión. Además han sido útiles las obras generales de referencia, diccionarios, índices, historias de la música, monografías específicas, catálogos de exposiciones y catálogos de obras de compositores que se reflejan en la bibliografía final. Para hacer acopio del máximo de fuentes secundarias, el trabajo ha contado con una profunda búsqueda bibliográfica a través de los catálogos de bibliotecas municipales y universitarias y bases de datos temáticas en red como las que ofrece la Universitat de València a través del servicio de recursos electrónicos de su biblioteca.

La redacción de la tesis se ha estructurado en ocho capítulos. Cuatro capítulos se corresponden monográficamente a cada uno de los casos que se han propuesto como muestra de una práctica musical o sonora experimental. Tras la obligada introducción, el capítulo 2 está dedicado íntegramente a Eduardo Panach y su trabajo con el microtonalismo, a la conquista del total sonoro. El capítulo 3 trata sobre Juan García Castillejo, su interés por la música eléctrica y la tecnología y su aportación en forma de aparato electrocompositor. El capítulo 4 se centra en el Circuito Perifónico que José Val del Omar instaló en Valencia y en su reflexión acerca de la semblanza sonora de la ciudad. El capítulo 5 está dedicado a la actividad del grupo Actum, pionero en el seguimiento de una corriente experimental que tenía como una de las principales referencias al compositor americano John Cage. En el capítulo 6 se establece un juego de relaciones entre las prácticas experimentales de los casos estudiados, se conectan estas con el universo del arte sonoro a través del concepto de límite que transitan y se recorren algunas asociaciones en forma de precedentes que se han establecido en los últimos años. Las conclusiones y la bibliografía cierran la presente tesis doctoral.

Entre las páginas de este trabajo se incluyen algunas imágenes. Estas se estiman convenientes por su capacidad para ilustrar y aclarar conceptos del texto y por su carácter inédito, ya que en muchos casos se trata de fotografías o gráficos que nunca antes han sido publicados en medio alguno. En ningún caso se procederá a la inclusión de imágenes extraídas de otros medios para ilustrar arbitrariamente cuestiones generales. Las fotografías, gráficos, fragmentos o transcripciones de partituras y las reproducciones de documentos proceden exclusivamente de documentos originales hallados en los archivos antes citados. Para no recargar el texto se ha optado por incluir únicamente una cuidada selección de ilustraciones, pero para no privar al lector de la valiosa documentación gráfica reunida se incluye un anexo documental en formato digital recogido en el CD que acompaña a esta tesis.

Para ofrecer el máximo de información al lector y hacer posible la recuperación y uso de las fuentes que se han utilizado en esta investigación, se han incluido cuantas notas a pie de página han sido necesarias para identificar las fuentes y/o autores de los que se han tomado conceptos, datos, citas textuales, reflexiones o cualquier otro tipo de información. Para ofrecer las referencias bibliográficas, tanto en las notas a pie de

página como en la bibliografía final, se ha optado por seguir las recomendaciones de la norma ISO 690:1987 y su equivalente UNE 50-104-94. En los casos en que la referencia ya se haya especificado en una nota a pie de página anterior, se indica el autor y el nombre, el título del artículo o la monografía seguido de puntos suspensivos y el número de página. En algunos casos, cuando una idea es lo suficientemente relevante como para incorporarla con las mismas palabras del autor, se ha optado por la cita textual. Si la extensión es menor de cuatro líneas se ha integrado en la redacción y si es mayor se ha copiado en un párrafo aparte, con caracteres un punto más pequeños y sangrando el texto en los márgenes izquierdo y derecho. La cita se ha utilizado especialmente para reproducir literalmente textos de los protagonistas estudiados y para las referencias de críticos y columnistas aparecidas en la prensa. Las citas que originalmente estaban escritas en valenciano se han copiado en ese idioma y se han traducido por el autor en la nota al pie de página correspondiente.

2.- Más allá de los 12 sonidos. El microtonalismo de Eduardo Panach Ramos (1922-1949)

«He aquí un músico que no es de los exclusivamente músicos».⁶³ El compositor y crítico Eduardo López-Chavarri definía con esas palabras a quien, además de abarcar las facetas esperables de un músico convencional –instrumentista, director, compositor–, desarrolló una desapercibida pero interesante investigación en busca de nuevas divisiones de la octava sobre las que construir una nueva música: la música del futuro, del porvenir. Cualquier intento de rastrear el pasado musical valenciano en busca de desviaciones experimentales debe tener en cuenta las experiencias con microtonos del todavía en buena medida anónimo Eduardo Panach Ramos quien, desde 1922, imaginó, investigó y creó una música con más sonidos de los que las teclas de un incontestable piano le podían ofrecer.

El trabajo de Panach se enmarca en el desarrollo moderno del microtonalismo que se extendió por Europa y América desde principios de siglo XX en busca de la superación de la tonalidad y las limitaciones impuestas por el temperamento igual de 12 sonidos. Es larga la lista de los que concentraron sus esfuerzos en esa dirección y si la definición del músico valenciano dentro del panorama internacional es más discutible, en España fue un verdadero pionero en la investigación, reflexión y composición microinterválica. Lo verdaderamente remarcable en su caso es que no se quedó en la teoría, sino que proyectó sobre el pentagrama el resultado de sus especulaciones y buscó la fórmula para llevarlas a la práctica orquestal.

Eduardo Panach fue un renovador cuya obsesión fue dar un paso decidido hacia delante conquistando nuevos medios para una música futura que, para él, iba a consistir precisamente en una ampliación de los sonidos de la escala convencional. No iba nada desencaminado, pues con el avance del siglo la música acabaría por expandirse mucho más allá de los doce sonidos no solo a base de la compleja microinterválica instrumental, sino con el desbordamiento que supuso el enorme potencial de la electrónica para producir el total de las frecuencias y con la introducción del ruido como material musical de pleno derecho. Pese a su carácter pionero, Eduardo Panach es todavía a día de hoy una figura tan desconocida como interesante. Lamentablemente obviado por las historias de la música tenía pendiente un estudio a fondo por parte de la musicología como reclamaba ya Llorenç Barber desde finales de los años setenta⁶⁴ y como solicitaba también –e incluso prometía– Eduardo López-Chavarri Andújar.⁶⁵ La recuperación parcial de su archivo personal, el redescubrimiento de sus instrumentos microtonales y la transcripción y audición de una de sus obras en tercios de tono permiten dar algunos pasos hacia un mejor conocimiento del compositor y sus aportaciones.

⁶³ *Las Provincias*, 11.12.1955.

⁶⁴ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad. *Música en España*. 1979, nº4, pp.30-31.

⁶⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92, 1992, p.149.

2.1.- Perfil biográfico y musical

2.1.1.- Apuntes biográficos

La vida del músico valenciano Eduardo Panach no es desconocida por completo para la comunidad musical gracias, fundamentalmente, al apartado que le dedicó el profesor Eduardo López-Chavarri Andujar en su libro *Compositores valencianos del siglo XX*.⁶⁶ Aunque reúne solo algunos datos, insuficientes para trazar una biografía completa, el texto es realmente valioso tanto por la escasez de referencias similares como por su singularidad. El autor comparte algunos datos que son más fruto de su relación de amistad con el compositor que de una investigación e incorpora la transcripción literal de un documento manuscrito del protagonista en el que figuran algunas señas biográficas interesantes. Las escasas referencias posteriores, reducidas prácticamente a la entrada de diccionarios musicales, se nutren directamente del texto de López-Chavarri y no aportan más datos relevantes sobre la trayectoria vital del músico. Un estudio detallado de las referencias que brinda la hemeroteca y de los documentos encontrados entre sus pertenencias permite ahora ahondar, siquiera un poco más de lo que se ha hecho hasta el momento, en la vida del compositor.

Eduardo Panach Ramos nació el 12 de julio de 1903 en Alboraya, una localidad valenciana situada en plena huerta de la comarca de L'Horta Nord, muy cerca de la capital. Sus padres fueron Pedro Matías Panach Giner y Clara Ramos Torres, ambos descendientes de familias de labradores locales y progenitores de otros cuatro hijos, todos ellos con intereses artísticos. La hermana mayor de Eduardo fue la célebre tiple Clarita Panach (1898-1982), apodada «el ruiseñor de Alboraya»,⁶⁷ protagonista de innumerables zarzuelas y operetas al frente de compañías líricas con las que recorrió toda España a lo largo de su carrera. El más joven de sus hermanos fue el poeta, dibujante y caricaturista Emilio «Milo» Panach (1813-1983), conocido sobre todo por su obra de humor gráfico en diarios como *Jornada* o *Levante* –diario en el que popularizó su sección *El món per un forat*–, sus dibujos de personalidades de la cultura valenciana y su vinculación al mundo fallero a través de los populares *llibrets de falla*.⁶⁸ Otros de sus hermanos, menos conocidos, fueron la cantante Amparo Panach, quien abandonó muy pronto los escenarios y se casó con uno de los cartelistas y pintores valencianos más importantes del último siglo, José Peris Aragó, y Luis Panach, poeta y escritor, coautor de muchos de los textos de las obras musicales del compositor.

Según recordaba el propio Eduardo Panach, el primer aprendizaje musical llegó «antes de familiarizarse con las letras», siendo todavía muy pequeño y de la mano de su padre.⁶⁹ A pesar de que en algún caso se le ha atribuido una dedicación profesional,⁷⁰ Pedro Matías Panach debió ser un músico *amateur*, aunque con buena formación y compromiso musical. Gracias a su iniciativa, en 1906 se constituyó oficialmente la Societat Musical d'Alboraya, institución de la que fue primer presidente

⁶⁶ *Ibidem*, pp.143-150.

⁶⁷ *Levante*, 7.7.1982.

⁶⁸ MAS, Manuel (dir.) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana. Vol. VIII*. Valencia: Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, 1973, p.173.

⁶⁹ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

⁷⁰ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.144.

además de intérprete de clarinete.⁷¹ Eduardo recibió las primeras lecciones de aquel instrumento y de solfeo en la casa familiar de Alboraya, donde vivió hasta los 11 años.

En octubre de 1914, la hermana mayor de Eduardo debutó en el Teatro Ruzafa de Valencia con la interpretación del papel protagonista de la zarzuela *En Sevilla está el amor* (1912). Con aquella zarzuela en un solo acto, arreglo en verso de Enrique López Marín a partir de la comedia de Beaumarchais *El barbero de Sevilla*, con música tomada de Rossini, Clarita Panach obtuvo un éxito que todavía muchos años después se recordaría como «atronador». ⁷² La familia, pensando posiblemente en favorecer la carrera musical de Clarita, decidió trasladar el domicilio familiar a la capital y se estableció en la céntrica calle Ribera.

Panach ingresó en el Conservatorio de Valencia en 1915, apenas un año después de llegar a la ciudad, y allí cursó los dos primeros cursos de solfeo con el compositor y pedagogo Amancio Amorós (1854-1925), por entonces catedrático de solfeo y armonía y posteriormente director desde 1919 hasta la fecha de su muerte. Algún suceso negativo debió ocurrir tras el segundo grado, de suficiente envergadura como para poner punto y final a la formación oficial de Panach, pero del que no se tiene información alguna más que una muy poco explícita frase suya: «en el Conservatorio, a causa de un incidente, no pasé del segundo curso de solfeo». ⁷³ El joven continuó estudiando al margen de la institución por decisión de su padre desde 1917. Fue alumno de flauta de Carlos Fornás, flautista de la Banda Municipal de Valencia, y aprendió piano con Cándido Flores. Además de su formación instrumental, estudió armonía y composición con Pedro Sosa (1887-1953), compositor –es célebre su pasodoble *Lo cant del valencià*– y catedrático de armonía. ⁷⁴ Gracias a su plan de formación alternativo, Eduardo Panach pudo examinarse sucesivamente y con éxito como alumno libre hasta obtener las correspondientes titulaciones. ⁷⁵

Las primeras composiciones del músico son relativamente tempranas y datan de su época de estudiante. En 1919 estrenó el pasodoble para banda *Ecos del Turia*⁷⁶ y muy poco después, en 1921, dio sus primeros pasos como compositor sinfónico con la suite orquestal *Arabescas*, una obra breve que la Orquesta Sinfónica de Valencia estrenó en 1928.⁷⁷ Entre 1921 y 1922 compuso la zarzuela en un acto *La Madrastra*, con la que se inició en la música escénica, a la postre su faceta como compositor más conocida y con mejor suerte. Por aquellos mismos años despertó en Panach el interés por las cuestiones acústicas, los diferentes sistemas de afinación y las alternativas a las

⁷¹ LEAL, Juan de Dios (ed.) *Las bandas de música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Gules, 2014. También: <<http://www.lasbandasdemusica.com/fitxa.php?opcio=fitxa&id=136>>. [Consulta: 27 junio 2015]. Existe también un breve trabajo inédito sobre la Societat Musical d'Alboraya realizado en el marco del Máster de Gestión Cultural que organiza la Universitat de València: JUSTE, Manuel. *Societat Musical d'Alboraya* [en línea]. Valencia: 2011. [Consulta: 20 enero 2014]. <<http://www.uv.es/coursegsm/Material/Trabajos/AlborayaManuel%20Juste%20Marti.doc>>.

⁷² *Levante*, 7.7.1982.

⁷³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.147.

⁷⁴ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

⁷⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.144.

⁷⁶ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música valenciana...* p.229.

⁷⁷ La Orquesta Sinfónica de Valencia, con la dirección del maestro J. Manuel Izquierdo, estrenó *Arabescas* en su versión original para orquesta en un concierto celebrado en los Jardines del Real el 4 de julio de 1928.

escalas convencionales. Fascinado por la sonoridad de la escala de tonos enteros que había observado en la música de Debussy, compuso en 1922 un boceto sinfónico al que por su «estética misteriosa» tituló *En un país encantado*.⁷⁸ Aquella obra, luego retitulada como *La caza al atardecer*, y el estudio acústico preliminar desembocaron en el inicio de sus investigaciones microtonales, en concreto en el ámbito de la división de la octava en tercios de tono.



Ilustración 1: E. Panach en 1921. Archivo personal del compositor.

Entre 1922 y 1925 Panach cumplió con el servicio militar. Ingresó en el Regimiento de Infantería Mallorca nº13 de Valencia el 11 de febrero de 1922 y juró la bandera el 12 de abril. El 1 de diciembre del mismo año fue ascendido a músico de 3ª y pasó a prestar servicios como flauta de la banda de música del regimiento hasta que se licenció el 12 de febrero de 1925.⁷⁹ No fueron años de inactividad creativa, pues entre 1923 y 1925 el músico compuso *¡Era su vida...!*, una ópera en dos actos que nunca llegó a ver estrenada en su totalidad.

En la segunda mitad de los años veinte Panach se ganó la vida como intérprete y director. Colaboró como profesor de flauta travesera con la Orquesta Sinfónica de Valencia en numerosas ocasiones, entre las que cabe destacar un concierto bajo la dirección de Arturo Saco del Valle en el Teatro Principal en el que su intervención particular mereció el elogio de la prensa: «Un aplauso al profesor de flauta señor Panach, que en el aria de *Il flauto mágico* de Mozart, completó notablemente la ardua labor de la eximia cantante Pina Raimondo».⁸⁰ Como director se inició como responsable de la banda de la Sociedad La Armónica de Buñol entre 1925 y 1926.

Movido por su afán de conocer obras de más compositores y por su necesidad de tener acceso a música de calidad en directo con la máxima asiduidad, Eduardo Panach se afilió como socio numerario de la Sociedad Filarmónica de Valencia en febrero de 1926.⁸¹ Como numerario –una nueva modalidad de socios creada por la

⁷⁸ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

⁷⁹ Documento que recoge los datos de su vida militar. Archivo personal del compositor.

⁸⁰ *El Mercantil Valenciano*, 7.5.1927.

⁸¹ SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Director: Vicente Galbis. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, 2007, p.309.

Junta de Gobierno de la Sociedad en 1924– Panach tenía que abonar una cuota de 25 pesetas al mes para disfrutar de los conciertos, pero solo podía ocupar los asientos de los pisos cuarto y quinto del Teatro Principal.⁸²

En 1928 el músico valenciano ingresó en la Sociedad de Directores de Orquesta tras un brillante examen realizado en Madrid.⁸³ Entre 1928 y 1929 se encargó de la dirección de la Banda Filarmónica de Catarroja, con la que alcanzó una notable calidad musical ganándose así los elogios de la prensa.⁸⁴

Fruto de sus indagaciones microtonales, que se remontaban a 1922, Panach dejó terminadas en el año 1929 dos obras en tercios de tono para orquesta: *La rueca hechizada* y *En la Fuente de los Álamos*. Fue entonces cuando comenzó un periplo de contactos con personalidades del mundo musical de la época para dar a conocer su trabajo. El músico valenciano modificó una citarina hasta conseguir un instrumento adaptado a sus necesidades al que llamó triola, con el que pudo mostrar el resultado sonoro de sus tercios de tono, en concreto un fragmento de su obra *La rueca hechizada*.⁸⁵ Organizó diversas audiciones privadas, como la que contó con la presencia de Doroteo Lleó Gisbert de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia, quien inmediatamente dio cuenta del trabajo del investigador a través de un artículo publicado en diversos medios de la prensa local.⁸⁶

Tras los primeros contactos en Valencia, Eduardo Panach viajó a Madrid y allí permaneció entre diciembre de 1929 y enero de 1930 tratando de dar difusión a su sistema entre músicos, compositores, directores y críticos. El joven valenciano se reunió con el director Arturo Saco del Valle –bajo cuya batuta había estado en Valencia durante su época de director de la Orquesta Sinfónica–, con el crítico José Forns y con el conocido musicólogo Adolfo Salazar entre otros profesionales.⁸⁷ Como recuerda Panach, las noticias sobre sus tercios de tono se extendieron por Madrid y «produjeron tal revuelo» que rápidamente personalidades como Joaquín Turina y medios como la revista *Ritmo* se hicieron eco de su trabajo.⁸⁸ El compositor mantuvo incluso contactos con el Teatro de la Zarzuela, en un intento por organizar un concierto público para dar a conocer su obra pero, lamentablemente, el elevado coste del proyecto diluyó

⁸² *Ibidem*, p.263.

⁸³ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

⁸⁴ *Las Provincias*, 25.1.1929.

⁸⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.146. «Ya resueltas las dificultades y escritas las obras por medio de una «tríola» (especie de salterio) que me sirvió para el estudio de sonoridad, construí un rollo más pequeño que los de «pianola» que adherido al indicado instrumento permitíame dar a conocer un fragmento de mi obra tercital *La rueca hechizada*, cosa que hice con algunos directores de orquesta y críticos musicales».

⁸⁶ *El Mercantil Valenciano*, 1.12.1929.

⁸⁷ Tras su encuentro con Panach, José Forns publicó una columna bajo el título de «Un nuevo sistema musical. La escala temperada por tercios de tono ideada por Eduardo Panach» en: *Heraldo de Madrid*, 1.1.1930. Por su parte, Adolfo Salazar –aparentemente molesto porque Forns se adelantara en la publicación que daba cuenta de los tercios de tono– retrasó su columna titulada «Teorías acústicas y teorías artísticas. Experiencias españolas en la música en tercios de tono»: *El Sol*, 28.6.1930.

⁸⁸ Joaquín Turina escribió una breve reseña en: *El Debate*, 29.7.1930. La revista musical *Ritmo* citaba a Panach entre los investigadores destacados de la teoría física de la música en el editorial de su número 19, publicado en agosto de 1930.

cualquier posibilidad.⁸⁹ Panach recordaba años más tarde aquel peregrinaje por Madrid:

Inmediatamente me trasladé a Madrid y visité a José Forns, quien después de haber oído por dos veces el rollo de *La rueda hechizada*, prometiéndome un artículo el cual publicó *El Heraldo de Madrid*, el 1 de enero de 1930.

Saco del Valle que también la oyó, la consideró entusiásticamente, respecto del sistema como mágica y diabólica y dijo que sentía mucho no poder contar con una orquesta numerosa, pues la Orquesta Clásica que él dirigía era reducida para mis planes.

Adolfo Salazar la consideró muy interesante hasta el punto que hube de ejecutarla tres veces, en presencia de unos amigos músicos, compositores a quienes había invitado a la audición del consabido rollo, prometiéndome hablar en favor mío al gran director don Bartolomé Pérez Casas, cosa que no realizó por haberle sorprendido el artículo que Forns publicara antes que él. No obstante seis meses más tarde, el 28 de junio de 1930 publicó un extenso artículo en *el Sol* y posteriormente se ocupó de ello en varias ocasiones, entre ellas en su libro *La Música en el siglo XX* página 142 que publicara antes de marchar a Méjico.

En ese año, los tercios de tono produjeron tal revuelo que, aunque no llegara a darse a conocer públicamente, dio motivos a que Joaquín Turina publicara el 29 de julio de 1930 en *el Debate* lo siguiente: [...].⁹⁰

La prensa informó del regreso de Eduardo Panach a Valencia, reflejando el buen recibimiento de que había sido objeto Madrid: «Ha llegado procedente de Madrid el compositor y director valenciano Eduardo Panach, donde ha sido objeto, por su sistema perfeccionativo de la música, de beneplácitos, alabanzas y felicitaciones por parte de grandes músicos como Saco del Valle, Vega y otros, y críticos como Forns y Adolfo Salazar».⁹¹



Ilustración 2: E. Panach en la Puerta del Sol de Madrid, 1930. Archivo personal del compositor.

⁸⁹ Carta de Eduardo Panach a su familia en Valencia. Madrid, 25 y 29 de enero de 1930. Archivo personal del compositor.

⁹⁰ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.146.

⁹¹ *El Mercantil Valenciano*, 6.2.1930.

A pesar del primer interés que mostraron aquellos que pudieron conocer el trabajo del músico, nunca se pasó de las buenas palabras y Panach volvió de la capital sin proyectos concretos. Aquel año de 1930 aún buscó, sin éxito, una oportunidad para su música en la Sociedad Filarmónica, de la que era socio desde hacía algunos años, antes de abandonar su idea de los tercios de tono y volver a centrarse, un tanto decepcionado, en su labor de director y en la composición de música para la escena.

Desde 1931 hasta 1935 Eduardo Panach estuvo al frente de la banda de música de la Sociedad Musical La Artística de Buñol,⁹² e inmediatamente después se hizo cargo, aunque por muy poco tiempo, de la dirección de la Sociedad Musical de Alboraya.⁹³ A lo largo de la década de 1930 dirigió la orquesta de la compañía lírica que encabezaba su hermana Clarita con la representación de obras de repertorio y el estreno de trabajos propios.⁹⁴ Panach retomó con *Palemón* su trabajo de música para escena. La composición de aquella comedia lírica en dos actos le ocupó entre 1932 y 1934 y, según sus propias palabras, el estreno se demoró más de lo necesario «tras ciertas dificultades impuestas por cierto compositor valenciano, el Maestro Serrano».⁹⁵

El músico de Alboraya contrajo matrimonio en 1935 con Concepción Corredor del Cerro, una unión que duraría hasta la muerte de ella y de la que no quedó descendencia alguna. En septiembre de 1936 opositó a una cátedra de flauta en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid, ante un tribunal presidido por Conrado del Campo.⁹⁶ No tuvo éxito en aquella ocasión, pero en el futuro continuaría tratando de conseguir una plaza profesional fija para estabilizar su situación económica.

A partir del estreno de *Palemón*, Eduardo Panach se planteó un nuevo proyecto lírico para el que buscó la colaboración en forma de libreto del andaluz Joaquín Álvarez Quintero. La representación de su comedia lírica en el Teatro Ruzafa se programó precedida del sainete *Sangre Gorda* de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero –más conocidos como los hermanos Quintero–, célebres dramaturgos andaluces autores de infinidad de obras de comedia, sainetes, libretos de zarzuela y dramas de corte costumbrista. La obra, protagonizada por Angelita Navalón y Daniel Benítez –también en el reparto de *Palemón*– estaba a cargo de la misma compañía, dirigida por Vicente Mauri y con Clarita Panach y el tenor José Fontana como cabezas de cartel.⁹⁷ Debió ser a partir de aquel sainete o a partir de los contactos de la compañía con el dramaturgo para llevar su obra a escena, que Panach conoció a Joaquín. Poco después se decidió a escribirle para ofrecerle colaborar poniendo música a algún libreto de su autoría. El músico valenciano no consiguió hacer realidad aquel proyecto. En la correspondencia entre ambos entre 1939 y 1941 el escritor agradeció el interés de Panach por trabajar juntos, pero se disculpó por no poder aceptar

⁹² <<http://www.laartistica.org/?q=node/377>>. [Consulta: 22 mayo 2015].

⁹³ LEAL, Juan de Dios (ed.) *Las bandas de música de la Comunidad Valenciana...*, p.50; JUSTE, Manuel. *Societat Musical d'Alboraya...*, p.4

⁹⁴ *La Madrastra* se estrenó el 16 de abril de 1932 en el Teatro Libertad de Valencia; *Palemón*, por su parte, se ofreció por primera vez al público el 30 de junio de 1939 en el Teatro Ruzafa y, según la crítica: «La orquesta fue dirigida por el maestro Panach con toda felicidad». *Las Provincias*, 1.7.1939.

⁹⁵ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

⁹⁶ Carta de Conrado del Campo a Eduardo Panach informándole de la fecha en que debían dar comienzo los ejercicios de oposición a la cátedra. Madrid, 14 de julio de 1936. Archivo personal del compositor.

⁹⁷ Programa-cartel. Valencia, Teatro Ruzafa. 1 de julio de 1939.

excusándose en los compromisos ya adquiridos, el volumen de trabajo, su avanzada edad y su estado de salud.⁹⁸ Tenía ya 68 años y, de hecho, moriría poco después, en junio de 1944.

Estrenada ya *Palemón* y fallido el intento de trabajar con Álvarez Quintero, Panach Ramos empezó a trabajar en una nueva zarzuela al comienzo de la década de 1940, esta vez sobre un texto de su hermano Luis Panach. En julio de 1942, mientras se encontraba residiendo en Navarrés, terminó *La Bravía*, una zarzuela en dos actos que nunca llegó a ver sobre la escena a pesar de viajar incluso a Barcelona para negociar su estreno. Como director, entre 1943 y 1947 se responsabilizó de las bandas de Sumacárcer, Navarrés y Monóvar.

Tras más de una década desde que renunciara a su idea de los tercios de tono por la manifiesta falta de oportunidades, el compositor de Alboraya recuperó con renovado interés el proyecto de dar a conocer su música microtonal. En 1943 revisó las obras que había compuesto según su sistema tercital en 1929 con la esperanza de que pudieran ser interpretadas por la recién creada Orquesta Municipal de Valencia.⁹⁹ Aunque finalmente no fue así, aquel intento supuso la reanudación de una investigación que todavía daría algunos resultados interesantes en los años siguientes. Panach ideó entre 1943 y 1944 un nuevo sistema con el que poder disponer de hasta 53 sonidos diferentes, producto de una división de la octava en igual número de intervalos, al que llamó «sistema comático». Tras diversas comprobaciones, lo llevó a la práctica en una obra que tituló *Fluctuaciones fantásticas* y contó con una discreta difusión gracias a una breve columna de Eduardo López-Chavarri en el diario valenciano *Las Provincias*.¹⁰⁰

A todas las facetas musicales de Eduardo Panach –intérprete, director, compositor e investigador– cabe añadir la de inventor. Entre 1944 y 1958 obtuvo la concesión de 4 patentes según consta en la Oficina Española de Patentes y Marcas:¹⁰¹ un procedimiento de obtención de fotografía y cinematografía en relieve por medio de imágenes cóncavas o imágenes cóncavas fotografiadas;¹⁰² perfeccionamientos en los medios para la obtención y proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas;¹⁰³ perfeccionamientos en los objetivos para proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas;¹⁰⁴ una mejora en la patente anterior.¹⁰⁵

⁹⁸ Cartas de Joaquín Álvarez Quintero a Eduardo Panach. El Escorial, 24 de julio de 1939; Madrid, 4 de octubre de 1941. Archivo personal del compositor.

⁹⁹ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.147. «En 1942, analizando de nuevo mis trabajos de tercios de tono, por si fuera factible darlo a conocer por medio de la Orquesta Municipal recientemente formada entonces en Valencia, traté de ver si por medio de las tres afinaciones distintas de los tres grupos orquestales [...] podía al mismo tiempo ampliar el sistema con otros intervalos y acordes que me fuesen útiles [...]».

¹⁰⁰ *Las Provincias*, 11.1.1944.

¹⁰¹ <<http://www.oepm.es/es/invenciones/index.html>>. [Consulta: 15 mayo 2014].

¹⁰² Referencia de patente: P0166951. Fecha de concesión: 24.7.1944.

¹⁰³ Referencia de patente: P0179373. Fecha de concesión: 16.5.1948.

¹⁰⁴ Referencia de patente: P0239613. Fecha de concesión: 20.2.1958.

¹⁰⁵ Referencia de patente: P0241098. Fecha de concesión: 2.4.1958.

A finales de los años cuarenta Panach se presentó a las oposiciones convocadas por el Ayuntamiento de Valencia para la provisión de plazas de profesor para la Banda Municipal. A la situación excepcional provocada por la guerra civil española, con la suspensión de conciertos e informalización de ensayos, siguieron unos difíciles primeros años cuarenta para la agrupación que, además, tuvo que nutrir con algunos de sus profesores a la recién creada Orquesta Municipal. Con la oferta de plazas se trató de recomponer la plantilla y recuperar la normalidad. El músico superó la prueba y obtuvo una plaza de profesor principal de flauta que desempeñó hasta su jubilación en 1973.¹⁰⁶ Durante sus años en la banda estuvo bajo la dirección de los maestros Antonio Palanca Villar (1945-1967) y José Ferriz (1968-1983).¹⁰⁷



Ilustración 3: E. Panach en 1949. Archivo personal del compositor.

Uno de los grandes proyectos que se planteó Eduardo Panach fue publicar un libro por fascículos en el que exponer en términos científicos los diferentes sistemas de afinación musical como gran prólogo a la explicación de sus propios sistemas microtonales tercital y comático. En 1949 imprimió en Valencia el primer y único fascículo, un capítulo dedicado íntegramente a la escala de Pitágoras que tuvo una mínima difusión.¹⁰⁸ El músico abandonó la idea de publicar sus teorías, cesó definitivamente en su investigación y no volvió a escribir música basada en sus modelos microtonales. Víctima del más absoluto desinterés y falta de apoyo por parte de la comunidad musical durante décadas, no pudo más que sorprenderse negativamente cuando desde un medio nacional como la revista *Ritmo* se atribuía al mejicano Julián Carrillo la idea y la casi exclusividad de los tercios de tono. La información provocó la publicación de un artículo respuesta en tono reivindicativo que, sin embargo, no era más que la voz de quien clama en el desierto y se sabe ya definitivamente obviado.¹⁰⁹

¹⁰⁶ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, pp.144-145.

¹⁰⁷ ASTRUELLS, Salvador. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.

¹⁰⁸ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo I. La escala de Pitágoras*. Valencia: Imprenta J. García, 1949.

¹⁰⁹ PANACH, Eduardo. Tercios de tono y sistema comático. *Ritmo*, 1955, nº272, pp.14-15.

A partir de los años cincuenta abandonó totalmente la composición de música para la escena. Esbozó algunas piezas breves de carácter ligero y pasodobles usando para firmar las partituras seudónimos como «El Postergado» o «Segundo Ramos».¹¹⁰ Su última obra de envergadura fue el oratorio *Escenas de la Pasión del Señor*, dividido en los cuadros *El beso de Judas* y *Jesús ante Pilato*, que nunca se estrenó. Dedicado por completo a la Banda Municipal hasta su jubilación, no dio muestras de más actividad que la de intérprete. Pasó sus últimos años de vida en su Alboraya natal, donde falleció el 24 de junio de 1987.¹¹¹

2.1.2.- Actividad como director

Eduardo Panach estuvo siempre interesado en la dirección y, aunque no se conoce cuál fue su formación en la materia, a lo largo de su carrera tomó la batuta a menudo. Compaginó sus tareas de intérprete, compositor e investigador con la máxima responsabilidad musical al frente de agrupaciones importantes de la región como las de Buñol, Catarroja, Alboraya, Sumacárcer, Navarrés, Navarrés, Monóvar y Alfafar. El músico no solo se limitó al manejo de la banda, también dirigió la orquesta de forma puntual, fundamentalmente para el estreno de obras propias.

En el ánimo del compositor estuvo siempre presente el deseo de dirigir e incluso lo recordaba como una cuestión de vocación y máxima aspiración musical. Con el paso de los años y ante la imposibilidad de estrenar sus obras microtonales, Panach pensaba en la dirección de orquesta como objetivo profesional ilusionante pero también como única forma de dar a conocer sus trabajos experimentales. En 1962, fecha ya tardía, después de haber recibido sucesivas negativas y haber vivido continuas decepciones a cuenta de sus trabajos microintervalicos, preguntado por su máxima aspiración musical respondía:

Dedicarme exclusivamente a la dirección de orquestas de concierto. Siempre ha sido mi ilusión, y ahora con más motivo, puesto que pienso poder dar a conocer, de este modo, mis producciones musicales y mis innovaciones con orquesta, de los sistemas tercital y comático, sistemas que hoy ya son muchos quienes se interesan en conocer.¹¹²

Siendo todavía muy joven, con apenas 16 años, el todavía estudiante de música ya ejercía de subdirector en la banda de La Vega, su primer acercamiento al oficio.¹¹³ Como director, Eduardo Panach se inició como máximo responsable de la banda de la Sociedad La Armónica de Buñol entre 1925 y 1926. Entre lo más destacable de su labor cabe destacar la dirección de la agrupación en el Certamen de Bandas de Valencia del año 1925. La Armónica disputó el primer premio de la sección primera a la otra banda de Buñol, La Artística, que finalmente se hizo con el galardón por decisión de un jurado constituido por los compositores Mariano Pérez Sánchez y Pedro

¹¹⁰ Carta de la SGAE acusando el recibo de la notificación del compositor sobre el uso de seudónimos. Madrid, 27.2.1951. Archivo personal del compositor.

¹¹¹ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música valenciana...*, p.229.

¹¹² *Jornada*, 21.4.1962. Entrevista a Eduardo Panach.

¹¹³ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música valenciana...*, p.229.

Sosa.¹¹⁴ Aun no resultando ganador, la prensa elogió la interpretación de su banda y destacó su labor de dirección: «La Armónica de Buñol, dirigida muy bien por su joven y estudioso director señor Panach, rayó a gran altura en la interpretación de la obra obligada, siendo ovacionada en la de libre elección, que fue *Los maestros cantores* de Wagner». ¹¹⁵



Ilustración 4: Concierto de *La Armónica de Buñol* con dirección de E. Panach. 7.8.1926. Archivo personal del compositor.

Panach estrenó la versión para banda de su obra *Arabescas* con la banda de Buñol en agosto de 1926, en concierto organizado por él mismo en honor y beneficio de su predecesor, el maestro José Morató Ballester. Junto a su obra, el programa del concierto, que tuvo lugar en el Teatro Penella de la localidad, incluyó *La Constancia* y *Ecos de tempestad*, dos pasodobles de Morató, una selección de fragmentos de obras escénicas como *La Valquiria* y *Los maestros cantores*, de Wagner, *Las golondrinas*, de Usandizaga y *Madama Butterfly* de Puccini.¹¹⁶

En 1928 el músico valenciano viajó por primera vez a Madrid para legitimar su faceta de director. Tras un examen realizado en el Teatro Eslava de Madrid, ante un tribunal en el que figuraban Fernando Díaz Giles y Emilio Acebedo, Panach ingresó

¹¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 23.7.1925. «La plaza de Toros se vio mucho más concurrida que en los días de toros, y la ciudad, desde las primeras horas de la mañana en que comenzaron a llegar las músicas acompañadas de sus entusiastas partidarios, ofrecía la mayor animación y alegría al sonar de los bonitos pasodobles. En el desfile de las bandas por el circo taurino, La Artística y La Armónica de Buñol ejecutaron entre atronadores aplausos los populares pasodobles del maestro compositor requenense señor Pérez Sánchez, “La Zambra” y “Del carrer a l’horta”, respectivamente. El Jurado, constituido por don Mariano Pérez Sánchez y don Pedro Sosa, dos laureados músicos hijos de Requena, y el concejal y buen aficionado don Casimiro Pino, otorgó el premio de la primera sección a la banda La Artística de Buñol [...]».

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Programa de mano. Buñol, Teatro Penella. 7 de agosto de 1926.

en la Sociedad de Directores de Orquesta.¹¹⁷ La prensa local informó del éxito del director y de la brillantez con que superó las pruebas en la capital.¹¹⁸



*Ilustración 5: E. Panach tras ingresar en la Sociedad de Directores de Orquesta en 1928.
Fotografía: La Semana Gráfica, 3.3.1928.*

Entre 1928 y 1929 Panach Ramos se encargó de la dirección de la Banda Filarmónica de Catarroja, a la que consiguió mejorar musicalmente ganándose así los elogios de la prensa desde los primeros conciertos:

En la Sociedad Musical La Filarmónica se celebró un notable concierto bajo la dirección del nuevo maestro don Eduardo Panach, quien al frente de esta entidad está llevando a cabo una labor verdaderamente laudable.

Pusieron en atriles *El Caserío*, de Guridi; *Las Golondrinas*, del inmortal Usandizaga; y *Egmont*; en la segunda parte *Arabescas*, del señor Panach; *Torre del Oro* y *Andalucía*.

La maestría con que fueron ejecutadas todas las obras demostraron la valía de los elementos artísticos que integran esta entidad musical y la reconocida competencia del señor Panach, de quien se espera mucho y bueno.¹¹⁹

Tan respetado y alabado fue el trabajo de Panach al frente de la banda que apenas un año después de su llegada se celebró un homenaje en su honor en la Sociedad Musical. Los comentarios de un columnista pocos días más tarde fueron tan halagadores que casi parecían una continuación del homenaje:

El domingo 20 se dio en la Sociedad Musical de Catarroja en honor del señor director don Eduardo Panach un homenaje muy merecido, porque vimos que tiene sobrados motivos para que así sea.

A las ocho y media de la noche se descubrió el retrato de dicho señor, obra del insigne pintor de esta localidad don Miguel Fortea, que fue muy felicitado.

¹¹⁷ Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo personal del compositor.

¹¹⁸ *El Mercantil Valenciano*, 19.2.1928. «Ha llegado procedente de Madrid don Eduardo Panach, donde ha ingresado, tras brillante examen, en la Sociedad de Directores de Orquesta. Nuestra enhorabuena al joven director».

¹¹⁹ *Las Provincias*, 12.2.1928.

Con una concurrencia muy numerosa, en la que abundaba el sexo bello de esta población, fue presentado por el señor presidente don José Fortea, el señor Panach, que fue recibido con una ovación atronadora.

A las nueve dio principio el concierto anunciado, y al tomar la batuta el señor Panach fue recibido con una prolongada ovación. Con un silencio sepulcral se dio comienzo a dicho concierto, que fue de lo mejor que hemos oído; anoche vimos lo que en poco tiempo ha progresado la banda de esta Sociedad. ¿Es magia o admiración? Yo no lo puedo con mi poca imaginación escribir en lo mucho que es el señor Panach en la batuta en la mano, qué grandioso era ver con qué perfección, con qué ajuste se tocaron las obras que componían el concierto con que nos obsequió dicha banda.¹²⁰

Eduardo Panach estuvo al frente de la banda de música de la Sociedad Musical La Artística de Buñol desde 1931 hasta 1935, de forma que, tras haber dirigido La Armónica años atrás, contó en su haber con la dirección de las dos bandas de música de la localidad valenciana.¹²¹ Durante 1935 asumió, aunque por muy poco tiempo, la dirección de la Sociedad Musical de Alboraya.¹²² Pasado ya el paréntesis de la guerra civil, el músico todavía se ocupó como director de algunas bandas antes de pasar a dedicarse por completo a su labor de intérprete de la Banda Municipal de Valencia tras aprobar la correspondiente oposición. Dirigió las bandas de Sumacárcer, Navarrés y Monóvar entre 1943 y 1947,¹²³ así como la de Alfafar en una fecha que no ha sido posible determinar.

La banda de música no fue la única agrupación con la que Eduardo Panach mostró sus habilidades como director. A lo largo de la década de 1930 el músico se ocupó puntualmente de la dirección de la orquesta que acompañó en sus actuaciones a la compañía lírica que encabezaba su hermana Clarita, unas veces con obras de repertorio, otras con estrenos propios. Lejos de Valencia fue exitosa la representación de *Marina* en el Teatro Dindurra de Gijón en junio de 1931. La prensa elogió a los cantantes protagonistas, especialmente a su hermana Clarita, pero no se olvidó de resaltar el buen resultado de la orquesta:

[...] la Panach se lanzó en seguida en pos del triunfo que le logró de un modo rotundo.

Su voz fina y dúctil encontró en *Marina* motivo para desplegarse ampliamente, empleándose a fondo y desatando grandes ovaciones.

En la romanza y, en el cuarteto del primer acto, en muchos momentos del segundo y en el número final se destacó enormemente, revelándose como una tiple de mérito y facultades abundantes. Su labor agradó en todo momento y fue encomiada su actuación unánimemente. [...]

La *Marina* salió admirablemente bien. En la orquesta, el maestro Panach, que la hizo sonar bien y llena.

¹²⁰ *Las Provincias*, 25.1.1929.

¹²¹ <<http://www.laartistica.org/?q=node/377>>. [Consulta: 22 mayo 2015].

¹²² LEAL, Juan de Dios (ed.) *Las bandas de música de la Comunidad Valenciana...*, p.50; JUSTE, Manuel. *Societat Musical d'Alboraia...*, p.4

¹²³ Recurso administrativo nº319 de 1965, interpuesto por Eduardo Panach Ramos para solicitar el cobro de quinquenios añadidos a su sueldo (de acuerdo a la Ley de 20 de julio de 1963 y la Orden del 2 de abril de 1964) por el trabajo desempeñado como director de dichas bandas municipales en período supuestamente comprendido entre 1943 y 1947. Archivo personal del compositor.

A juzgar por el debut, se avecinan buenas funciones, que van a ser el defecto de ser pocas.¹²⁴

Panach se ocupó de guiar a la orquesta de la compañía en los estrenos y sucesivas funciones de sus obras, la zarzuela *La Madrastra* y la comedia lírica *Palemón*.¹²⁵ Fue director invitado de la Orquesta Sinfónica de Valencia para el cuarto concierto del curso 1961-1962 en la sala de conciertos de la Sociedad Coral El Micalet. En el programa se encontraba el estreno del preludio de su ópera *¡Era su vida...!* además de los fragmentos *Danza* y *Final* ya estrenados por la misma orquesta bajo dirección del maestro Izquierdo en 1933. El resto de las obras fueron la obertura de la ópera *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, la obertura *Rosamunda* de Schubert, la obertura de *Tannhäuser* de Wagner y toda una *Sinfonía No.1* en do mayor de Beethoven.¹²⁶ La prensa ofreció al día siguiente una buena valoración de Panach y de la orquesta: «En la sala de la Sociedad El Micalet, la Orquesta Sinfónica fue dirigida por Eduardo Panach Ramos, que no desconoce este menester ni el de compositor. [...] La orquesta se mostró buena colaboradora para dar satisfacción al autor, que oyó general aplauso».¹²⁷

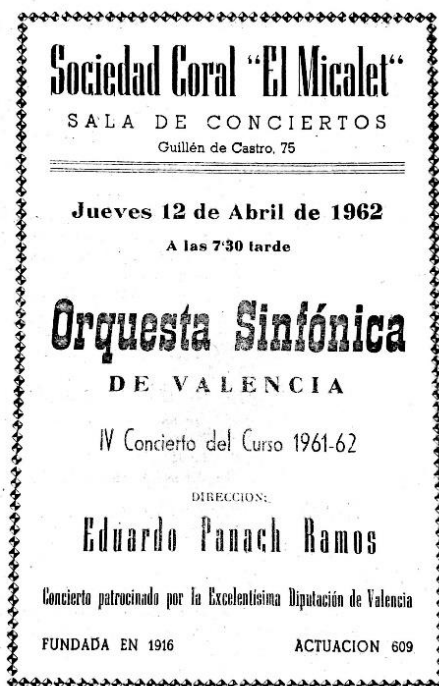


Ilustración 6: Concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia dirigida por E. Panach. 12.4.1962. Archivo personal del compositor.

¹²⁴ *El Comercio*, 26.6.1931. La compañía de Clarita Panach y el tenor Adolfo Sirvent, dirigida por Francisco Arias, debutó con la zarzuela *Marina*, de Emilio Arrieta, el 25 de junio de 1931.

¹²⁵ *La Madrastra* se estrenó el 16 de abril de 1932 en el Teatro Libertad de Valencia. Según una breve columna de prensa, «la orquesta de Panach estuvo muy bien»: *El Mercantil Valenciano*, 14.4.1932. *Palemón*, por su parte, se ofreció por primera vez al público el 30 de junio de 1939 en el Teatro Ruzafa y, según la crítica: «La orquesta fue dirigida por el maestro Panach con toda felicidad»: *Las Provincias*, 1.7.1939.

¹²⁶ Programa de mano. Valencia, Societat Coral El Micalet. 12 de abril de 1962.

¹²⁷ *Levante*, 13.4.1962.

En otro de los medios de información locales podía leerse una columna firmada por Eduardo López-Chavarri Marco:

Presentábase un joven compositor y director de orquesta: Eduardo Panach Ramos hizo gala de sus cualidades musicales, tanto en la escritura musical como en el manejo de la batuta. En una sola audición no es posible aquilatar todos los méritos de un artista. Pero desde luego Eduardo Panach hizo ver que no solo en arte ofrece promesas halagüeñas, sino realidades positivas. [...] Y como director supo demostrar también facilidad de expresiva sentimentalidad, movimientos claros y precisos, y mucho amor a las obras en la preparación de las mismas, cosa que tal vez sea la primerísima condición para llegar a ser un director de excelencia. El auditorio tuvo aplausos nutridos, expresivos, a la terminación de las obras, especialmente las del propio director, del que pueden esperarse en las diferentes vías de su actividad, una bella superación y un arte propio de un fino temperamento de artista. Así lo hizo presumir en sus versiones de Weber, Beethoven, Schubert y Wagner.¹²⁸

2.1.3.- Catálogo de obras como compositor

Al margen de sus trabajos microtonales, Eduardo Panach Ramos fue autor de un discreto pero interesante catálogo de obras. Compuso una suite orquestal, dos zarzuelas, una ópera, una comedia lírica, un oratorio, unos cuantos pasodobles y varias piezas de música ligera. Ninguna de las partituras fue editada ni se realizaron grabaciones de las interpretaciones. En la actualidad se conservan copias manuscritas de sus obras mayores en la Biblioteca Municipal de Compositores Valencianos realizadas gracias la subvención del excelentísimo Ayuntamiento de Alboraya,¹²⁹ un original en la Biblioteca Valenciana¹³⁰ y una copia de imprenta en la Biblioteca Nacional.¹³¹

El maestro Pedro Sosa fue el único de quien se sabe que Panach recibió formación en materia de composición aunque, siempre al margen del conservatorio, su aprendizaje debió tener un importante componente autodidacta. Entre sus referencias musicales se encontraba la obra de clásicos como Beethoven y Wagner, de maestros de la orquestación como Rimsky-Korsakov y de compositores impresionistas franceses como Debussy y Ravel.¹³² El músico de Alboraya compuso más música escénica que sinfónica, género que se reduce a *Arabescas* si se deja a un lado su serie de *Bocetos Sinfónicos*. Estableció ciertas diferencias entre ambas categorías de obras

¹²⁸ *Las Provincias*, 13.4.1962.

¹²⁹ Signatura M/527 8-A: *Arabescas, La Madrastra, Escenas de la Pasión del Señor*; Signatura M/528 8-A: *¡Era su vida...!* Signatura M/529 8-A: *La Bravía*.

¹³⁰ Signatura AELCH/pro 379-1 a AELCH/pro 379-6. Se trata de la partitura autógrafa original de *Palemón*, en diversos cuadernos con correcciones y anotaciones del compositor.

¹³¹ Se conservan dos ejemplares. Signaturas MP/1082/1 y MP/1082/2. Copia realizada en 1966 por el compositor en la imprenta Litografía García Cantos de la obra *¡Era su vida...! Fragmentos de la ópera. Preludio*.

¹³² *El Mercantil Valenciano*, 1.12.1929. Columna de Doroteo Lleó Gisbert publicada tras entrevistarse con Panach: «También es un compositor de halagüeñas esperanzas, saturado de loable y plausible modernidad, el cual ha analizado y estudiado escrutadamente todas las escuelas, siendo un fervoroso admirador de los inmortales genios Beethoven y Wagner, de Rimsky-Korsakov y, de un modo especial, de la escuela francesa, encarnada en los actuales tiempos en Ravel y Debussy».

y entre los tipos de compositor entregados a unas y otras. En el creador sinfónico, con más libertad y capacidad de riesgo, Panach veía al artista innovador capaz de adelantarse a su tiempo con ideas y propuestas renovadoras. Sin embargo, en el compositor lírico, subyugado por el gusto de un público que paga por ver y escuchar, encontraba la necesidad de plegarse a la exigencia del auditorio:

Puesto que usted se dedica al género sinfónico como al teatral podría decirnos:

- ¿Qué opina usted sobre la vida y hechos del compositor del género sinfónico?
- Para mi concepto es condición precisa que el compositor que se dedique al género sinfónico, por su misión desinteresada, educativa y progresiva, sea un pobre loco por la música, un artista-camaleón con sed de gloria futura, capaz de sacrificarse por el arte en toda su persona, adelantándose en sus composiciones a su época.
- ¿Y qué opina sobre la vida y hechos del compositor teatral o lírico?
- El compositor lírico o teatral debe ser todo lo contrario, no debe ser audaz, ni tiene por qué hacer innovaciones sonoras. Su música es para el público que paga, o sea, que sacrifica el arte ante su persona.
- Entonces ¿parece ser que sea usted en este caso concreto compositor del género sinfónico?
- Le diré. Cuando hago una composición sinfónica, sí, procuro que tenga las características enunciadas, pero cuando soy lírico, sin perder de vista el género sinfónico, cada vez y según conforme avanzo en mi carrera de compositor, mi experiencia me dice que descienda al teatro, y eso se trasluce y lo podrá observar todo el que conozca cronológicamente mi producción teatral.¹³³

Dejando a un lado algunas primeras obras menores –como el pasodoble *Ecos del Turia* (1919)– su primer trabajo de peso fue *Arabescas* (1921), una suite orquestal de tres movimientos: «I.- Molto moderato. El sultán y sus danzarinas»; «II.- Allegro Moderato. La favorita Zinda»; «III.- Allegro. Guerra... danza... amargura... majestad». La partitura, en la que a grandes rasgos se percibe cierta sonoridad oriental y se observa un lenguaje armónico convencional con algunas audacias modernas, quedó escrita para una plantilla formada por flautín, flautas I-II, oboes I-II, corno inglés, clarinetes I-II, fagotes I-II, trompas a 4, trompetas a 3, trombones a 2, trombón bajo, tuba, timbales, lira, pandereta, triángulo, caja, tam-tam, platos, bombo, arpa y cuerdas. La obra era la evocación musical de un texto escrito por el hermano del compositor, Luis Panach, detallado a lo largo de la partitura en correspondencia con unos fragmentos musicales claramente descriptivos:

I.- ¿Qué pasa en el harén? ¿Por qué ese humor del Sultán? La favorita Zarabska, la bella Zarabska atenta siempre a agradar al Sultán quiere distraerle y danza... Pero... ¡Oh desdicha! El Sultán ve en su danza un fastidio, una languidez que no borra de su imaginación el negro torbellino de sus pensamientos y la increpa una vez... dos veces... Cae Zarabska rendida, abrumada. Y surge una nueva danza, y surge una hurí, que le distrae momentáneamente, pero su pensamiento le roe por dentro... el velo negro se antepone a sus ojos... y rojo de ira...

¹³³ Entrevista a Eduardo Panach en Unión Radio Valencia, 17.10.1955. Transcripción del entrevistado. Archivo personal del compositor.

La hurí teme... y temerosa se humilla... La furia del Sultán deja profunda estela...

Y entonces... Zarabska vuelve a la danza... parece leer en sus ojos el deseo del Sultán... y repleta de inspiración flota una nueva danza que inunda de alegría el harén...

Esa es Zarabska. La bella, y de esbelto cuerpo, la que hace trepitar el deseo... Y ante aquella magnificencia, no puede resistirse y roba de su boca la dulzura de un beso.

Y sigue la danza... dichosa es Zarabska que ágil triplica sus habilidades... la dicha recubre su alma cual un ligero tul...

El Sultán estremece de terror... de nuevo la hurí danza... el fastidio le abruma y le recuerda su ira. Y es que pensamientos encontrados luchan en su cabeza y le rinden hasta que abrumado... se duerme... se duerme en un sueño pesado y profundo.

II.- Y parece que sueña, sí; sueña. Ve a Zinda, su antigua favorita que con su fantástica danza cimbreo el cuerpo y engendra la dicha... Ve sus ligeros pies que parecen tejer la red que le ha aprisionado.

Y oye su voz... su voz divina y cálida que cual perfume se evapora impalpable y embriaga el ambiente, elevándose al trono de los dioses.

Esa es Zinda, sublime... ideal...

III.- Más, ¿qué causa aquel humor del Sultán? ¿Qué causas poderosas remueven sus penas? En su cabeza hay un torbellino, oye el chocar de los alfanges, el galopar de los caballos que da el horrísono fragor de la pelea; caen las victimas en desesperación; hierve la sangre; bulle el rencor. Las dagas se rompen... y entre aquel ruido infernal al quebrarse los aceros... Vuelve a la realidad... La danza sigue... Zarabska baila... Pero se esfuma... se esfuma la orgía en confusión que le arrastra a su tristeza, a la idea que taladra su cerebro... a la sangre vertida en la guerra que sostiene. Y parece oír voces que claman a su compasión. Los niños conmueven... Los viejos le ruegan y oye al pueblo que en masa a él se dirige... medita... y dulce, sereno, con la majestad del dolor... les consuela el Sultán, padre del pueblo... Y el pueblo entona un himno de agradecimiento para quien les devuelve la esperanza y la alegría.¹³⁴

La Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por el maestro José Manuel Izquierdo, estrenó *Arabescas* en su versión original el 4 de julio de 1928 en los Jardines del Real de Valencia. La pieza, bien recibida por el público,¹³⁵ se incluyó en un nutrido programa junto a obras de Beethoven, Delibes, Albéniz, Rimsky-Korsakov y Wagner. La prensa local destacó el tratamiento de la orquesta,¹³⁶ así como las tendencias descriptivas del joven compositor:

Pero la nota saliente la dieron las «Arabescas», pequeña suite del joven profesor E. Panach, en donde se ve el deseo de escribir música con tendencias a lo pintoresco y descriptivo. El compositor E. Panach tuvo una excelente acogida por parte del auditorio, que gustó de su música y aplaudió, alentándole a

¹³⁴ *Arabescas*. Biblioteca Municipal de Compositores Valencianos. Signatura: M/527 8-A.

¹³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 5.7.1928: «Beethoven, Leo Delibes, Albéniz, R. Korsakov y Wagner, más las primicias de un joven músico valenciano, el señor Panach, que nos ofreció en una obra titulada «Arabescas», que se oyó con agrado y se aplaudió calurosamente. Como punto de partida mereció el aplauso que le tributó el selecto auditorio».

¹³⁶ *El Pueblo*, 6.7.1928: «También fue aplaudida la nueva suite *Arabescas* del joven compositor E. Panach, composición que todavía no concreta un criterio musical definido, pero que es algo más que una promesa por la desenvoltura con que está tratada la orquesta».

completar sus trabajos y a seguir en marcha ascendente sus predisposiciones orquestales.¹³⁷

Arabescas se había interpretado con anterioridad en versión para banda con la dirección del mismo compositor. La banda *La Armónica* de Buñol la estrenó en 1926 y en 1929 la banda de Catarroja hizo una interpretación que provocó las felicitaciones de la prensa:

Para final nos presentó dicha banda una obra del señor Panach, que por cierto quedamos admirados de tanta belleza musical; dicha obra nada menos que se titula *Arabescas*, suite, y más convenció dicho señor de que es un gran compositor que conoce todos los resortes de la técnica musical, y si no que lo digan aquellas melodías y armoniosas notas, que produjo un murmullo de aprobación, que se convirtió en una ovación que perdurará en el corazón del señor Panach por mucho tiempo y en el alma de los profesores que tan bien imprimieron la obra bajo la dirección de su maestro.¹³⁸

La pequeña suite orquestal fue la obra más conocida e interpretada del compositor. Entre otras, se puede recordar la ejecución de la Orquesta Sinfónica de Valencia del maestro Izquierdo en el Teatro Principal el 23 de octubre de 1938, las de la Banda Municipal de Valencia, con la dirección de Antonio Palanca Villar en los Jardines de Viveros el 19 de diciembre de 1954 y con la dirección de José Ferriz en el salón columnario de la Lonja el 26 de noviembre de 1971.¹³⁹ Eduardo Panach participó con aquella partitura en un concurso de composición convocado por el Consejo Central de la Música –dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad– en 1937, aunque no tuvo éxito.¹⁴⁰

La Madrastra, compuesta entre 1921 y 1922, fue la primera obra para escena de Eduardo Panach. La zarzuela en un acto, con preludeo, tres cuadros y siete números, fue escrita expresamente para su hermana Clarita a partir de un texto original de Luis Panach y Carlos Alhambra. Fue estrenada en el Teatro Libertad de Valencia el 14 de abril de 1932 por la compañía de zarzuela y opereta Clarita Panach bajo la dirección del primer actor Daniel Garrido y con el compositor a cargo de la orquesta.

En su zarzuela estrenada anoche apuntan los señores alhambra y Ramos atisbos de autor que pueden cristalizar en sucesivas producciones.

El maestro Eduardo Panach ha musicado «La Madrastra» con gran conocimiento de su cometido.

La nueva zarzuela fue calurosamente ovacionada, y sus autores, al comparecer en el palco escénico, hubieron de agradecer aquellos alentadores aplausos con sentidas palabras.

Al éxito feliz coadyuvaron eficazmente todos los artistas que con la eminente Clarita Panach interpretaron la obra.¹⁴¹

¹³⁷ *Las Provincias*, 5.7.1928.

¹³⁸ *Las Provincias*, 25.1.1929.

¹³⁹ Programas de mano. Archivo personal del compositor.

¹⁴⁰ Carta del vicesecretario del Consejo Central de Música a Eduardo Panach para comunicar la devolución de la partitura. Barcelona, 25.11.1937. Archivo personal del compositor.

¹⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 16.4.1932.

Teatro Libertad

(ANTES PRINCESA)
Empresa Ramírez
Teléfono 10.895 Calle del Rey Don Jaime
Traavía núm. 7

Gran Compañía de Zarzuela y Opereta

Clarita Panach

Primer actor y director Maestros
DANIEL GARRIDO Francisco Lozano y Eduardo Panach
Tenor cómico **FEDERICO ESQUEFA**

Hoy sábado 16 de abril de 1932
A las 10 noche

1.º El apunte de salnete, en medio acto, original de Carlos de Larra y Francisco Lozano, música del maestro Alonso.

La Magdalena te guie

Por Margarita Pinter y Carmen Casenoves y los señores Esquefa y Villaseca.

2.º **ESTRENO**

de la zarzuela en un acto y tres cuadros, original de Carlos Alhambra y Luis P. Ramos, música del maestro Eduardo Panach, titulada

LA MADRASTRA

REPARTO.—Rosa, Sra. **PANACH**.—Remedio, señora Pinter.—Doña Quiteria, Sra. Casenoves.—Carlos, Sr. Ocaña.—Don Ramón, Sr. Vila.—Sinforiano, Sr. Benítez.—Juan, Sr. Garrido.—Presidente, Sr. Villaseca. Vice Presidente, Sr. Martínez.—Secretario, Sr. Egea.—Un obrero, Sr. Esteve.

Esta obra ha sido escrita expresamente para
CLARITA PANACH

Siendo dirigida la orquesta por su autor el Mtro. **Panach**

3.º La opereta en un acto, dividido en tres cuadros, letra de Luis Pascual Frutos, música del maestro Luna.

Molinos de viento

REPARTO.—Margarita, Sra. Panach.—Sabina, señora Casenoves.—Rosa, Sra. Sáinz.—Kejy, Sra. Esteve, Lolá, Sra. Salvador.—Mari, Sra. Valentin.—Capitán Alberto, Sr. Pitarich.—Cabo Stok, Sr. Garrido.—Romo, Sr. Esquefa.—Teniente 1.º, Sr. Pérez.—Teniente 2.º, señor Panach (A.)—Teniente 3.º, Sr. Marzal.—Teniente 4.º, Sr. Asenelo.—Martín, Sr. Villaseca.—Roque, Sr. Vila. Pedro, Sr. Martínez.—Rufo, Sr. Albi.

PRECIOS POPULARES

Butaca **2'50** ptas.—General **0'60**

Mañana domingo, dos magníficas funciones, a las 5:30 tarde y 10 noche, tomando parte la eminente tiple
CLARITA PANACH

Ilustración 7: Estreno de *La Madrastra*. Teatro Libertad, Valencia, 16.4.1932.

La interpretación íntegra de la zarzuela no pasó del estreno, a pesar de la buena acogida del público y la satisfacción tanto del empresario del teatro como de la compañía lírica.¹⁴² La calidad del *Preludio* hizo que sí se interpretara más de una vez como pieza separada del resto de la obra.¹⁴³

Entre la obra lírica del compositor destaca *¡Era su vida...!*, ópera en dos actos sobre un libreto en castellano de Luis Panach. La partitura quedó acabada el 24 de abril de 1925 pero nunca se estrenó en su versión escénica a pesar de la voluntad y los intentos de su autor por llevarla a los escenarios. El dramático argumento sitúa la acción en el palacio del Rey Adrián. Su hija, la princesa Irene, sensible con su pueblo y muy querida por sus súbditos, sufre por el amor de un caballero que levanta el recelo del rey. La presión de este acaba por provocar la muerte de la princesa ante la desesperación final de Adrián que, culpable, se lamenta al ver en tierra el cuerpo exánime de su hija Irene. Si bien la ópera en conjunto no convenció para hacer viable un estreno, algunos fragmentos orquestales fueron especialmente elogiados incluso sobre el papel: «Contiene tres momentos sinfónicos maravillosamente tratados, y puede decirse que es lo mejor que hasta el presente ha producido, los cuales son: un Preludio fino y romántico, la escena II, llena de exquisitos matices orquestales, y una briosa y originalísima danza».¹⁴⁴ El buen resultado sonoro de algunas partes de la orquesta llevó al estreno de los fragmentos como piezas de concierto. *Danza* y *Final* se escucharon por primera vez el 9 de julio de 1933 gracias a la interpretación de la Orquesta Sinfónica de Valencia y al maestro Izquierdo. La parte de *Danza* pertenece

¹⁴² *El Mercantil Valenciano*, 20.4.1932. De hecho se celebró una comida entre los autores, la compañía y el empresario para celebrar que la obra había sido «recientemente estrenada con gran éxito».

¹⁴³ La Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por el maestro Izquierdo, incluyó el *Preludio de La Madrastra* en el programa del concierto realizado el 10 de julio de 1932 en los Jardines del Real, junto a obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov, Massenet, Luis Sánchez, Sibelius y Wagner. Programa de mano. Archivo personal del compositor.

¹⁴⁴ *El Mercantil Valenciano*, 1.12.1929. Columna de Dorotheo Lleó Gisbert.

al momento de la ópera en que los campesinos festejan con bailes la protección de la princesa Irene. El *Final* es un fragmento de la última parte de la obra, cuando el rey Adrián, desesperado al ver a su hija muerta en el suelo, se culpa a sí mismo del fatal desenlace. La prensa destacó el buen tratamiento de la orquesta y su sentido del color: «¡Era su vida...! (danza y final) del joven maestro Panach, gustó por su amplia sonoridad, debido a su brillante colorido».¹⁴⁵ En otro diario se señalaba:

Las novedades fueron dos: primero una obra valenciana del joven compositor E. Panach: «Danza y final» que llevan el título romántico de «Era su vida...!» Muestra esta composición muy notables condiciones en su autor, y un deseo de hacer arte moderno sin estridencias inútiles, bien sentido, hecho con entusiasmo, buscando los contrapuntos con carácter bien cantable y realizando la orquesta, sobre todo la cuerda, con mucho sentido del color. El ambiente, más teatral que sinfónico, muestra las condiciones del músico. Es muy joven y de él se puede y se debe esperar mucho. Fue muy aplaudida su obra.¹⁴⁶

Años más tarde, Panach dirigió a la Orquesta Sinfónica de Valencia para interpretar de nuevo *Danza y Final* y estrenar el *Preludio* de la ópera el 12 de abril de 1962 en la sala de conciertos de la Sociedad Coral El Micalet. El fragmento inicial es una preparación musical al ambiente de la primera escena, que se inicia en un salón de palacio con una gran cristalera por la que se divisan los hermosos jardines iluminados por la luna.¹⁴⁷ El crítico de *Las Provincias*, Eduardo López-Chavarri, comentaba al respecto de aquellos extractos orquestales:

Eduardo Panach Ramos hizo gala de sus cualidades musicales, tanto en la escritura musical como en el manejo de la batuta. [...] Como compositor hizo ver que se halla dentro de las más modernas orientaciones. Sus fragmentos de ópera Preludio, Danza y Final, sugieren la visión escénica, que es donde ha de brillar con todo su fulgor el numen del joven músico. No hay dificultad que le arredre en la técnica y las vence con decisivos alientos.¹⁴⁸

Palemón fue la tercera obra para escena del compositor alborayense, compuesta entre 1932-1934 y estrenada en 1939 por la compañía lírica de Clarita Panach y Vicente Mauri en el Teatro Ruzafa de Valencia. Se trata de una comedia lírica en dos actos basada en el libreto escrito por sus hermanos Luis y Emilio Panach. La trama se desarrolla en un ambiente artístico bohemio en el que Margarita, una joven artista dotada de grandes facultades líricas, tiene que lidiar con un novio celoso, Gustavo, pintor de fama que de ningún modo quiere que ella se dedique al mundo del arte. Palemón es amigo íntimo de la joven, siempre dispuesto a sacrificarse por los demás, apoyo y refugio para la protagonista en los malos momentos. La frivolidad en que se desarrolla la acción se torna en emoción sentimental cuando un empresario ofrece a Margarita un gran contrato que la ha de llevar a América. Todos la abandonan salvo Palemón, el viejo amigo, quien descubre su amor íntimo y profundo por la joven artista al que sin embargo renuncia para acompañarla por su camino artístico.

¹⁴⁵ *El Mercantil Valenciano*, 9.7.1933.

¹⁴⁶ *Las Provincias*, 9.7.1933.

¹⁴⁷ Programa de mano. Valencia, Sociedad Coral El Micalet. 12 de abril de 1962.

¹⁴⁸ *Las Provincias*, 13.4.1962.



Ilustración 8 Clarita Panach caracterizada para uno de sus papeles. Fotografía: Antoni Esplugas

Tras el estreno, la crítica ofreció dos valoraciones encontradas en la prensa local. En un medio se destacaba la expresión, la transparencia, la claridad musical y la brillantez de ciertos momentos de la obra, así como la calurosa acogida por parte de un público que reclamó la repetición de casi todos los números:

Cuanto a la música de Panach, también busca el camino de la seriedad en las ideas y en su práctica realización. A veces tiene empaques puccinianos, otras busca la propia expresión. Melodía clara, fácil, que se comprende en seguida y que no busca audacias armónicas ni complicaciones de contrapunto. La transparencia en los motivos y la satisfacción en el trabajo, son las notas que más pronto destacan en la partitura. La brillantez de ciertos momentos, la gracia de otros, produjeron su efecto en el bien dispuesto auditorio. La mayor parte de los números de la partitura se repitieron entre grandes aplausos. Recordemos, en el primer acto, la romanza de tenor, el dúo de tenor y tiple, el dueto; y en el acto segundo, el dúo, el aria de virtuosismo para la tiple, llena de dificultades, que la Panach venció maravillosamente; el episodio humorístico... En fin, toda la partitura fue aplaudida con el mismo calor.¹⁴⁹

En otro diario se señalaban defectos en el ritmo de la acción escénica, en los personajes, en el libreto y en la música, tachando la partitura de monótona y falta de inventiva:

Sin duda, por contar los autores de Palemón con el mérito de su hermana la tiple Clarita Panach y, naturalmente, teniendo el deseo de cultivar la literatura y la música teatral, han escrito su comedieta lírica, llena de buena voluntad; pero

¹⁴⁹ *Las Provincias*, 1.7.1939.

esta condición no basta para conseguir un apreciable resultado artístico. Palemón [...] es de una marcha escénica y de un dibujo de personajes demasiado inocente, tanto como los chistes que salpican de vez en cuando el diálogo.

Por lo que a la música se refiere, el compositor ha escrito una copiosa partitura, densa de estilo instrumental, pero falta de aquella necesaria amenidad en la inventiva, que es, en fin, lo que califica.

La monotonía predominante de la música se une con la ingenuidad del libro, dando el consiguiente resultado.

Pero está Clarita Panach, que encuentra un número musical propicio para sus agilidades vocales. Y están el tenor Fontana, cuya voz no es desagradable, y el excelente artista que es Dimas Alonso, y Angelita Navalón, con su graciosa simpatía, y Vicente Mauri, Amparo Wieden, Daniel Benítez y Enrique Pascual.

Ellos prestan a Palemón sus cualidades interpretativas.

Y un público, el de anoche, que evidentemente acepta con cariño y admiración la labor de quienes llevan el nombre especialmente prestigiado por Clarita, no escatimó su aplauso a Palemón y a sus autores.¹⁵⁰

La última obra escénica de Eduardo Panach fue *La Bravía*, una zarzuela en dos actos que acabó de componer en Navarrés el 6 de julio de 1942 y que nunca llegó a estrenar. El libreto, escrito por su hermano Luis, situaba en Salamanca un argumento costumbrista de marcado carácter popular. Algo más de una década tardó el compositor en presentar la primera parte de su oratorio *Escenas de la Pasión del Señor*, con adaptación propia de los textos del Evangelio de San Lucas. El primero de los dos cuadros de la obra, *El beso de Judas* (1953), presenta la conocida escena de la traición con nueve voces solistas –entre ellas las de Jesús, Pedro, Judas y un ángel– y coro, con el acompañamiento de una orquesta formada por 3 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas, 3 trompetas, 2 trombones, 1 trombón bajo, 1 tuba, timbales, bombo, platos y cuerdas. El segundo cuadro, *Jesús ante Pilato* (1962), cuenta con las voces solistas de Jesús –tenor– y Pilato –barítono– y amplio coro, con el mismo acompañamiento de orquesta que el cuadro primero.

Además de las anteriores, Panach escribió o esbozó a lo largo de los años algunas obras breves para piano, pasodobles para banda y otro tipo de piezas que se pueden enumerar sin posibilidad de fechar su composición: *Claveles*, para voz y piano, *Fox para una revista*, *Fue testigo el firmamento*, pasodoble, *En la Sierra del Negrete*, para piano, *Dime Juanita Cruz*, farruca para voz y piano, *Feliz momento*, para piano, *Olé Manola*, pasodoble, *Candilitos de Lucena*, zambra para voz y piano/orquesta, *La noche nebulosa y tétrica*, para piano, *Lamento andaluz*, para piano, *El charro gitano*, fandango para piano/banda, *El excéntrico mundo*, para piano, *Canción de cuna de la villana*, para piano, *Ecos del Turia*, pasodoble, *La Rosales*, pasodoble, *En el barrio*, pasodoble, *Himno para el ejército del aire: «Volad a las glorias de España»* para banda.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Levante*, 1.7.1939.

¹⁵¹ Archivo personal del compositor.

2.1.4.- Concesión de patentes

El compositor valenciano estuvo siempre especialmente interesado por la técnica y no solo en su vertiente referida o aplicada al medio musical. Atento a los avances científicos y tecnológicos de un trepidante siglo XX, entre sus documentos se conservan numerosos recortes de prensa y notas que dan cuenta de cuán interesado estaba en las contribuciones al progreso que se sucedían en las más diversas materias. Incluso reunió ciertos conocimientos que, unidos a su habilidad, le permitieron desarrollar procedimientos e inventos en el ámbito de la imagen, algunos de los cuales llegó incluso a patentar.

Las invenciones registradas por Eduardo Panach no tienen nada que ver con la música, más bien responden a un interés pasajero por los elementos ópticos de la fotografía y la cinematografía que le llevó a iniciar ciertas investigaciones culminadas en forma de patente. Pese a la desconexión con respecto a su ocupación profesional, atender a los procedimientos que el músico inventó resulta útil para completar un perfil realmente poliédrico y para subrayar el afán experimentador e innovador de una mente inquieta.

El 24 de julio de 1944 le fue concedida la patente para «un procedimiento de obtención de fotografía y cinematografía en relieve por medio de imágenes cóncavas o imágenes cóncavas fotografiadas». Una memoria exigua de tan solo 5 hojas daba cuenta, sin entrar apenas en detalles, de un procedimiento para obtener algo parecido a un efecto tridimensional en la fotografía que, según el autor «el público mundial lo espera con anhelo».¹⁵² Para conseguir el efecto de relieve Panach proponía colocar en la cámara fotográfica –entre el diafragma y la cámara oscura o entre la cámara oscura y el objetivo– una lente cóncava o esférica. Con este diseño se podían obtener imágenes con relieve a partir de exposiciones originales o incluso a partir de fotografías convencionales vueltas a capturar por aquel medio. El mismo procedimiento se podía emplear para obtener cine con relieve, proyectando la imagen sobre una pantalla formada por un gran círculo blanco sobre fondo negro. La patente también explicaba un procedimiento para obtener relieve a partir del revelado de las fotografías en un soporte sensibilizado de forma cóncava y a partir de la proyección de película cinematográfica sobre una pantalla circular y cóncava. Para un efecto todavía más potente, Panach proponía una curiosa forma de proyección de la imagen sobre una esfera de cristal llena de agua. El objeto de la patente quedaba resumido en las reivindicaciones finales redactadas por el autor:

Los puntos de nueva y propia invención que se presentan para que sean objeto de reivindicación en la presente Patente de Invención que por veinte años se solicita en España, son:

1º.- Procedimiento de obtención de fotografía y cinematografía en relieve por medio de imágenes cóncavas o imágenes cóncavas fotografiadas, caracterizado porque por medio de lentes esféricas (delgados o gruesos, prefiriéndose los delgados y de espesor uniforme si son de mucho diámetro) colocados entre el diafragma y la cámara oscura o entre esta y el objetivo de una máquina fotográfica o cinematográfica, se consigue el efecto de relieve.

¹⁵² Patente de invención P0166951. Memoria descriptiva, p.2.

2º.- El mismo procedimiento de la reivindicación anterior, caracterizado porque la pantalla donde se proyecta la película es perfectamente cóncava, la cual recibe la imagen corriente y por su forma obtiene la figura en relieve, consiguiéndose al fotografiar esta proyección,. La definitiva película con efecto de relieve.

3º.- El mismo procedimiento de las reivindicaciones anteriores, caracterizado porque empleando papel, loza, cartulina o cualquier otra materia sensibilizada de forma cóncava, al proyectarse en ella la imagen corriente, se obtienen fotografías con efecto de relieve.

4º.- El mismo procedimiento de las reivindicaciones anteriores caracterizado porque para conseguir el efecto de relieve con la película de imagen corriente, se proyecta esta sobre un hemisferio de una esfera de cristal forrada de tela blanca, observando los espectadores por el hemisferio opuesto, consiguiendo al llenar de agua la esfera, hermoear y aumentar considerablemente las imágenes.¹⁵³

Tras la primera patente, Eduardo Panach centró su trabajo en el diseño de objetivos capaces de obtener mayor luminosidad y perspectiva con el fin de proporcionar mayor riqueza de detalle y un mejor y más fácil enfoque. Así, el 30 de marzo de 1948 obtuvo la patente de sus «perfeccionamientos en los medios para la obtención y proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas». El tipo de objetivo propuesto constaba de dos lentes muy finas –con el espesor indispensable para que sus superficies pudieran recoger el haz luminoso– que, en función del diseño, podían ser ambas biconvexas, plano-convexas, cóncavo-convexas o bien una cóncavo-convexa y la otra con forma cualquiera. Panach justificó los espesores de ambas lentes, el espacio entre ellas y las dioptrías de cada una para obtener los óptimos resultados que perseguía con sus perfeccionamientos:

Los puntos de nueva y propia invención que se presentan para que sean objeto de reivindicación en la presente Patente de Invención que por veinte años se solicita en España, son:

1ª.- Perfeccionamientos en los medios para la obtención y proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas, caracterizados porque en el objetivo de proyección se disponen dos lupas delgadas con el espesor y el diámetro indispensable para que sus superficies recojan el haz luminoso, pudiéndose aumentar hasta el óctuple, las cuales se sitúan entre sí a una distancia calculada según los centímetros que representan las esferas, que son sumados, dividiéndose su total por 3,54.

2ª.- Los mismos perfeccionamientos de la reivindicación 1ª, caracterizados porque las lupas pueden ser biconvexas, plano-convexa la primera y biconvexa la segunda, las dos plano-convexas, la primera cóncavo-convexa y la segunda de otra forma cualquiera o viceversa, las dos cóncavo-convexas y también cada una de ellas dobles y tripletes.

3ª.- Los mismos perfeccionamientos de las reivindicaciones anteriores, caracterizados porque, ambas lupas pueden llevar el mismo número de dioptrías a más o establecer una diferencia dividida o multiplicada hasta por ocho, siempre que el número de dioptrías totales a emplear en cada caso, sea inversamente proporcional a las distancias de la sala de proyección y según el punto de la sala en que se instale la cabina.

¹⁵³ *Ibidem*, pp.3-4.

4^a.- Los mismos perfeccionamientos de las reivindicaciones anteriores caracterizados porque, cuando se trate de recoger el haz luminoso denso, corresponden al primero y segundo lente (cualquiera que sea el número de dioptrías a más que tenga), segmentos de diámetro y espesor de 42° y de 20° respectivamente o viceversa. Si ha de aprovecharse el haz útil de luz menos potente que circunda el anterior, corresponden como mínimo al primero y segundo lente (con las dioptrías a más que tenga), un segmento de diámetro y espesor (o de espesor solamente) de hasta 90° y 42° o viceversa.

5^a.- Los mismos perfeccionamientos de las reivindicaciones 1^a, 2^a y 3^a caracterizados porque, aplicadas las lupas a un objetivo fotográfico para tomar imágenes fijas o móviles, se establece entre ellas una distancia mayor que para la proyección, colocando la lupa interior próxima a la cinta o cliché, en el punto exacto donde coincida las características de ausencia de distorsión de ballena y de barril, mejor enfoque, mayor luminosidad y máximo de detalles.

6^a.- Los mismos perfeccionamientos de la reivindicación 5^a, caracterizados porque la lupa de entrada (exterior) debe ser biconvexa y de la mitad a un tercio de diámetro que el de salida, con el espesor que proporcionen sus dioptrías con bordes de filo cortantes. La lupa de salida (interior), debe ser biconvexa o plano-convexa, con el espesor que proporcione el número de dioptrías y el diámetro que corresponda en relación con la lupa de entrada, terminando el borde en filo cortante o hasta el óctuple.

7^a.- Los mismos perfeccionamientos de las reivindicaciones 5^a y 6^a, caracterizados porque el número de dioptrías puede ser el mismo en ambas lupas o tener la de entrada más que la de salida y a la inversa, bien entendido que a menor número de dioptrías y por consiguiente mayor diámetro, la fotografía será de mayor tamaño, sirviendo de (o pudiendo servir) de diafragma la misma montura.¹⁵⁴

Las memorias de 2 patentes más concedidas en 1958,¹⁵⁵ abundaban en la misma dirección de perfeccionar los objetivos para la proyección, con ligeras variaciones sobre la patente n°179373 presentada diez años antes.

2.2.- Eduardo Panach en el contexto microtonal europeo. 1900-1949

El compositor valenciano Eduardo Panach se expresaba así respecto a la búsqueda de nuevos sonidos:

Como es sabido, la música tiene por base las siete notas de que se compone la escala diatónica, como son siete también los colores respecto de la pintura, más hemos de tener en cuenta que en la naturaleza, cada uno de estos colores tiene sus variantes más o menos acusados según efectos de luz. Así pues, nada tiene de particular o de extraño el que desde hace tiempo se vaya a la búsqueda de nuevos sonidos, puesto que los hay y se le hacen indispensables a

¹⁵⁴ Patente de invención P0179373. Memoria descriptiva, pp.4-6.

¹⁵⁵ Patentes de invención P0239613 y P0241098. Memorias descriptivas.

todo compositor; con mayor motivo en los actuales tiempos, tiempos de la era atómica.¹⁵⁶

Los sonidos a los que se refería Panach eran los microtonos, intervalos menores que el semitono temperado constitutivos del microtonalismo que se empezaría a plantear de forma sistemática y práctica en la música occidental entre los siglos XIX y XX en paralelo o como alternativa a un temperamento igual de 12 sonidos absolutamente afirmado. Si bien fue a partir del cambio de centuria cuando la microinterválica se presentó de forma organizada y creativa en determinados compositores, era conocida y se había abordado teóricamente desde mucho antes. En Grecia, los tercios, cuartos y octavos de tono eran intervalos integrantes de los tetracordos que configuraban algunos de los géneros especificados por Aristóxeno en el s. IV a.C. como el enarmónico o el cromático suave, abandonados luego en época helenística en favor del diatónico.¹⁵⁷ Se ha especulado con la presencia de ornamentos melódicos microtonales en el canto medieval a partir del estudio de algunos neumas, aunque no es algo ampliamente aceptado.¹⁵⁸ Ciertos temperamentos cíclicos derivados de un mesotónico y anteriores al siglo XX incluían implicaciones microtonales: el temperamento de 19 partes iguales expuesto por Francisco Salinas en el siglo XVI; el de 31 partes de Ch. Huygens o el de 53 partes de N. Mercator en el siglo XVII; los temperamentos de 43 y 55 partes de J. Sauveur, el de 50 partes de K. Henfling o el de 74 partes iguales de G. Riccati en el siglo XVIII.¹⁵⁹ En relación con uno de estos temperamentos existió cierto antecedente valenciano en cuanto a la división de la octava en múltiples partes. Según explica el padre jesuita José Zaragoza (1627-1679) en su obra *Fabrica, y uso de varios instrumentos mathematicos* (1675), un valenciano construyó en el siglo XVII un órgano de 5 teclados capaz de articular la división del tono en 5 partes y de la octava en 31.

División de la octava en 31 partes. Muy antigua es en la música esta división: hace mención de ella Salinas, como la ejecutada en Italia, y es autor de más de cien años. N. Pomar, caballero valenciano, hizo un órgano de 5 teclados, que presentó al padre de V.M (que está ya en el cielo) y aquel lo puso en la Real Capilla. Estos cinco teclados, no son otra cosa, que la división del tono en 5 partes, y de la octava en 31. Fue prodigio, que este caballero sin noticias especulativas, con solo la fuerza de él natural llegase a conseguir esta división.¹⁶⁰

De 1760 data la primera composición en la que aparecen microtonos, en concreto unos cuartos de tono con función meramente ornamental en *Air á la grecque*

¹⁵⁶ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo IV. Mis sistemas tercital y comático*. Valencia: inédito, s.f. [1949], p.54.

¹⁵⁷ SACHS, Curt. *The rise of Music in the Ancient World: East and West*. Mineola, NY: Dover, 2008, pp.206-207.

¹⁵⁸ RANDEL, Don (ed.) *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza, 2001, p.645.

¹⁵⁹ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música, 2004, pp.203-235.

¹⁶⁰ ZARAGOZA, José. *Fabrica y uso de varios instrumentos mathematicos*. Madrid: Antonio Francisco de Zafra, 1675, p.204. Citado en: GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos...*, pp.214. Años más tarde Tomás Vicente Tosca afirmó que Nicolás Pomar había llegado a presentar su órgano de 5 teclados al rey Felipe IV y que antes que él la división de la octava en 31 partes ya había sido ejecutada por el matemático, también valenciano, D. Felix Falcó de Belaochaga. TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias, que tratan de cantidad*. Madrid: Imprenta Antonio Marin, 1727, pp.414-415.

de Charles Delusse.¹⁶¹ En el siglo XIX apareció otra pieza francesa con presencia de cuartos de tono, *Prométhée enchâiné* (1849) de Fromental Halévy y se publicó una obra teórica seminal como *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (1863) de Hermann von Helmholtz. El texto revelaba la clave para poder comprender y eventualmente reconsiderar los conceptos de altura, intervalo, escala, temperamento y afinación con el foco puesto en la percepción humana. Helmholtz afrontó el problema del sonido desde el punto de vista de la sensación, poniendo las bases de una moderna concepción del fenómeno sonoro. Sus teorías sacudieron algunos pilares de la música, incluido el temperamento igual, y fueron punto de referencia para muchos teóricos y compositores posteriores como Edgar Varèse o Harry Partch.¹⁶²

Los trabajos de Eduardo Panach (1922-1949) quedan dentro de una horquilla cronológica que abarca la primera mitad de siglo XX, cuando el microtonalismo encontró un hueco en el vocabulario de muchos compositores europeos y americanos. Un extremo de ese intervalo temporal queda definido por el cambio de siglo, 1900, una época especialmente fértil para la experimentación en ámbitos como el melódico, el armónico, el tímbrico o el formal. Al lenguaje tardoromántico se une el cromatismo, la suspensión de la tonalidad, la politonalidad, la neomodalidad, la atonalidad, el dodecafonismo, aparecen influencias del jazz, el timbre y la percusión pasan a un inédito primer plano. En definitiva, una sucesión de fórmulas que desafiaban la armonía tonal, que articulaban nuevas escalas y generaban nuevas sonoridades pero siempre respetando un esquema semitonal de difícil superación. En parte como desafío, pero también como posible salida de la crisis postonal a la manera –salvando las distancias– del dodecafonismo, la microinterválica se emancipó del laboratorio y de la mera especulación teórica en busca de la interpretación y escucha de las partituras hasta conquistar la sala de conciertos.¹⁶³

El microtonalismo tomó fuerza a partir del cambio de siglo. Se publicaron libros inspiradores como *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) de Ferruccio Busoni, en el que un autor de primer nivel reclamaba una música a base de tercios y sextos de tono.¹⁶⁴ Algunos movimientos de vanguardia hicieron referencia, más o menos explícita, al uso de microtonos en sus textos como reflejan, por ejemplo, los manifiestos futuristas¹⁶⁵ o el almanaque *Der Blaue Reiter*.¹⁶⁶ La alusión creativa a

¹⁶¹ CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, pp.57-58.

¹⁶² *Ibidem*, pp.28-29.

¹⁶³ *Ibidem*, p.6.

¹⁶⁴ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music*. New York: G. Schirmer, 1911, pp.30-33.

¹⁶⁵ MARINETTI, F.T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p.209. «Nosotros estimamos como un progreso y una victoria personal la investigación y la realización de la enarmonía. Mientras que el cromatismo poner a nuestra disposición los sonidos contenidos en una gama separada por semitonos mayores y menores, la enarmonía, utilizando las más pequeñas subdivisiones de tono, presta a nuestra sensibilidad renovada el máximo posible de sonidos determinables y combinables y nos permite las más nuevas combinaciones y los más variados acordes». Luigi Russolo trató profundamente sobre el argumento microtonal en el séptimo capítulo de *L'arte dei rumori* titulado «La conquista de la enarmonía». RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di «Poesia», 1916, pp.59-70. Citado en: CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*..., pp.83-86.

¹⁶⁶ GARCÍA, José María (coord.) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J, 2005, p.43. El futurista ruso Nikolai Kulbin, en el artículo *La música*

las músicas populares y folclóricas por parte de los compositores, un mayor y mejor conocimiento de las músicas exóticas y la propia evolución de la música occidental, que diluía cada vez más la diferencia entre consonancia y disonancia, favorecieron la incorporación de los microintervalos. Dividir la escala en porciones diferentes al semitono era una posibilidad real, cargada de dificultades –notación, instrumentos, escucha– pero perfectamente factible y audible, lo que llevó hasta los microtonos a compositores de diversos lugares que buscaban nuevas fórmulas de expresión.¹⁶⁷

El otro extremo de la horquilla cronológica a la que se hacía referencia, que comprendió los años de eclosión del microtonalismo, se sitúa en el ecuador del siglo XX. A partir de 1950, con la afirmación de la música electroacústica, cambió por completo la concepción tradicional de los parámetros sonoros. Cualquier microintervalo se podía obtener fácilmente y con una precisión extrema –desde luego superior a la que era posible con cualquier instrumento acústico– a través de un oscilador electrónico. El sentido creativo de los conceptos tradicionales de altura e intervalo resultaron completamente alterados. El compositor se situaba frente a todo el espectro sonoro, sin límites ni restricciones le era posible dividir la octava, el tono y el semitono en cualquier número de partes ampliando los sonidos a manejar de forma desbordante. Mientras que el microtonalismo no tuvo una continuidad real en su versión más convencional –Haba, Carrillo y demás compositores instrumentales de las primeras décadas de siglo–, se encontró con un terreno abonado en el campo de la electroacústica.¹⁶⁸ Quizá la causa de que la microinterválica como sistema no fuera una alternativa para la mayoría –para algunos autores fue directamente fracaso– se encontraba precisamente en las dificultades derivadas de una instrumentación que requería instrumentos especiales o el manejo no convencional de los tradicionales. Ello contribuyó a que las experiencias cayeran en desuso, más cuando el desarrollo de la electrónica solucionaba más fácil y ampliamente el problema.¹⁶⁹

De los años cincuenta en adelante sí hay, sin embargo, microinterválica en la música europea y americana, pero su presencia está más diluida y es menos característica que en la primera mitad de siglo. Más que música microtonal son composiciones que contienen microtonos.¹⁷⁰ Pero la aportación existió: la mayoría de los compositores contó con los microintervalos aunque fuera solo de manera esporádica. A finales de siglo XX formaban parte del acervo común no solo en la electroacústica, sino de la música instrumental y vocal, donde se han usado con naturalidad cuando así lo han considerado los compositores.¹⁷¹ La forma de obtenerlos y escribirlos aparece ya incluso en manuales de instrumentación convertidos en parte del léxico musical contemporáneo.

libre, hace un alegato por la libertad musical a la hora de usar cualquier sonido, más allá incluso de tonos y semitonos; habla de las posibilidades microtonales y del empleo de los ruidos de la naturaleza como hicieran los futuristas.

¹⁶⁷ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina*. Barcelona: Zeus, 1964, p.35. Según el autor, la tendencia microtonal «era algo que flotaba en el ambiente».

¹⁶⁸ LARRAÑAGA, Patxi. Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea. *Musiker*, 2011, nº18, p.54.

¹⁶⁹ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002, pp.277-278.

¹⁷⁰ CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*..., pp.4-5.

¹⁷¹ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002, pp.277-278.

Un recorrido por diversas áreas geográficas europeas sirve para dar cuenta de los planteamientos microtonales más relevantes y de los compositores que los desarrollaron y llevaron a la práctica bajo las más diversas modalidades.¹⁷² En Inglaterra, John Herbert Foulds utilizó cuartos de tono en *The Waters of Babylon* (1905), todavía con una función ornamental que se tornó más estructural en el tema de su obra *Mirage* (1910), en el segundo movimiento de *Music-Pictures Group III* (1912), subtítulo «Un estudio en tonos enteros, semitonos y cuartos de tono», y en la parte de los arcos del movimiento central lento de su concierto para piano y orquesta *Dynamic Triptych* (1927-29). La primera composición microtonal del área germánica fue *Zwei Konzertstücke* op.26 (1906) para violonchelo y piano de Richard Heinrich Stein. Es curioso que, aunque no lo practicaron, compositores como Schoenberg y Webern sí afirmaron en sus escritos la legitimidad de la microtonalidad y sus posibilidades de futuro. Jörg Mager, que en 1912 ya solicitó a la casa Steinmayer un armonio en cuartos de tono, escribió un breve texto sobre aquellas divisiones titulado *Vierteltonmusik* (1918) y lo acompañó de la obra *Die Flucht der Armen* para piano en cuartos de tono. Mager es bien conocido por los instrumentos electrónicos que desarrolló durante la década de los veinte, como el sphärophon o el kurbelsphärophon, de los que subrayaba la facultad de ofrecer innumerables divisiones de la octava. En Italia, además de las ideas de los futuristas y de Ferruccio Busoni, el músico Domenico Alaleona publicó en 1911 dos ensayos «para remover la monotonía gris de los tratados de armonía (y afines) en Italia» y fue el protagonista más destacado de la investigación microtonal aplicada a la composición con un objetivo integrador con la tonalidad y el temperamento tradicional. Aplicó su pentafonía como elemento de contraste en *Mirra* (1912), una división de la octava en 5 intervalos que incluían quintos de tono. Otros italianos utilizaron microintervalos esporádicamente, como Vittorio Gneschi, quien empleó cuartos de tono como efecto contrastante en dos pasajes de *La Rosiera* (1927). En Francia, buscaron las posibilidades microtonales de las ondas Martenot el compositor griego nacionalizado francés Dimitri Levidis, con la adaptación de *Poème symphonique* op.43b (1928) que incluía cuartos y octavos de tono, y Olivier Messiaen, con *Deux monodies en quarts de ton* (1939). Por su parte, Edmond Malherbe teorizó sobre un sistema de tercios de tono y diseñó un piano para ejecutarlos en un breve folleto titulado *Système musical et clavier à tiers de tons, avec notice et plan* (1891-1924) que publicó primero independientemente y luego como artículo en los números 29 y 30 del año 1929 de la revista musical *Le Ménestrel*. En Dinamarca, Thorwald Kornerup propugnó en sus tratados la adopción de sistemas cíclicos de 19 y 31 sonidos. El físico holandés Adrian Fokker estudió al matemático del siglo XVIII Christiann Huygens y su escala de 31 sonidos para intentar llevarla a la práctica. Desarrolló un sistema de notación y compuso su primer trabajo microtonal en 1943. Diseñó el órgano Fokker en 1945, capaz de producir los 31 sonidos, finalmente construido por Pels & Zoon. En 1960 el físico holandés fundó el Instituto Huygens-Fokker, todavía activo hoy en día. Entre los muchos autores que compusieron según el sistema de 31 sonidos de Fokker destacaron Wyschnegradsky y Hába, con el *Étude ultrachromatique* op.42 (1959) y el *Cuarteto n°16* op.98 (1967) respectivamente.

En Rusia nació uno de los compositores microtonales más importantes, Ivan Wyschnegradsky, pero otros compatriotas también se interesaron por esquemas

¹⁷² CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)...*, pp.57-187. El detallado estudio de Conti sirve como base para el breve recorrido que se propone y las referencias, si no se indica lo contrario, provienen del trabajo del musicólogo italiano.

diferentes al semitonal. Arthur Vincent Lourié compuso obras microinterválicas entre las que destaca *Preludio* op.12/2 (1915) para piano en cuartos de tono. En medio de un debate animado sobre el microtonalismo, Arseny Mikhailovic Avraamov, más conocido por su *Sinfonía para sirenas de fábrica*, planteó en 1927 un sistema de 48 sonidos al que denominó «sistema universal del sonido» y Leonid Leonidovič Sabaneev propuso descartar el sistema temperado y adoptar otro con más subdivisiones de la octava como el de 53. Georgij Rimskij-Korsakov fundó en 1923 la Sociedad pietroburguesa para los cuartos de tono, realizó diversos trabajos basados en ese intervalo entre 1925-1931, escribió algunos artículos teóricos, dirigió un ensemble microtonal entre 1925-1932 y construyó en 1930 el emiritron, un instrumento para producir los cuartos de tono que subrayaba las posibilidades microtonales de la electrónica como pocos años antes había mostrado ya Lev S. Termen con el teremin. Volviendo a Wyschnegradsky, se trata de uno de los compositores que, junto a Carillo y Hába, más exploraron las posibilidades musicales de la microinterválica y uno de los autores más prolíficos. La mayor parte de su catálogo está dedicada a los cuartos y los sextos de tono, pero también escribió música basada en tercios, en divisiones de la octava en 12 y 31 partes así como obras en las que combinaba divisiones como tercios, cuartos, sextos y octavos de tono. Escribió desde 1918 algunas piezas para instrumentos de cuerda en las que el lenguaje semitonal se enriquecía puntualmente con tercios, cuartos y sextos de tono, como *Chant douloureux et Étude* op.6 (1918) para violín, y otras en las que escribía para dos pianos que complementaban su afinación para abarcar los cuartos de tono, como *Sept variations sur la note do* op.10 (1918-1920). Emigró a París en 1920 donde desarrolló toda su carrera como compositor hasta el año de su muerte, 1979, dejando inacabado el *Trio* op.53 para cuerdas en cuartos de tono. En 1927 encargó a la casa Förster un piano en cuartos de tono después de haber escrito obras como *Prélude et Danse* op.16 (1926) ya para un único piano en cuartos de tono. Su primer intento con la orquesta fue *Premier Fragment Symphonique* op.23a (1934) Además de diversos artículos, su aportación teórica más importante está contenida en los libros *Manuel d'harmonie à quarts de ton* (1932) y *La Lois de la Pansonorité* (1953).

En Centroeuropa, el checo Alois Hába fue uno de los referentes más importantes de la música microtonal del siglo XX y su aportación demostró que esa opción no era necesariamente periférica, marginal y aislada, sino que podía tener un hueco en el mismo centro de la vida musical europea. Se familiarizó con los microintervalos de la música popular de su región, especialmente rica en folclore, y meditó la posibilidad de llevarlos a la composición. En 1920 compuso su primera obra en cuartos de tono, *Cuarteto n°2* op.7, estrenado en 1922 en Berlín, al que siguieron otros cuartetos en cuartos durante los años veinte. En 1923 fue nombrado profesor de teoría, composición e interpretación del sistema de cuartos de tono en el Conservatorio de Praga. Su obra y su magisterio fueron de los medios más importantes para la difusión del microtonalismo en Europa durante la primera mitad de siglo XX. Entre sus alumnos cabe citar a Jaroslav Ježek, Miroslav Ponc, Viktor Ullmann, Karel Hába o Jiří Pauer, todos ellos con obra microtonal. En 1924 Hába presentó Praga un piano en cuartos de tono solicitado a la casa Förster y, con el paso de los años, hizo construir otros instrumentos microtonales como un armonio en sextos de tono y un clarinete, una trompa y una guitarra en cuartos de tono. En su catálogo hay una parte significativa de obras en cuartos de tono pero también en sextos, como su *Dúo para dos violines en sextos de tono* op.49 (1937) o su *Cuarteto n°10* op.80 (1950) y otras divisiones como

la de 31 sonidos por octava en *Cuarteto n°16* op.98 (1967). En 1931 se estrenó su ópera *Matka*, la primera obra lírica en emplear cuartos de tono. Entre sus textos teóricos destacan *Principios armónicos del sistema de cuartos de tono* (1922) y el publicado en Alemania con el título *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechselund Zwölfteltonsystems* (1927), en castellano *Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, en cuartos, tercios, sextos y doceavos de tono*. Otros compositores del centro y este de Europa que hicieron uso de microintervalos fueron el húngaro Béla Bartók, puntualmente en un *glissandi* del tercer movimiento de su *Cuarteto n°6* (1939) y en el último movimiento de su *Sonata* para violín solo (1944); el rumano George Enescu, entre cuyos trabajos destaca *Oedipe* (1922) con el uso expresivo de los cuartos de tono y el moldavo Mordecai Sandberg.

En España, los cantaores flamencos incluían inflexiones microtonales casi intuitivas en el cante jondo como poéticamente recordaba Federico García Lorca: «[...] rompe las celdas sonoras de nuestra escala temperada, no entra en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos». ¹⁷³ Eduardo Panach fue pionero en la composición microtonal con sus sistemas microtonal y comático. Solo un año antes de que el valenciano iniciara su investigación, Juan Domínguez Berrueta, filósofo y profesor de ciencias salmantino, presentó en 1921 una memoria en la Real Academia de ciencias Exactas, Físicas y Naturales en la que abordaba la «regeneración de la gama de los sonidos» desde el punto de vista científico y proponía divisiones de la octava diferentes a las convencionales de tono y semitono. ¹⁷⁴ Otro valenciano –en este caso de adopción, pues era natural de la provincia de Cuenca– como Juan García Castillejo también se ocupó del microtonalismo, pero en su caso no desde la investigación o la creación, sino subrayándolo como destacada posibilidad de la aplicación de las tecnologías eléctrica y electrónica a la música y como recurso potencial de su aparato electrocompositor musical. ¹⁷⁵

2.3.- Investigación microtonal. El sistema tercital

2.3.1.- Origen del sistema de tercios de tono

2.3.1.1.- En busca de «la música futura o música del porvenir» ¹⁷⁶

La búsqueda de nuevos sonidos del compositor valenciano estaba fundamentada en su interiorizada idea del progreso musical. A lo largo de la historia, las propuestas y audacias de teóricos y compositores fueron el motor que hizo avanzar

¹⁷³ ZAPKE, Susana. Presencia de la música antigua en la obra de Falla: La búsqueda de los orígenes. En: ZAPKE, Susana (ed.) *Falla y Lorca: Entre la Tradición y la Vanguardia*. Kassel: Reichenberger, 1999, pp.39-40. La cita procede de una conferencia de Lorca en Granada en 1922 de título: «El cante jondo. Primitivo canto andaluz», pronunciada con motivo de la celebración de un «Concurso de Cante Jondo».

¹⁷⁴ DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan. *Teoría física de la música*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1927, p.5. Aunque esta es su obra más extensa, fechada en 1921 y publicada en 1927, su trabajo se remonta como mínimo a 1908, fecha de sus primeras publicaciones al respecto.

¹⁷⁵ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Talleres Tipográficos B. Gavilá, Valencia, 1944, pp.239-251.

¹⁷⁶ PANACH, Eduardo. Evoluciones del arte musical. *Ritmo*, 1956, n°280, p.4

y perfeccionarse a la música. Según Panach, era responsabilidad del creador sinfónico –no tanto del lírico, más deudor del público– innovar y proponer ideas renovadoras que incomodaran a la tradición y abrieran caminos nuevos como, según su criterio, habían hecho Beethoven, Wagner o Debussy. Con ese espíritu trabajó en busca de «la música futura o música del porvenir, que consistirá precisamente en una ampliación de los sonidos de nuestra escala actual».¹⁷⁷ Pero ese rol, que él asumió de forma convencida, tenía que superar ciertas fuerzas en su contra. De un lado la tradición –donde, en el caso de los sonidos musicales, ya se había instalado el temperamento igual–, para Panach una rémora capaz de anular los impulsos innovadores de las mentes más audaces y merecedora, sin embargo, del máximo respeto para los ya veteranos y acomodados.¹⁷⁸ De otro lado, el menosprecio y desdén con que un entorno musical conservador recibe las novedades propuestas por un compositor en lugar de, como sería de esperar, animarle a culminar con éxito su trabajo. Panach se enfrentó muchas veces a la displicencia, quizá por ello reflexionaba así en un texto inédito:

Así pues, el que presenta un nuevo sistema musical practicable, desde luego con mayores ventajas respecto de la afinación, y escribe obras a base de él, o compone sobre uno ya dado por otro compositor, no es un anárquico, sino un consciente y verdadero servidor del arte, a quien no hay que molestar con vituperios, sino más bien animarle para que llegue con sus ideas a la culminación de sus propósitos en orden a composición y en orden científico, o en uno solo de ellos.¹⁷⁹

Convencido, como estaba, de que el futuro de la música pasaba por la asimilación de nuevos sonidos más allá de los doce temperados, Panach cuestionó la búsqueda recurrente de innovaciones que la mayoría de los compositores occidentales realizó sin salir del corsé del temperamento igual.¹⁸⁰ El progreso que él perseguía, la

¹⁷⁷ *Idem*. «Al esfuerzo de abnegados hombres que en la Ciencia y en el Arte han visto clara la posibilidad de un avance hacia el progreso o perfeccionamiento de su profesión, debemos todo cuanto tenemos en este sentido hasta el presente. [...] Ateniéndonos solo a lo que afecta puramente al orden musical, podemos decir que de no haber habido avance en orden a teoría o procedimientos, nos encontraríamos todavía, como es natural, en la era pentátona; no le hubiera costado la vida a Terpandro cuando intentó añadir tres notas para completar la octava, ni conoceríamos la escala cromática-enarmónica debida a Pitágoras, base de la música actual; ni la escala de los Físicos, tan importante, con la que cuentan los árabes respecto del canto, la formulara Tolomeo; ni sin Beethoven hubieran tomado amplitud las formas musicales, como no hubieran sido perfeccionadas las variaciones con las que enriqueció los divertimentos temáticos este gran compositor; ni hubiera hecho Wagner extraordinarias aportaciones a la música dramática con sus cromatismos y resoluciones excepcionales, tan maravillosas; ni sin Debussy, con sus nuevas fórmulas armónicas, melódicas y colorismo orquestal, podría llegarse a otros procedimientos respecto de la música futura o música del porvenir, que consistirá precisamente en una ampliación de los sonidos de nuestra escala actual».

¹⁷⁸ *Las Provincias*, 11.1.1944. Eduardo López-Chavarrí escribía a propósito del músico: «El señor Panach cree que la tradición es una rémora para tales estudios y se pregunta: ¿Qué sería de los grandes genios de la Música si cada uno de ellos en su época hubiera hecho caso de esa rémora tradicionalista? Por este detalle se ve que el autor es joven y siente impulsos innovadores. Ciertamente que los genios en cuestión fueron por caminos nuevos, pero también tenían los pies fuertemente apoyados en la tradición... la cual fue, en su tiempo, una conquista innovadora».

¹⁷⁹ PANACH, Eduardo. *Actualidad de la música europea*. Texto inédito, 1956. Archivo personal del compositor.

¹⁸⁰ *Idem*. «Los compositores actuales de vanguardia, abogan [...] para que cada una de sus obras cuente o vaya avalorada con una nueva estética basándose en el sistema actual, sin considerar en sus ambiciones que lo que ellos pretenden, se puede encontrar en otros sistemas».

música del futuro de la que hablaba, debía contar con el protagonismo de nuevas frecuencias que se constituirían en un filón de nuevos recursos sonoros. El músico valenciano quiso participar de la apertura de la música hacia un total sonoro que acabaría por hacerse realidad todavía en su tiempo, y que no solo llegó con el microtonalismo instrumental y sistematizado a la manera en que él trabajó, sino que, con mucho más éxito, se hizo realidad con la incorporación del ruido y el desarrollo de las músicas concreta y electrónica. Muy alejado de estos caminos, a los que no hace mención alguna en sus textos, quizá su objetivo de dotar a la música de nuevos medios sonoros pueda parecer modesto en un tiempo ya tan avanzado, pero situado en el contexto valenciano el objeto de sus innovaciones cobra una dimensión muy diferente. Preguntado por la prensa local acerca del fin que perseguía con sus novedosos trabajos, Panach Ramos explicaba:

Imprimir a la música nuevas, agradables, flexibles y múltiples sonoridades. Desde Debussy, la música está pidiendo a voces ser modificada, sin que hasta ahora se haya encontrado un punto donde la expresión acústica sea adecuada a la estética musical que desean imprimir a sus obras los compositores de tendencias de vanguardia. Y no es que busquen ellos este estilo por simple capricho, no; es que con ello satisfacen unas necesidades psíquicas, y estérilmente se devanan los sesos, porque las sonoridades que ellos desearían hallar no las encuentran, y no las encuentran porque están, de momento, escondidas en una nueva afinación de la escala musical de tonos enteros, que Debussy inició y que pide una continuación que se ha interrumpido.¹⁸¹

2.3.1.2.- La escala de tonos enteros y la división tripartita del tono

Eduardo Panach fue un declarado admirador de la obra musical de Claude Debussy. En algunas de sus partituras encontró fragmentos basados en la escala de tonos enteros que le interesaron especialmente tanto por su sonoridad –no contiene semitonos, cuartas justas ni quintas justas– como por el hecho de resolverse solo a base de tonos.¹⁸² Inspirado por el componente hexatónico de la obra del maestro francés, Panach compuso en 1922 una breve pieza para orquesta que tituló *La caza al atardecer* en la que la totalidad del desarrollo melódico y el tejido armónico estaban basados en la escala de tonos enteros.¹⁸³

¹⁸¹ *Jornada*, 3.8.1950. Entrevista a Eduardo Panach.

¹⁸² WHITTALL, Arnold. Tonality and the Whole-tone Scale in the Music of Debussy. *Music Review*, 1975, nº36, pp.261-271. Debussy usó la escala de tonos enteros en diversas obras entre las que destaca *Voiles*, del primer libro de *Préludes* para piano, donde la utilizó casi exclusivamente. Otras composiciones en las que el compositor francés empleó puntualmente la escala son *Cloches à travers de les feuilles* de la segunda serie de *Images* para piano, en el final de *La mer*, en la escena segunda del cuarto acto de *Pelleas et Mélisande* o en algunos fragmentos de *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Con anterioridad, la escala de tonos enteros fue utilizada por varios compositores como Glinka, Liszt o Músorgski.

¹⁸³ *Jornada*, 3.8.1950. «Esta mi innovación [...] me la inspiró la obra musical de Debussy. Este compositor usaba con frecuencia en sus obras la escala de tonos enteros –de origen chino– pero siempre la empleaba en frases sueltas, y esto, en 1922, me sugirió la idea de hacer una composición que titulé «La caza del atardecer», en la que el tejido armónico y melódico, o sea, en la totalidad de la obra, solo empleara las seis notas siguientes, suprimiendo las demás: «DO, RE, MI, FA SOSTENIDO, SOL SOSTENIDO y LA SOSTENIDO».

La obra no era más que un apunte, un boceto sinfónico de apenas 61 compases articulados en una sencilla forma ternaria para el que Panach dispuso una plantilla orquestal completa formada por 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, un clarinete bajo, un fagote, un contrafagote, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, timbales, celesta, arpa y cuerdas. En toda la partitura utilizó exclusivamente las notas de la escala de tonos enteros Do, Re, Mi, Fa# (Solb), Sol# (Lab), La# (Sib) para dar forma a un relato musical descriptivo que evocaba las líneas de un texto breve firmado por el profesor de orquesta Doroteo Lleó Gisbert.¹⁸⁴ El tema aparece en la primera parte de la obra en los fagotes y contrabajos, seis compases con respuesta de los violines primeros a los que sigue una segunda parte del tema que se reparten fagotes, flautas y oboes con el soporte de un diseño de corcheas en las cuerdas que acelera y crece hasta desembocar en la segunda parte. Todo el fragmento central, de tempo ligeramente más rápido, está basado en un repetitivo y marcado diseño de dos corcheas, negra, dos corcheas, dos corcheas, negra que mantienen contrabajos, violonchelos y todo el viento madera primero *crescendo* y luego *decrescendo* para acabar con un *perdendosi*. Tras un calderón, la tercera parte recupera el tema en violas, violonchelos y contrafagote para acabar con una larga nota final sostenida por los violines que, sumada a unos contratiempos a cargo de la celesta, ponen punto final a la obra.



Ilustración 9: La caza al atardecer. Tema principal

A partir de *La caza al atardecer* Panach se planteó la posibilidad de un sistema que no estuviera basado necesariamente en el semitono como unidad interválica más pequeña y que no estuviera sometido al artificio del temperamento igual dominante. El hecho de manejarse con el tono entero como elemento fundamental le hizo remontarse al sistema pitagórico, cuyo intervalo de tono se hacía constar de 9 comas. Ello le permitía, teóricamente, una división perfecta en 3 partes o 3 tercios de tono, lo que sumaba un total de 18 sonidos por octava:

Este feliz resultado me hizo recordar una frase de la teoría musical, la cual dice: «El tono tiene 9 comas, y como no es científico ni perfecto el partir por la mitad ninguna coma, por tener el semitono cuatro comas y media, la música es imperfecta». Esto se refiere al sistema temperado, es decir, a la afinación de pianos, arpas, etc. Y no al sistema de Pitágoras. Ello me indujo a pensar que el tono era un intervalo perfecto –9 comas– y si lo dividía en tres partes –tercios de tono– salían tres comas por parte, ya que, por no ser partida ninguna coma, esta música sería perfecta. Y así lo hice, consiguiendo un total de 18 sonidos por octava: seis que quedan iguales y 12 modificados.¹⁸⁵

¹⁸⁴ «Al declinar la tarde, óyese el brioso galopar de los esbeltos y fuertes caballos, que guiados por expertos cazadores, persiguen a un ciervo, a cuyo tiempo conejos y liebres, al oír los estridentes sonidos de las trompas de caza, corren alocados en busca de un escondrijo.

¿Darían con la codiciada pieza? Lo ignoro. Los cazadores pasaron junto a mí a una velocidad vertiginosa, cuando ya iba la noche desparramando sus primeras sombras sobre aquel acogedor y bello paisaje». Partitura de *La caza al atardecer*. Archivo personal del compositor.

¹⁸⁵ *Jornada*, 3.8.1950, p.3. Entrevista a Eduardo Panach.

En la afinación pitagórica todos los sonidos se podían generar por adición de quintas. Sumando estas sucesivamente y restando las octavas correspondientes hasta tener los extremos del intervalo en el mismo plano, se podían colocar en el ámbito de una octava todos los sonidos de una escala formada a la postre por cinco tonos y dos semitonos diatónicos. Sucede que la sucesión o círculo de quintas no se cierra y el resultado de sumar a un sonido origen las 12 quintas necesarias para recorrer el círculo por completo generando todos los intervalos, difiere por exceso del resultado de sumar al sonido origen 7 octavas. Así, quintas y octavas son intervalos inconmensurables y es a la diferencia resultante entre la sucesión de 12 de las primeras y 7 de las segundas a lo que se conoce como coma pitagórica.¹⁸⁶ En el sistema pitagórico no coinciden las notas llamadas enarmónicas y aparecen dos tipos de semitonos, cromático y diatónico, cuya diferencia es la misma coma que hace más grande al primero de ellos respecto al segundo.¹⁸⁷

A través del pensador Boecio –que en su *De institutione musica* recogía el testimonio de Philolaus, discípulo de Pitágoras– trascendió la idea de que la coma tenía un valor de 1/9 del tono pitagórico. Así, el tono tenía 9 comas y se especificaba que su división desigual daba lugar al semitono diatónico de 4 comas y al cromático de 5.¹⁸⁸ Aquella idea, que ha pervivido en el seno de la tradición teórico musical, sirvió a Panach para proponerse una división exacta del tono en tercios.¹⁸⁹ En el resultado de aquella operación el músico vio la base de un procedimiento más respetuoso y perfecto que la división en mitades por mecanismos artificiales que pretende el temperamento

¹⁸⁶ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2004, pp.49-57. La razón de la coma pitagórica es $\left(\frac{3}{2}\right)^{12} \div \left(\frac{2}{1}\right)^7 = \frac{531441}{524288} = 1'0136432647705$. Si se quiere cerrar la espiral o círculo de quintas, una de ellas –la llamada «quinta del lobo» por los «aullidos» que produce– deja de ser justa asumiendo la coma pitagórica.

¹⁸⁷ *Idem*. Tomando como origen mib, el círculo no se cierra porque después de la 11ª quinta, sol#, viene una última quinta con un re# que no coincide con el mib inicial. Así, en lugar de un círculo se obtiene una espiral indefinida que se prolonga por sus extremos sin que coincidan las notas enarmónicas, do#≠reb, mi#≠fa, dobb≠la#, etc. De esta no coincidencia surgen el semitono cromático y el semitono diatónico, de cuya diferencia también se puede obtener la coma pitagórica: $\frac{2187}{2048} \div \frac{256}{243} = \frac{531441}{524288} = 1'0136432647705$.

¹⁸⁸ BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing: Michigan State Press, 1951, pp.123-124. Según Boecio [De institutione música, libro 3, capítulo 8], el discípulo de Pitágoras Philolaus mantenía que, si el tono era divisible en semitonos pequeños y una coma y si el semitono era divisible en dos diaschismata, entonces el tono era divisible en 4 diaschismata más una coma. Si la diaschisma se toma como dos comas exactamente, el tono estaría dividido en nueve comas. Según el autor, la afirmación sobre el número de comas contenidas en un tono fue uno de los elementos más persistentes del sistema pitagórico, presente incluso en escritores de comienzos del siglo XVI que lo mencionaban sin más aportación. Incluyeron también la afirmación de que el semitono diatónico contenía 4 comas y el semitono cromático cinco. Curiosamente, después de que la entonación justa se convirtiera en la ideal, los escritores continuaron hablando de comas, pero ahora era el semitono cromático el que contenía cuatro comas y el semitono diatónico cinco.

¹⁸⁹ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo II. Escala temperada*. Valencia: inédito, s.f. [1949], p.40. El músico valenciano cita como fuente de la idea de las 9 comas por tono el libro: LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Historia de la música. Volumen I*. Barcelona: Hijos de Paluzié, 1914, p.86. En este se explica: «Desde el punto de vista aritmético se consideraba compuesto el tono por 9 intervalos mínimos, indivisibles, llamados comas, y tan pequeños que el oído no los podía diferenciar, pero como el número 9 no es posible dividirlo en dos, pensaban que no era científico dividir el tono en dos mitades, o sea en dos semitonos iguales».

igual.¹⁹⁰ Los tercios eran para el músico valenciano la base de una nueva música que él entendió como perfecta. Al menos más perfecta, según su punto de vista, que la derivada de los sonidos que resultaban del sistema temperado hegemónico. En él no se divide la coma por la mitad para partir el tono en dos partes o semitonos iguales, como afirmaba Panach, pero sí se somete a todas las consonancias de quinta justa a un ajuste arbitrario –temperadas, templadas– que consiste en rebajarlas en 1/12 de coma pitagórica –1,95cents– para evitar la «quinta del lobo», hacer coincidir las notas enarmónicas y permitir la libre modulación a todas las tonalidades.¹⁹¹ El resultado es un sistema cíclico y cerrado, con la octava dividida en 12 partes iguales, muy parecido a la afinación pitagórica –con las quintas casi justas– pero en el que no hay ningún intervalo justo a excepción de la octava.

Entre el temperamento igual que cuestionaba Panach y las bases de la afinación pitagórica a la que se remontó, hay toda una historia de afinaciones y de temperamentos que buscaban hacer a aquellas lo más practicables que fuera posible. El sistema temperado igual de 12 sonidos era conocido ya desde el siglo XVI y, aunque ha habido discrepancias a la hora de atribuir su invención –Werckmeister, Mersenne, V. Galilei o G.M. Lanfranco– fue el español Francisco Salinas el primero en exponerlo de forma totalmente exacta en su *De Musica libri Septem* en 1577. Fue sucesivamente rechazado en los siglos XVII y XVIII por sus terceras mayores demasiado grandes y por sustituir la expresividad propia de cada tonalidad por una uniformidad más pobre. La necesidad de libre modulación acabó por imponer definitivamente el temperamento igual en toda la música occidental en el siglo XIX, con ciertas diferencias cronológicas entre los primeros países en adoptarlo –España y Francia– y una última y reticente Inglaterra.

Una vez planteados de forma teórica los tercios de tono, Eduardo Panach pasó a experimentar auditivamente con los nuevos intervalos a través de un instrumento similar a una cítara que modificó convenientemente para su propósito y al que llamó triola. También trató de dilucidar si en la vibración natural de los cuerpos sonoros podía encontrar, además de los consabidos armónicos, intervalos por tercios de tono. En un relato inédito que debía aparecer en el capítulo dedicado al sistema de tercios de tono de su texto *Un curso de algoritmo musical*, el músico narra cómo recurrió a las campanas de la torre campanario de la iglesia de Alboraya para llevar a cabo un experimento acústico en busca de la presencia de intervalos tercitonales entre las frecuencias ofrecidas por los bronces al vibrar:

[...] ansioso de investigaciones, más de una vez, en el transcurso de mis paseos por la capital hicieron detener mis pasos los tañidos de las campanas de torres e iglesias encontradas al azar en las que pude apreciar sus armónicos, sacando consecuencias muy estimables, al percibir en ellos, no solo el acorde perfecto mayor, único acorde producto de la naturaleza según los físicos de

¹⁹⁰ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos...*, pp.15-16. El autor define «temperar» como «desafinar convenientemente una serie de consonancias para que surja escalas practicables, llegando a un compromiso entre consonancias incompatibles para que la práctica sea posible». Una definición similar se propone en: RANDEL, Don (ed.): *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p.998, donde «Temperamento», de hecho, se explica como la ligera modificación de un intervalo acústicamente puro o justo.

¹⁹¹ *Ibidem*, p.121.

pretéritos siglos, sino, una gran diversidad de ellos y, además, una muy interesante particularidad, la de que en la mayoría de los casos, esta gran variedad de acordes no coincidían con la afinación exacta de nuestra música actual, distinguiéndose con cierta facilidad las pequeñas o grandes desafinaciones (digámoslo así) de los armónicos, de sonos melancólicos, alegres, fúnebres, dulces, armoniosos, etc. etc. que poseen cada una de por sí, las campanas, ACORDES O SONES ESTOS, PURA CONSECUENCIA DE LA NATURALEZA.

Para cerciorarme de lo que pudiera haber de verdad en todo esto y poder presentar datos exactos y concretos: un día, aprovechando una de las excursiones a mi pueblo natal, Alboraya (Valencia) subí a su sencillo campanario, y allí descompuise en armónicos, el sonido de cada una de las campanas. ¿De qué forma? Cogiendo un pequeño martillo, y golpeando, primero en el borde, subiendo paulatinamente hasta la parte superior; consiguiendo de este modo, oír por separado cada una de las notas alícuotas que componen el son de cada una de las campanas, comprobándolo con exactitud por medio de la TRIOLA perfectamente afinada por tercios de tono que llevaba expresamente para el experimento que nos ocupa.¹⁹²

El resultado de aquella experiencia fue que en dos de las cuatro campanas –en las llamadas Cristofol y Santa Bárbara– encontró, según su testimonio, intervalos formados por tercios de tono.

Tras todas las consideraciones y experiencias iniciales, Eduardo Panach se dedicó a la composición de dos pequeñas obras para orquesta basadas en el sistema de tercios de tono que terminó en 1929.¹⁹³ *La rueda hechizada* –un *scherzando*– y *En la Fuente de los Álamos* –una forma fugada– se convirtieron en la segunda y tercera parte del conjunto *Bocetos sinfónicos* que había iniciado *La caza al atardecer* y que daba cuenta del origen y desarrollo de su investigación microtonal.

2.3.1.3.- Antecedentes de los tercios de tono. De Ferruccio Busoni a Edmond Malherbe

Los tercios de tono se conocen en el ámbito teórico desde muchos siglos atrás. Ya en el siglo IV a.C. el filósofo y teórico Aristóxeno de Tarento (354-300 a.C.) se refirió a ellos en su *Elementa harmonica* como el intervalo melódico más pequeño en que se podía dividir el tono tras los cuartos y medios tonos.¹⁹⁴ Para el pensador la

¹⁹² PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo IV. Mis sistemas tercital y comático...* pp.50-51. El compositor narró su experiencia, entre otras cuestiones, en la entrevista que le realizaron en Radio Nacional el 1.11.1955 según consta en una transcripción de la misma que se conserva en el archivo personal del compositor.

¹⁹³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.145. Según contaba el compositor en un escrito autobiográfico, aunque inició sus investigaciones sobre los tercios de tono en 1922, no fue hasta 1929 que pudo dar por terminadas las primeras obras que hacían uso de ellos: «Por ciertas dificultades que no son del caso enumerar, no pude hasta el año 1929 dejar completamente terminadas mis dos obras en tercios de tono [...]».

¹⁹⁴ CREESE, David. *The monochord in Ancient Greek harmonic science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp.26. El autor traduce del griego al inglés algunos fragmentos de la obra de Aristóxeno *Elementa harmónica* (45.34-46.8; 21.21-31) que puede traducirse al castellano como sigue: «[...] De las partes del tono que son melódicas, está el medio, llamado semitono, y el tercio, llamado *diesis* cromática menor, y el cuarto, llamado *diesis* enarmónica menor; no hay intervalo melódico más

existencia e incluso el uso melódico de cuartos, tercios y medios tonos era algo evidente a la percepción de cualquiera experimentado en música.¹⁹⁵ En su sistematización de los géneros en los tipos cromático, diatónico y enarmónico,¹⁹⁶ Aristóxeno especificó tres matices para el caso del cromático y uno de ellos, el género cromático suave, incluía distancias de tercios de tono entre las notas que formaban el tetracordo.¹⁹⁷

En tiempos más recientes, el primero en teorizar sobre la posibilidad real de hacer música basada en la división tripartita del tono fue el pianista y compositor italiano Ferruccio Busoni. En 1907, mientras se encontraba residiendo en Berlín, escribió el opúsculo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, conocido en castellano como *Esbozo de una nueva estética musical*, un texto en muchos sentidos pionero y casi profético de la modernidad musical que abría las puertas a un futuro todavía por definir. Entre múltiples cuestiones, Busoni trató sobre la posibilidad de utilizar sistemas basados en tercios y en sextos de tono como un paso hacia una «armonía eterna», resultado de emplear todos los sonidos de una octava cuya gradación entendía como infinita.¹⁹⁸ El punto de partida del italiano era la escala de tonos enteros, cuyos intervalos libres de semitonos llenaba con los nuevos tercios de tono. Para no rechazar los semitonos definitivamente, «con la clara conciencia de su valor expresivo, sabiendo que abandonarlos sería la más superficial tontería»,¹⁹⁹ añadió una segunda serie de tercios de tono a distancia de semitono respecto de la

pequeño». «El tono [...] puede ser dividido de 3 formas, de las que su medio, tercio y cuarto pueden tomarse como melódicas; los intervalos más pequeños deben considerarse no melódicos. El más pequeño de todos se llama *diesis* enarmónica menor, y el siguiente *diesis* cromática menor, y el más grande semitono».

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.27.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ-LAPUENTE, Alberto. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza, 2003, p.223. Género era cada una de las formas básicas en las que se ordenaba el tetracordio abarcando un intervalo de cuarta.

¹⁹⁷ ADÁN, Víctor. Aristoxeno: del punto, a la línea, a la *dynamis*. *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, 2009-2010, nº3-4, p.70. El segundo matiz del género cromático es el suave, caracterizado por una *diesis* cromática –un tercio de tono– entre *hypatē* y *parhyatē* y entre *parhyatē* y *lichanos*, es decir, entre la primera y la segunda y entre la segunda y la tercera nota del tetracordio.

¹⁹⁸ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music...*, pp.30-33. Traducción propia del texto en inglés. «[...] De la armonía contemporánea y no por mucho tiempo más; todo presagia una revolución y un paso más hacia la “armonía eterna”. Recordemos que en esta última la gradación de la octava es infinita y esforcémonos por acercarnos a esa infinitud. El tono tripartito (tercio de tono) ha estado demandando entrada desde hace algún tiempo, y hemos dejado su llamada desatendida. Quienquiera que haya experimentado, como yo mismo (modestamente), con este intervalo, e introducido (con la voz o el violín) dos sonidos intermedios y equidistantes entre los extremos de un tono entero, educando su oído y la precisión en su producción, no habrá fallado al discernir que los tonos tripartitos son intervalos completamente independientes con un carácter pronunciado y no confundibles con semitonos desafinados. Constituyen un refinamiento en el cromatismo basado, según parece, en la escala de tonos enteros. Si los adoptáramos sin más preparación, deberíamos renunciar a los semitonos y perder nuestra tercera menor y quinta justa; y esta pérdida se sentiría más que la relativa ganancia de un sistema de dieciocho tercios de tono. Pero no hay razón aparente para renunciar a los semitonos con motivo del nuevo sistema. Conservando un semitono por cada tono entero, obtenemos una segunda serie de tonos enteros un semitono más alta que la original. Entonces, dividiendo la segunda serie de tonos enteros en tercios de tono, cada tercio de tono de la serie inferior será igualado por un semitono de la serie superior. Así habremos llegado a un sistema de tonos enteros dividido en sextos de tono; y podemos estar seguros de que incluso los sextos de tono serán adoptados alguna vez en el discurso musical».

¹⁹⁹ BUSONI, Ferruccio. *Pensamiento musical*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.96. Del texto original «Informe sobre la división del tono en 3 partes» escrito en Berlín y publicado en la revista *Melos* en 1922.

primera de forma que de la unión de las dos series obtenía sextos de tono y, además, conservaba los semitonos. Según Busoni, además del problema de la notación –que se podría solucionar inventando alguna fórmula que hiciera frente a la escritura de todos los sonidos– para la aplicación del sistema tercital era prioritario entrenar oído del público y contar con unos medios de producción adecuados más allá de los instrumentos convencionales. Los nuevos instrumentos electrónicos, por entonces con el telharmonium del Dr. Thaddeus Cahill como última novedad, eran para el pianista italiano el medio perfecto para producir los sonidos microtonales. Busoni experimentó de forma práctica con los tercios a principios de los años veinte gracias a un viejo armonio que un fabricante de pianos de Trento reconstruyó para él en Nueva York dotándolo de dos series de tercios de tono a distancia de semitono una de otra. Si en un principio aseguró que los tercios eran totalmente independientes, con un carácter pronunciado y propio que no dejaba lugar a la confusión con semitonos desafinados, su impresión cambió cuando con su viejo armonio hizo sonar una escala cromática en tercios ante un grupo de amigos y comprobó que se tendían a percibir como semitonos desafinados.²⁰⁰ A pesar de sus tempranas ideas, Ferruccio Busoni no implementó un sistema ni compuso obra alguna,²⁰¹ pero sí esbozó a modo de propuesta la posibilidad de reservar los tercios de tono para la parte melódica, que veía así aumentado su poder expresivo, y mantener los semitonos para la parte armónica.²⁰²

Siguiendo la senda de Busoni, en 1920 Attilio Cimbro publicó el artículo «La gamma per terzi di tono» en la *Rivista Musicale Italiana*, un texto dedicado a los tercios de tono en el que mostraba su preferencia frente a la gama, según él más pobre, de los cuartos de tono.²⁰³ También el compositor francés Edmond Malherbe teorizó sobre los tercios y publicó su propuesta en forma de breve opúsculo en 1924 –aunque el autor remonta su propuesta a 1891– y cinco años más tarde en forma de doble artículo en la revista musical francesa *Le Ménestrel*. Hába incluyó los tercios en un tratado microtonal ambicioso publicado en 1927 que abarcaba también otras subdivisiones, el *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechselund Zwölfteltonsystems (Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, en cuartos, tercios, sextos y doceavos de tono)*. Más adelante, en 1955, el mismo año de la polémica por la atribución de los tercios que más adelante se trata y cuando Panach aún no había publicado las bases de su sistema, Gustavo Giovannetti llevaba a la imprenta en Italia *Genesi del nuovo sistema musicale*

²⁰⁰ *Ibidem*, p.95. Adolfo Salazar expuso el mismo juicio al conocer en Madrid la música en tercios de tono de Eduardo Panach. Según el crítico, el mayor problema era que se percibían como una melodía semitonal desafinada. Cfr. *El Sol*, 30.6.1930

²⁰¹ *Idem*. «Si hay algo que sea tan malo como desear el retraso del progreso, es esto: forzarlo estúpidamente. Han pasado dieciséis años desde que teóricamente proyecté un posible sistema para la división de los tonos en tres y todavía no he decidido efectuar una publicación definitiva. ¿Por qué? Porque soy consciente de que recae una responsabilidad sobre mí como el originador de la proposición. La posibilidad de la experimentación práctica está todavía fuera de mi alcance y sé muy bien que solo podría poner en práctica mis ideas con exactitud a través de una serie de investigaciones conscientes y profundamente controladas. He logrado poco. [...]».

²⁰² *Ibidem*, p.96. . «De tal modo, el sistema melódico adquiere un poder expresivo mucho más considerable pero complica tanto el aspecto armónico que requiere de una sistematización muy estrictamente pensada. Ello está todavía sin nacer y solo puede comenzar a existir a través del oído. [...] En esta esperanza el semitono se omitido, pero solo en las partes melódicas, pues la base armónica que necesariamente debe acompañar permanece siendo la que ha sido establecida desde hace largo tiempo. Por lo tanto, no se destruye. ¡Se construye!».

²⁰³ CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)...*, p.90.

tricommatico naturale a «terzi di tono» a rettifica ed integrazione dell'attuale sistema musicale moderno.

Es difícil saber si Eduardo Panach conoció las ideas de alguno de los que trataron sobre los tercios de tono antes que él. En sus escritos no hay mención alguna a nombres o publicaciones que le pudieran servir de referencia. No consta que Panach viajara al extranjero y tampoco parece fácil que libros o revistas de publicación francesa, alemana o italiana llegaran hasta sus manos en la Valencia de los años veinte. Aun así, hay algunas coincidencias que merecen ser destacadas y que hacen que la última opción no se pueda descartar del todo. Busoni ya se remontó a la escala de tonos enteros, la primera en anticipar el intervalo de tono completo como elemento generador que, libre de divisiones, pudo repensar fraccionado en nuevos intervalos como los tercios: «La escala de tonos enteros de Debussy, y de Liszt antes que él, es anticipación del intervalo de tonos enteros que se llena con el todavía no existente intervalo de tercios de tono».²⁰⁴ Debussy y la escala de tonos enteros son elemento común en los planteamientos de Busoni y Panach. La obra del compositor francés, precisamente su empleo de la escala libre de semitonos, inspiró al músico valenciano para componer, según la misma fórmula, su primer boceto sinfónico y le encaminó directamente a la idea de dividir el tono en tres partes.

En la exposición del sistema musical de tercios de tono de Edmond Malherbe se pueden encontrar más puntos en común con el planteamiento del músico valenciano. La inquietud microtonal del compositor francés parece iniciarse en los últimos años del siglo XIX, aunque no hay noticias de que propusiera o hiciera algo al respecto durante años más que examinar instrumentos musicales capaces de producir tercios y sextos de tono influenciado, según algunos autores, por Busoni.²⁰⁵ En 1924 publicó en Paris *Système musical et clavier à tiers de tons, avec notice et plan*, un estudio sobre los tercios de tono que incluía el diseño de un piano capaz de interpretarlos fruto, según el autor, de la reanudación de un proyecto iniciado en 1891. Pocos años después de la primera publicación, el mismo texto se dio a conocer en dos artículos sucesivos publicados en los números 29 y 30 de julio de 1929 de la revista musical francesa *Le Ménestrel*. Muy poco después, entre noviembre y diciembre de aquel mismo año, Eduardo Panach daría a conocer su sistema tercital en Valencia y Madrid.

La idea de la exposición fundamental con la que Malherbe inicia su discurso es exactamente la misma que sirvió a Panach de punto de partida:

Estos intervalos, conocidos como semitonos diatónicos, contienen teóricamente cuatro comas y son parte de tonos enteros de nueve comas, cuyo complemento son los semitonos cromáticos de cinco comas. En la práctica, para los instrumentos mecánicos y de tecla, los tonos están divididos en dos partes iguales o dos semitonos, incluyendo, contrariamente a la teoría, cuatro comas y media...

²⁰⁴ BUSONI, Ferruccio. *Pensamiento musical...*, p.96.

²⁰⁵ CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)...*, p.107.

En el nuevo sistema, el tono sigue estando compuesto por nueve comas, pero se divide, teórica y prácticamente, en tres partes iguales o tres tercios de tonos, cada uno compuesto por tres comas.²⁰⁶

Edmond Malherbe, basándose en el sistema de afinación pitagórico, encadena quintas justas hasta conformar una escala cromática formada por 17 sonidos sin correspondencia entre las notas enarmónicas: do-reb-do#-re-mib-re#-mi-fa-solb-fa#-sol-lab-sol#-la-sib-la#-si-do. Cada uno de los cinco tonos lo entiende formado por 9 comas que puede dividir en 3 partes de 3 comas cada una para obtener 15 tercios de tono. Como restan dos semitonos diatónicos de 4 comas, el compositor francés procede a repartir la coma de exceso de cada uno entre los 15 tercios de tono. Malherbe divide así la octava justa en 17 intervalos iguales creando una escala temperada de tercios de tono.²⁰⁷ Para la notación utiliza las alteraciones convencionales de la escala cromática pero con una nueva significación: entre do y reb hay un tercio de tono, entre do y do# hay dos tercios de tono y así sucesivamente.²⁰⁸

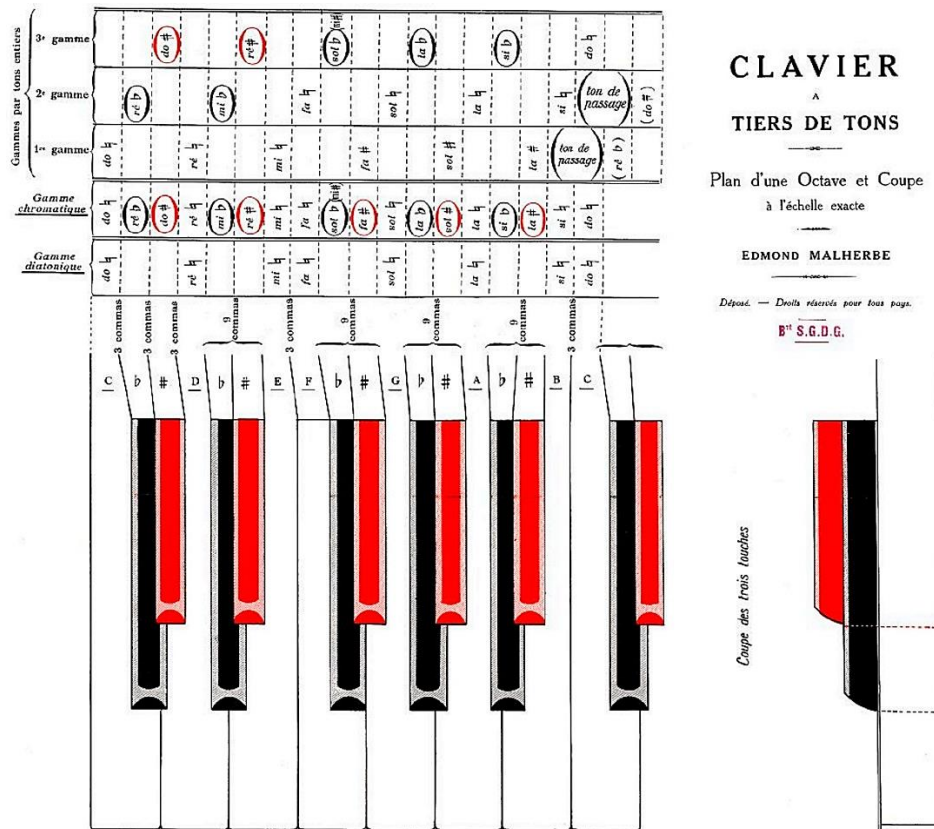


Ilustración 10: Piano en tercios de tono de E. Malherbe.²⁰⁹

²⁰⁶ MALHERBE, Edmond. *Système musical et clavier à tiers de tons, avec notice et plan*. Paris: Imprimerie Henry Mailliet, 1924, p.1.

²⁰⁷ MALHERBE, Edmond. *Système musical à tiers de tons*. *Le Ménestrel*, 1929, n°29-30, p.330. «[...] para evitar un nuevo sistema de complicación excesiva y para preservar la simetría en las escalas diatónicas [variantes de la escala en tercios de tono, empezando por los diversos grados] establecemos en la escala propuesta de tercios de tono divisiones iguales de la octava justa cada 17,7 savarts, creando así una escala temperada en tercios de tono que no tiene otra división».

²⁰⁸ *Ibidem*, p.337.

²⁰⁹ MALHERBE, Edmond. *Système musical et clavier à tiers de tons, avec notice et plan*.... lámina. Disponible en: <<http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/>> [Consulta: 25 junio 2015]. Página web de recursos y

El compositor francés incluyó en su propuesta el diseño de un piano en tercios de tono, sobre la base del instrumento convencional pero con algunas modificaciones. El teclado queda dividido en tres grupos de teclas. Un primer grupo de teclas blancas corresponden a las notas separadas por tonos de su escala de tercios de tono más fa, a distancia de un tercio de tono de mi, y la octava de do, a un tercio de tono de distancia de si: do-re-mi-fa-sol-la-si-do. Un segundo grupo de teclas negras son a las notas con bemol en la notación y corresponden al primer tercio de cada uno de los tonos: reb, mib, solb, lab, sib. Un tercer grupo de teclas rojas son las notas con sostenido en la notación y corresponden al segundo tercio de cada uno de los tonos: do#, re#, fa#, sol#, la#.²¹⁰ Esta división tripartita del teclado del piano recuerda, sin ser exactamente igual, la división de los grupos instrumentales de la orquesta que propone Panach y que se verá más adelante: tres grupos del mismo instrumento afinados a distancia de tercio de tono para cubrir entre todos la escala completa de tercios de tono.

2.3.2.- Intento de difusión

2.3.2.1.- Valencia

Una vez terminadas sus primeras obras basadas en tercios de tono, Eduardo Panach se propuso darlas a conocer para, a través de ellas, dar difusión al sistema sobre el que estaban fundamentadas. En 1929 organizó en Valencia algunas audiciones privadas en las que ayudado por su triola –el instrumento que había preparado y adaptado para hacer práctica la interpretación de tercios– hizo sonar fragmentos de *La rueca hechizada* y explicó la base teórica de su trabajo a profesores, directores de orquesta y críticos musicales de la ciudad. Tras una de aquellas reuniones Doroteo Lleó Gisbert, miembro de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia, fue el primero en hablar de Panach y dar cuenta de sus investigaciones de forma pública. Escribió un artículo dedicado íntegramente al compositor que se publicó sucesivamente en los diarios más importantes de la ciudad: *Diario de Valencia* (30.11.1929), *El Mercantil Valenciano* (1.12.1929), *La Voz Valenciana* (2.12.1929) y *El Pueblo* (3.12.1929). Después de una primera parte ocupada por aspectos biográficos, la segunda parte del texto informaba del estudio microtonal de Panach aunque de manera todavía muy superficial:

A pesar de todas estas valoraciones artísticas, que pueden muy bien, con merecida eficacia, gloriar su nombre, Panach todo lo declina en favor de un ideal por él acariciado en orden a construcción y técnica musicales.

Como he apuntado anteriormente, él es autor de un autoestudio, el que le indujo a componer usando solamente distancias tonales, como se demuestra en su obra «La caza del atardecer», y hoy toda su ilusión está cifrada en la música que él denomina futurista, perfecta o de la Naturaleza, en la que las distancias de tono divididas actualmente en dos semitonos, quedarán divididas –según sus innovaciones teóricas– en tres, o sea tres comas por semitono, en uso de la más cumplida ley de afinación instrumental, cuyas argumentaciones no están basadas en la Escala Temperada, en la de Pitágoras ni en la Geómetra –si bien con esta última tienen algún parecido–, estando las dos últimas obras

ensayos The Virtual Laboratory perteneciente al Max Planck Institute for the History of Science de Berlín.

²¹⁰ *Ibidem*, pp.6, 9.

mencionadas escritas a base de estos nuevos cánones, cuyo estudio ha perfeccionado recientemente valiéndose de una triola.

Seguramente, Eduardo Panach revelará a satisfacción estos arcanos y razonamientos al mundo científico-musical, por vía de conferencias y conciertos comparativos y por medio de un método, lo cual, de reconocerse y aceptarse como un verdadero acierto, le permitiría que su nombre, con alas de la Fama, recorriese todo el mundo.

Alabemos una vez más el talento y una férrea voluntad puestos, desinteresadamente, al servicio de un bello ideal por un ilustre hijo de Valencia, y, al mirar con ojos llenos de cariño a esta tierra de predilección, sepamos a la vez en todo momento sentir y amar las grandezas de hijos esclarecidos que a diario la saben cubrir de gloriosos laureles, verdaderos príncipes del mundo artístico cultural, donde resplandecen, incandescentes, los genios del saber humano.²¹¹

A principios de 1930 el compositor recurrió a la Sociedad Filarmónica de Valencia –como canal de repertorio sinfónico más importante de la ciudad– con la esperanza de que, tras examinar sus partituras y atender a sus explicaciones, se pudiera organizar un concierto para dar a conocer su música. El intento fue en vano. La colaboración con el proyecto de Panach estaba lejos de la voluntad de una institución que ni estaba por entonces especialmente interesada en potenciar la música de los compositores valencianos²¹² ni mucho menos creía útil incorporar entre su repertorio experimentos con nuevos sistemas que, como diría Joaquín Turina por aquellos años, «suelen dar pocos cuartos».²¹³ Mucho tiempo después, el compositor todavía recordaba desilusionado aquel episodio:

Fue a principios del año 1930, después de ocuparse elogiosamente de mi sistema de tercios de tono, los periódicos madrileños *El Sol*, *El Debate* y *Heraldo de Madrid*, cuyos críticos eran Adolfo Salazar, Joaquín Turina y José Forns, respectivamente, cuando presenté unas partituras a la Sociedad Filarmónica de Valencia al objeto de dar a conocer esta clase de música. Pero cuando tres meses más tarde, volví para saber la decisión que tomaba la Sociedad, el secretario, sacando las partituras llenas de polvo, me dijo que no podía decirme nada, puesto

²¹¹ *El Mercantil Valenciano*, 1.12.1929.

²¹² SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación...*, pp.531-532, 561, 942-957. En la temporada 1929-1930, de un total de 195 obras programadas, solo 7 eran de compositores valencianos, un 3.6%. En todo el período 1922-1936, si se dejan a un lado los autores más consagrados como Palau, López-Chavarri, Rodrigo o Esplá, apenas 8 compositores valencianos vieron interpretados sus trabajos entre 1 y 4 ocasiones como máximo. En cualquier caso, si algún interés tenía la Sociedad en los autores valencianos era en los casos de más renombre. En un programa de concierto de 1927 se explicaba: «La Sociedad Filarmónica de Valencia ha tenido siempre una especial satisfacción en acoger en los programas de sus conciertos, y en cuanto las circunstancias lo han hecho posible o conveniente, la labor de los compositores valencianos. Así, obras de Giner, del malogrado Francisco Cuesta, de López-Chavarri, de Manuel Palau, y de Jacinto Ruiz de Manzanares, valenciano de convivencia sino de nacimiento, se han interpretado en nuestros conciertos. Con ello la Filarmónica constituida para fines musicales perfectamente definidos pero de un interés general, ha querido contribuir a dar a conocer obras de autores valencianos ya significados y por títulos diversos, garantía de la elevada intención artística de sus obras».

²¹³ *El Debate*, 29.7.1930. «Comentarios musicales», columna firmada por Joaquín Turina.

que «no habían tenido tiempo de examinarlas»... Y, naturalmente, después de pedir mil perdones, desilusionado, las retiré.²¹⁴

En el futuro, Eduardo Panach continuó buscando una oportunidad para sus obras microtonales, por ejemplo en la Orquesta Municipal de Valencia creada en 1943, pero siempre sin éxito. No es de extrañar que, a punto de cumplir los 60 años, expresara su anhelo de dedicarse exclusivamente a la dirección de orquesta para poder dar a conocer sin trabas sus innovaciones musicales.²¹⁵

2.3.2.2.- Madrid

A las primeras audiciones en Valencia siguieron otras en Madrid, donde Panach permaneció entre diciembre de 1929 y enero de 1930. Visitó a personajes relevantes del entorno musical de la capital a los que ofreció explicaciones sobre su sistema tercitonal y la escucha de fragmentos de alguna de sus obras, recibiendo impresiones que le provocaron sensaciones encontradas.²¹⁶ Una de las primeras citas fue con el director de orquesta Arturo Saco del Valle, quien mostró mucho interés en el sistema y en la sonoridad del fragmento que Panach interpretó con la triola:

Estuve en casa de d. Arturo y aunque yo iba un poco desconfiado me tranquilicé muy pronto al darme perfecta cuenta que conforme oía en la Triola los acordes, su satisfacción era más grande y su sorpresa más intensa.

Sus palabras y sus sonrisas de satisfacción me lo demostraban y era de ver los matices de expresión porque pasó su rostro, desde la actitud de un director reputado que está ante un compositorcillo, resignado para dar su opinión, hasta la suma satisfacción con la que me despidió.

No quiero decirte más, que, después de rogarme que cuando diera a conocer mis obras se lo comunicara, me hizo una despedida que no se la hubiera hecho mejor a un autor célebre.

Me hizo varias preguntas, entre ellas cómo se me ocurrió esta música, de qué forma la llevo a la práctica en la orquesta y tantas preguntas más, que al contestarle satisfactoriamente exclamaba «caramba con el chico este».

No creas que todo son glorias, ya te lo he dicho antes, pues también he recibido fracasos; ya cuando vaya a esa te contaré.²¹⁷

Pese a la buena consideración, el conocido director de orquesta rehusó llevar la partitura a los atriles de su formación ya que, en su opinión, los planes de Panach exigían muchos más músicos de los que disponía su plantilla.²¹⁸ Otras de las puertas a las llamó el músico valenciano fue la de José Forns y Quadras, compositor, catedrático de estética e historia de la música en el Real Conservatorio de Madrid y crítico musical del diario *Heraldo de Madrid*. Forns pudo escuchar varias veces un fragmento de *La*

²¹⁴ *Jornada*, 3.8.1950. Entrevista a Eduardo Panach.

²¹⁵ *Jornada*, 21.4.1962. Entrevista a Eduardo Panach.

²¹⁶ Carta de Eduardo Panach a su familia. Madrid, 2 de diciembre de 1929. Archivo personal del compositor. «No te puedes figurar las vicisitudes que se pasan; un día parece (por impresiones ajenas) que eres el mejor compositor del mundo, otro el peor músico. Si no fuera por la fuerza de voluntad que hay que tener e imponerse uno mismo terminaría por volverse idiota y perdona la frase».

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores Valencianos del siglo XX...*, p.146.

rueca hechizada y atender a la exposición de las particularidades del sistema de tercios de tono. El interés que en él despertó el trabajo del músico valenciano fue suficiente para dedicarle una de sus habituales columnas de temática musical en el diario para el que escribía. El crítico informó de forma sucinta sobre los nuevos sonidos, la forma de operar melódica y armónicamente con ellos y el procedimiento para llevar los tercios de tono a la orquesta convencional:

[...] Denomina a su sistema «escala temperada por tercios de tono» y en él la extensión total de la octava se halla dividida en seis tonos, cada uno de los cuales se subdivide en tres tercios de tono, por lo que resulta un total de dieciocho intervalos sucesivos dentro de la escala en lugar de los doce de que hoy disponemos.

A fin de poder llevar a la práctica su sistema, divide los sonidos de su escala en tres clases de notas: notas naturales; notas con alteración ascendente simple o sostenidas, y notas con alteración ascendente doble o doblemente sostenidas. A cada grado natural sigue a distancia de un tercio su correspondiente sostenido, y a la de dos tercios su doble sostenido. Al avanzar un tercio más nos encontramos con el sucesivo grado natural. Reunidos los dieciocho sonidos en tres especies distintas, Eduardo Panach divide la total orquesta en tres grupos; a uno de ellos le hace afinar en notas naturales; a otro en sostenidos y al último en dobles sostenidos; y así, según que el sonido que aparezca en la melodía o en la armonía sea natural, sostenido o doble sostenido, lo produce el grupo correspondiente.

El discurso melódico y la trama armónica se fraccionan así entre tres profesores diferentes, que cuando la ejecución es perfecta deben producir con su sucesiva intervención el mismo efecto que si tocara un solo instrumento capaz de producir la escala completa temperada de dieciocho tercios de tono. En la armonía no ha introducido Eduardo Panach variaciones esenciales en cuanto al fundamento y constitución de los acordes. Escribe acordes perfectos de quinta, de séptima y sus diversos artificios con la única variación de poder presentar en tres formas diversas cada uno de sus sonidos componentes. La clase de nota que en cada caso conviene emplear –ya sea esta natural, sostenida o doble sostenida– depende del medio armónico en que el pasaje se desenvuelve y está sujeta a reglas que Eduardo Panach se propone exponer y justificar en un tratado de armonía basado en su sistema que tiene en proyecto.

Para hacer experiencias aisladas y aún para dar a conocer privadamente su sistema ha afinado una «triola» con arreglo a su escala, y aún ha confeccionado él mismo un rollo que permite ejecutar en ella mecánicamente un fragmento de una de sus obras.

Su deseo al venir a Madrid es dar a conocer el nuevo sistema en una audición orquestal. Para ello ha traído las partituras y los materiales completos de las dos obras que ha escrito hasta ahora: una fuga orquestal y un breve scherzando para oboe, clarinete, violines primeros y segundos y violas –naturalmente divididos en tres grupos los instrumentos de cuerda y siendo necesarios tres oboes y tres clarinetes para la ejecución.

No creemos que sea este el lugar apropiado para hacer un análisis técnico ni una crítica científica de las bases fisicomatemáticas del nuevo sistema, a fin de llegar a la conclusión de si se debe considerar como un perfeccionamiento del actual o como una mera curiosidad artística, de la que puedan obtenerse efectos más o menos pintorescos. Desde luego, la teoría de Eduardo Panach responde al espíritu de renovación de nuestro arte, manifestado en varios países.

No hace mucho tiempo glosábamos en estas páginas un ensayo hecho en América con intervalos inferiores al semitono, que, según las referencias de la prensa, obtuvo un éxito muy lisonjero, aunque después no se haya vuelto a hablar

del nuevo sistema; y existen obras muy interesantes del célebre compositor y viola alemán Paul Hindemith, uno de los más competentes vanguardistas jóvenes, escritas en cuartos de tono.

Deseamos fervientemente que Eduardo Panach encuentre en Madrid favorable acogida y ocasión para dar a conocer su sistema por el medio más elocuente y positivo: la interpretación pública de sus obras.²¹⁹

El artículo de José Forns fue la primera consecuencia del paso de Panach por la capital. Otra de las visitas que trascendieron fue la que el valenciano hizo al musicólogo y crítico Adolfo Salazar, quien plasmó sus impresiones en un extenso texto publicado algunos meses más tarde en el diario *El Sol*. Salazar estaba completamente convencido de que el temperamento igual era el mejor sistema para un modelo musical modulante como el que imperaba en el mundo occidental. Sin embargo, se mostraba abierto a la búsqueda de nuevos sonidos que pudieran modificar y enriquecer de forma gradual y sensata el sistema establecido como, según su punto de vista, proponían Alois Hába o el mismo Eduardo Panach. Conocedor de los cuartos de tono y las sucesivas divisiones del semitono e informado a través del músico valenciano de los tercios, para Salazar los microtonos presentaban el gran inconveniente de ser difíciles de percibir. Los semitonos tenían tanta entidad y fuerza en la música occidental que cualquier intervalo menor tendía a asimilarse a ellos y a percibirse directamente como una desafinación. Ese era, de hecho, su principal recelo hacia el sistema de Panach: «[...] yo me temo que el efecto así obtenido sea más ilusorio que real y que, como ocurre en su “triola”, una melodía enteramente ejecutada en notas alteradas tienda a asimilarse tanto a una melodía normal, que apenas pueda distinguirse de ella».²²⁰ Su juicio respecto a los microtonos señalaba que el empleo más útil no era la composición sistemática a base de ellos, sino su utilización ocasional en armonías disonantes –en sustitución de la nota temperada correspondiente– para exagerar el sentido de la disonancia. En cualquier caso, Adolfo Salazar reconocía el trabajo de Panach y reclamaba una atención similar a la que se prestaba a propuestas similares en otros lugares del mundo: «El intento es curioso y digno de atención, tanto por lo menos como los que se llevan a cabo en otros países con gran golpe de artículos, estudios analíticos, etc. en las revistas mundiales».²²¹ Una parte del texto que el crítico dedicó a Panach Ramos explicaba:

Hace unas semanas leí en un diario de Valencia una reseña acerca de ciertas obras de un compositor valenciano, Eduardo Panach Ramos. Según la reseña, este autor presentaba un género de música que titula «Música futurista, perfecta o de la naturaleza». La denominación, un tanto pasada de moda, no era de gran aliciente para intentar un mayor conocimiento de esas obras; pero me interesaba el saber que esos intentos, cuyo nombre podía ser independiente de la cosa, estaban aplicados a una división de la escala en tercios de tono. Poco más tarde el sr. Panach Ramos tuvo la atención de visitarme y de hacerme oír uno de sus ensayos, aplicado a un instrumento del género de las cítarinas, cuyas tres cuerdas ha afinado en tres tercios que corresponden a la división pitagórica de nueve comas por tono. [...]

En una música como la actual, modulante por esencia, solo es práctico el sistema «atemperado». Pero dos teorías se proponen: una que intenta cambiar

²¹⁹ *Heraldo de Madrid*, 1.1.1930.

²²⁰ *El Sol*, 30.6.1930.

²²¹ *Idem*.

radicalmente las bases de la música actual, creando otra música enteramente diferente, lo cual es más fácil de decir que de hacer, porque se olvida que la obra de arte musical está integrada por dos factores: el creador y el auditor. El creador puede crear o inventar la creación de lo que crea conveniente; pero no es seguro que el auditor lo entienda. De este intercambio nace un estado de cosas que sirve de moderador y propone un sistema intermedio: el de ir reformando lo establecido por pequeñas dosis.

En este plan más sensato se sitúan músicos que, como Aloisius Haba, en la República de Checoslovaquia, y Eduardo Panach Ramos, en el reino de Valencia, intentan dividir la escala en intervalos más pequeños que el semitono. [...] Si el oído, por ejemplo oye un do unido a un do más un cuarto de tono se pregunta: ¿Qué intervalo estoy oyendo?; y si no es el oído de un hombre de ciencia o de un investigador, decide «ipso facto» que lo que oye es una octava ligeramente desafinada. Si es un violinista quien así toca, el auditor se dice: este violinista toca desafinado; y no se mete a investigar si lo que hace es añadir a cada nota una coma, coma y media, un quinto de semitono o un dieciochoavo de tono. Para «entender» musicalmente un sonido, el oído necesita incorporarlo a una entidad armónica cualquiera que pertenezca al sistema normal (normal en sentido de «comprensible»), y en el mundo que existe en 1930 todavía la entidad armónica es el semitono. Fuera del semitono toda entonación menor que él solo tiene un valor acústico; pero hoy todavía no tiene «entidad» musical. Únicamente se llega a percibir con claridad en una sucesión cromática; pero aislada es prácticamente imperceptible.

Lo único práctico es, pues, emplear los tercios o los cuartos de tono en su aspecto de asimilación al semitono más conveniente y los autores piensan que esto da un color más agudo, más fino, a la música. Yo así lo creo, en efecto, y en los intentos que he podido escuchar, el resultado me ha parecido bastante aceptable.

La división en tercios de tono que propone el sr. Panach Ramos es más ventajosa que la de Haba, porque el intervalo es un poco mayor y el oído lo percibe más fácilmente. Pero en cambio hay una mayor propensión a su asimilación con la nota colateral, porque al dividir una escala en tercios quedamos privados de los semitonos, y la lógica tonal tiende a encontrar que estos han sido sustituidos por los nuevos sonidos tercitonales. A mi juicio, el empleo más útil que tanto los cuartos como los tercios de tono pueden tener es empleándolos como armonías disonantes, en sustitución de la nota atemperada, con el fin de exagerar el sentido atractivo o disyuntivo de las disonancias. Esto, por una parte es susceptible de belleza, y por otra, no hace sino afirmar, enriqueciéndolo expresivamente, el sentido tonal, porque, en términos generales, la expresión armónica proviene de la necesidad de resolución en las disonancias, merced a una intuitiva marcha de las voces que tiende a abrir la disonancia en una consonancia o a cerrarla en otra. Por ejemplo, una quinta aumentada, do-sol sostenido, que tiende hacia una sexta mayor, podría acentuarse haciendo do-sol y dos tercios, lo cual dispararía el equívoco que existe en la escala atemperada entre la quinta aumentada y la sexta menor. Una novena menor, do-re bemol, que tiende a resolverse en la octava, podría sustituirse por do-do y tercio. [...]

Eduardo Panach, que comenzó su carrera de compositor escribiendo obras del tipo normal, escribió en 1922 una pieza titulada «La caza del atardecer» basada como las de Rebikoff, toda ella en la escala de tonos enteros. La atonalidad resultante no le convenció y le sugirió la idea de una división del tono en tercios, en la que ha perseverado, encontrando resultados satisfactorios. Una obrita titulada «La rueda hechizada», compuesta el año pasado y que el autor ha tenido

la bondad de hacerme oír en su triola, es la que estaba comentada por el diario de Valencia aludido y la que me ha sugerido las anteriores consideraciones. [...].²²²

Panach solo estuvo en Madrid algo menos de dos meses y no hubo audición pública de sus obras. Sin embargo, las visitas que realizó y las reuniones que organizó propiciaron que su trabajo se comentara en los círculos musicales de la capital durante algún tiempo. La noticia de su sistema llegó a oídos de Joaquín Turina que, aunque no pudo conocer directamente a Panach ni escuchar sus obras, publicó una breve reseña sobre él en el espacio de que gozaba por entonces en el periódico *El Debate*:

Es bueno que una nación tenga, en materias de arte, cuantas modalidades sean necesarias. No hace muchos días, Juan José Mantecón dio forma a un grupo español «de los seis», parecido al famoso grupo francés, hoy disuelto. Tener en un país a seis compositores incomprensidos es cosa que da lustre y postín. Pero ahora tenemos algo más interesante aún; tenemos un sonido 13, netamente español. Por retazos de prensa me entero de que Eduardo Panach, músico valenciano, ha imaginado un nuevo género de música, dividiendo la escala en tercios de tono y aplicando el sistema a un instrumento parecido a la cítarina. Desconozco, lo que se propone innovar el señor Panach y qué soluciones prácticas desea hacer con su invento que a primera vista, nada tiene de descabellado. Pero, inmediatamente me acordé de Julián Carrillo con sus dieciseisavos y sus treintaidosavos de tono y hasta de sus instrumentos que también creo que se parecían a la cítarina. Si Julián Carrillo nos visita, se va a encontrar con otro sonido 13, aunque el nuestro parta de otra base, es decir, de tercios de tono en vez de cuartos. Y esto es lo terrible; que los experimentos de nuevos sistemas en arte, suelen dar pocos cuartos.²²³

2.3.2.3.- Polémica en la revista *Ritmo*. La atribución de los tercios de tono

La especulación teórica sobre los tercios de tono tuvo en las primeras décadas del siglo XX importantes exponentes. Con más o menos profundidad y con propuestas de diversa índole, Ferruccio Busoni, Attilio Cimbro, Edmond Malherbe o Alois Hába reflexionaron sobre la división tripartita del tono ya entre 1907 y 1927. Sin embargo, Eduardo Panach siempre se consideró verdadero pionero en los tercios de tono. No citó nunca precedentes en sus textos –probablemente no los conoció– y se tuvo a sí mismo por el primero en plantear los tercios ya en tiempos modernos, en sistematizarlos, en preparar un instrumento para afinarlos y permitir su interpretación, en componer obras basadas en la nueva división de la octava y en proponer un método para hacer posible su interpretación con los instrumentos convencionales de la orquesta, todo ello antes de 1929. Claramente no fue el primero en plantear la opción de una música basada en tercios de tono, pero sí se le puede considerar pionero en cuanto a su realización práctica aun cuando no tuvo éxito en la difusión de su trabajo, que apenas se conoció más allá de pequeños círculos en Valencia y Madrid.

La polémica –que no fue tal, sino más bien una explosión contenida de rabia e impotencia de quien siempre se sintió desoído– fue realmente tardía y surgió cuando

²²² *Idem*.

²²³ *El Debate*, 29.7.1930.

en 1954, en el número 264 de la revista *Ritmo*, un artículo sobre Julián Carrillo hacía mención especial sobre su dedicación a los tercios de tono.²²⁴ El texto hablaba del primer piano metamorfoseador de tercios de tono construido por el músico mejicano y de su obra *Concertino para piano en tercios de tono y orquesta* (1950) y, aunque no se le atribuye directamente la invención, Panach entendió que implícitamente el artículo daba la paternidad del sistema tercional a Carrillo.

El compositor valenciano se sintió especialmente agraviado no solo por lo que él entendió como una atribución injusta, sino porque *Ritmo* nunca había dado cobertura a su trabajo con los tercios pese a saber de ellos.²²⁵ En un intento más de dar difusión a su sistema tercional y de reivindicar su lugar en el desarrollo de la música microtonal, Eduardo Panach remitió a la redacción de *Ritmo* un artículo en respuesta al de Raquel C. del Toro que apareció publicado algunos números después:

En octubre del pasado año insertó la Revista RITMO un artículo, firmado por su Corresponsal en Méjico, Raquel C. del Toro, el cual atribuía la invención del sistema de tercios de tono a Julián Carrillo. Cuál no sería mi sorpresa al leer su contenido.

Pasaron por mi mente una serie de agudos pensamientos, evocados por la notoria diferencia en el trato a las personas que estudian y trabajan, según los países en que, por fortuna o desgracia, ven la luz por vez primera.

Este sistema pertenece al español que suscribe, Eduardo Panach, concebido en 1922, a raíz de haber compuesto una obra titulada *La caza al atardecer*, escrita solo con los sonidos que forman la escala de tonos enteros en toda la composición, y realizado en 1929 por medio de sus obras *La rueda hechizada* y *En la Fuente de los Álamos*.

A partir de este año, dieron noticia de ello, con extensos artículos periodísticos, ilustres músicos-críticos de arte que oyeron esta música por medio de una «Triola», primer instrumento afinado por mí en tercios de tono. [...]

Este historial tenía la escala de Tercios de Tono y Sistema Comático en 1949. Pues bien, a pesar de ello, si no se conoce en España, no es culpa mía, pues han sido varias las veces que, para darlo a conocer, solicité y advertí a los dirigentes de la Sociedad Filarmónica y Orquesta Municipal de Valencia que el montaje de las obras (por no necesitar de instrumental nuevo, ni que el profesorado estudiase nueva notación) era relativamente sencillo, si bien para que así fuese solo el director debía estudiar o conocer el sistema, y que como a tal, cuantas veces me ofrecí a dichas Entidades, fui desatendido. No han sentido nunca ni siquiera la curiosidad propia del caso. [...]

Resumiendo. Transcurridos veinte años de haber dado a la publicidad los tercios de tono, cinco después de mi publicación del «Sistema Comático», y diez en que tuvo lugar la llegada a Méjico del mayor propagandista de mi teoría, Adolfo Salazar (el cual es colaborador, con el propio Carrillo, en una revista musical mejicana), es cuando Julián Carrillo, según Raquel C del Toro, enciérrese en su gabinete de trabajo, profundiza la Física musical, abandona su «Sonido 13»,

²²⁴ TORO, Raquel C. del. Un musicólogo mejicano. Julián Carrillo. *Ritmo*, 1954, nº264, p.10.

²²⁵ Cuando aún estaba reciente su paso por Madrid, el editorial del número 19 (agosto de 1930) de *Ritmo* citaba a Panach entre los «investigadores beneméritos» españoles por sus estudios sobre teoría física de la música, en clara referencia a los tercios de tono. Años más tarde, el número 231 (octubre-noviembre de 1950) apuntaba brevemente en la sección «El rincón de los autores»: «Un redactor del periódico *Jornada* de Valencia, se ha entrevistado con el compositor Eduardo Panach, investigador del sistema tercional. El maestro Panach ha declarado a su “visitador” que la Música, desde Debussy, está pidiendo a voces ser modificada, y que su sistema abre caminos insospechados al compositor. Atención, pues».

teoría completamente opuesta a la de tercios, - construye el primer piano de tercios de tono, con el que consigue un resonante éxito en Méjico y París, y es más tarde propuesto para el Premio Nobel.

Después de lo dicho, nada me resta decir, puesto que dejo en claro lo erróneo que resultan en favor de Julián Carrillo estas innovaciones, y la poca ayuda que España suele prestar a muchos de sus hijos.²²⁶

En 1895, mientras experimentaba con las sucesivas divisiones de las cuerdas de su violín en múltiples partes, Julián Carrillo logró llegar hasta una dieciseisava parte del tono que hay entre el sol de la cuarta cuerda al aire y la. Dio con un sonido nuevo, el dieciseisavo de tono, al que más tarde se referiría como «sonido 13» por estar más allá de los clásicos doce sonidos. Una etiqueta que en el futuro iba a simbolizar el microtonalismo de Carrillo y los sistemas teóricos y musicales que del descubrimiento de aquel sonido se derivarían. Pese a la fecha tan temprana de aquel descubrimiento, el compositor mejicano no se dedicó a profundizar hasta que en 1922 leyó un breve artículo en el semanario *Le Ménestrel* que trataba sobre los cuartos de tono como la base para la música del futuro, lo que le llevó a retomar y sistematizar sus ideas sobre la microtonalidad.²²⁷ Publicó las primeras referencias al Sonido 13 en *Pláticas musicales* (1923) y compuso la primera obra microtonal, *Preludio a Colón* (1924) para soprano, flauta, dos violines, viola, cello, arpa en sextos de tono y guitarra en cuartos de tono, que estrenó en concierto el 15 de febrero de 1925 en el Teatro Principal de la ciudad de México. Julián Carrillo desarrolló un sistema de notación simplificado basado en una única línea y números, emprendió una gira por América para dar publicidad a su música que le llevó a conocer y colaborar con el director Leopold Stokowski, fundó en 1930 la Orquesta Sonido 13 –especialmente preparada para tocar con microtonos– y siguió experimentando y componiendo obras con cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.²²⁸

Desde el principio, el proyecto de Julián Carrillo buscó establecer su prioridad sobre los microtonalistas europeos a pesar de la falta de evidencias sobre su experimentación, teorización o sistematización con anterioridad a los años 1923-1924.²²⁹ En 1927, durante el estreno en el Carnegie Hall de Nueva York de la obra *Concertino* basada en medios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, Stokowski –director de la orquesta y responsable del encargo– dijo: «Felizmente para América no necesitamos mirar hacia los músicos europeos para esta revolución, puesto que todo se lo debemos a un indio que desciende de los hijos de este continente».²³⁰

Pero no fue hasta la década de 1940 cuando Carrillo patentó los diseños de sus pianos metamorfoseadores –uno según cada una de las subdivisiones del tono en partes desde el tercio hasta el dieciseisavo– y no fue hasta 1949 cuando Carrillo solicitó al constructor local Federico Buschmann la construcción de un piano basado en tercios

²²⁶ PANACH, Eduardo. Tercios de tono y sistema comático..., pp.14-15. Una carta de contenido muy similar fue remitida por el compositor a la revista musical valenciana *Pentagrama* y apareció publicada en la sección «Remitido» del número 27 en noviembre de 1955.

²²⁷ MADRID, Alejandro. *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press, 2015, p.143.

²²⁸ BENJAMIN, Gerald R. Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro. *Revista Musical Chilena*, 1982, nº158, pp.60-71.

²²⁹ MADRID, Alejandro. *In search of Julián Carrillo and Sonido 13...*, p.143.

²³⁰ BENJAMIN, Gerald R. Una deuda cultural saldada..., p.64.

de tono. El 29 de septiembre de 1949 se presentó el instrumento en el Anfiteatro Simón Bolívar de la ciudad de México con la interpretación de un *Preludio* en tercios de tono por parte de la hija del compositor, Dolores Carrillo, para demostrar sus posibilidades. En 1950 Julián Carrillo compuso su conocido *Concertino* para piano en tercios de tono y orquesta, cuyo estreno tuvo lugar en Bruselas el 9 de noviembre de 1958, el mismo año de la *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* en la que pudo mostrar sus 15 pianos microtonales construidos para la ocasión por la alemana Carl Sauter Pianofortemanufaktur.²³¹

Carrillo, 28 años mayor que Panach, se inició mucho antes en la investigación microtonal, pero fueron prácticamente contemporáneos en la sistematización y la composición de obras durante la década de 1920. Sin embargo, mientras Carrillo profundizaba en los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, Panach hacía lo propio en los tercios sistematizando la idea, desarrollando una notación, afinando un instrumento, proponiendo la interpretación orquestal y componiendo sus primeras obras en 1929 adelantándose a las obras en tercios de tono del compositor mejicano en más de 20 años. Antes que Panach, Ivan Wyschnegradsky empleó los tercios en 1918 en las obras *Chant douloureux et Étude* op.6, para piano y violín, y *Méditation sur 2 thèmes de la Journée de l'Existence* op.7, para piano y violonchelo. En ambas obras el compositor ruso empleó tercios de tono en las partes de los instrumentos de cuerda pero en combinación con semitonos, cuartos y sextos de tono. Los tercios no constituían un sistema integral en el que estuvieran basadas las obras en su totalidad, eran solo un recurso. No fue hasta 1966 cuando Wyschnegradsky compuso su primera y única pieza expresamente en tercios de tono: *Deux pièces en tiers de ton* op.48, precisamente «pour piano à micro-intervalles de Julian Carrillo» según se indica en la propia partitura.²³² Los *Bocetos sinfónicos* de Eduardo Panach sí estaban basados y compuestos únicamente en tercios de tono, empleados de forma estructural como elemento fundamental de un sistema exclusivo y autónomo. Si bien no pueden considerarse las primeras obras que desde el pentagrama exigen su interpretación, sí son las primeras piezas escritas íntegra y sistemáticamente según un sistema de tercios de tono.

2.3.3.- Base del sistema tercital

Panach tomó la idea de que el tono está compuesto por 9 comas como axioma de partida. Encadenando intervalos de quinta justa, por el principio del sistema de afinación pitagórica, se pueden obtener todos los sonidos. Si se usan más de doce, las enarmonías no coinciden. Las notas enarmonicas quedan separadas por una coma pitagórica a favor de los sostenidos, lo que provoca que cada nota diatónica tenga más cerca al semitono diatónico (4 comas) que al cromático (5 comas).²³³

²³¹ MADRID, Alejandro. *In search of Julián Carrillo and Sonido 13...*, pp.255-257.

²³² <<http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/en/catalogue/>>. [Consulta: 4 julio 2015].

²³³ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos...*, pp.55. El semitono diatónico es el pequeño, el *lima*, y el cromático el grande, el *apotomé*. La coma pitagórica es la diferencia entre ambos. El semitono cromático, se compone de semitono diatónico y coma pitagórica; o bien es el resultado de sustraer al tono el semitono diatónico.

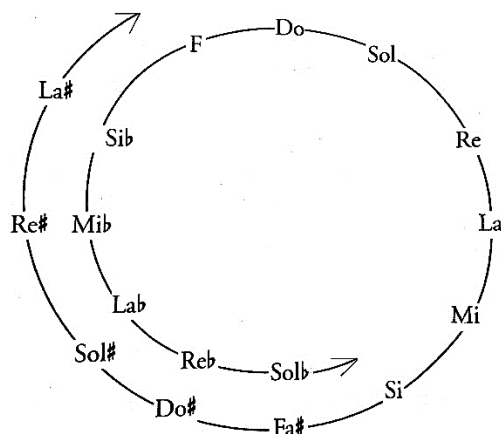


Ilustración 11: Espiral de 16 quintas justas

Al ordenar los intervalos obtenidos en forma de escala se obtienen 5 tonos –de 9 comas cada uno– y dos semitonos diatónicos –de 4 comas cada uno–. Cada uno de los tonos está a su vez integrado por un semitono diatónico de 4 comas y un semitono cromático de 5 comas.

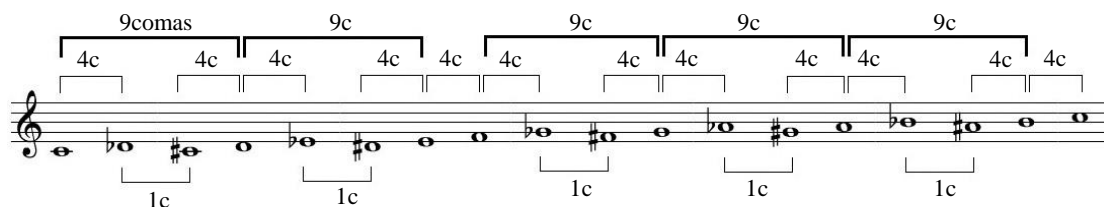


Ilustración 12: Escala de tonos y semitonos con indicación de las comas

De estos tonos, con sus 9 comas divisibles en grupos iguales de 3 comas, es donde parte Panach. Pero sucede que la escala de tonos enteros que el compositor usa en *La caza al atardecer* y que le inspira los tercios de tono está configurada dentro de un temperamento igual que considera la octava dividida en 12 semitonos iguales, por lo que no es compatible con la anterior escala y su división. La escala de tonos enteros se supone compuesta de 6 tonos iguales do-re, re-mi, mi-fa#, fa#-sol#, sol-la#-la#-do divisibles en mitades iguales. Si se intenta esa disposición de tonos a partir de la escala obtenida del círculo de quintas se tienen solo 5 tonos entre do-la#, no divisibles en mitades iguales, más dos semitonos diatónicos entre la#-do. Sumando o restando comas todos los intervalos de tono podrían dividirse en 3 partes de 3 comas (15 tercios) salvo el intervalo la#-do que no es un tono y que por tener solo 8 comas quedaría dividido en 2 partes de 3 comas (2 tercios) más 1 parte de 2 comas (1 tercio*).²³⁴

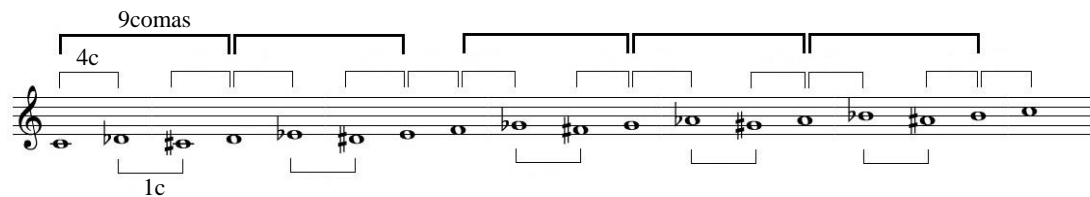


Ilustración 13: Escala con indicación de los tonos enteros y las comas.

²³⁴ El * indica la particularidad de contar solo con 2 comas.

El sistema tercital de Panach contaba con una octava dividida en 17 tercios de tono de 3 comas más un tercio* de dos comas. Un total de 18 sonidos por octava (53 comas) que eran: do, reb menos una coma, do# más una coma, re, mib menos una coma, re # más una coma, mi, fa menos una coma, fa más dos comas, fa#, sol menos una coma, sol más dos comas, sol#, la menos una coma, la más dos comas, la#, si menos una coma, si más dos comas, y de nuevo do. Panach hace esa escala compatible con otra que mueve el tercio* de 2 comas hasta dejarlo entre fa más dos comas y solb, de donde resulta una segunda disposición: do, reb menos una coma, do# más una coma, re, mib menos una coma, re# más una coma, mi, fa menos una coma, fa más dos comas, solb, sol menos dos comas, sol más una coma, lab, la menos dos comas, la más una coma, sib, si menos dos comas, si más una coma y de nuevo do. Esta nueva disposición añade, según el compositor, la posibilidad de usar 9 sonidos más, junto a los 18 iniciales.

Para obtener de forma exacta los sonidos del sistema tercital el compositor amplió la espiral de quintas alrededor de do -26 quintas ascendentes hasta llegar al six# y 26 quintas descendentes hasta llegar al rebbbb- hasta obtener los 53 sonidos correspondientes a las 53 comas que tenía la octava.²³⁵

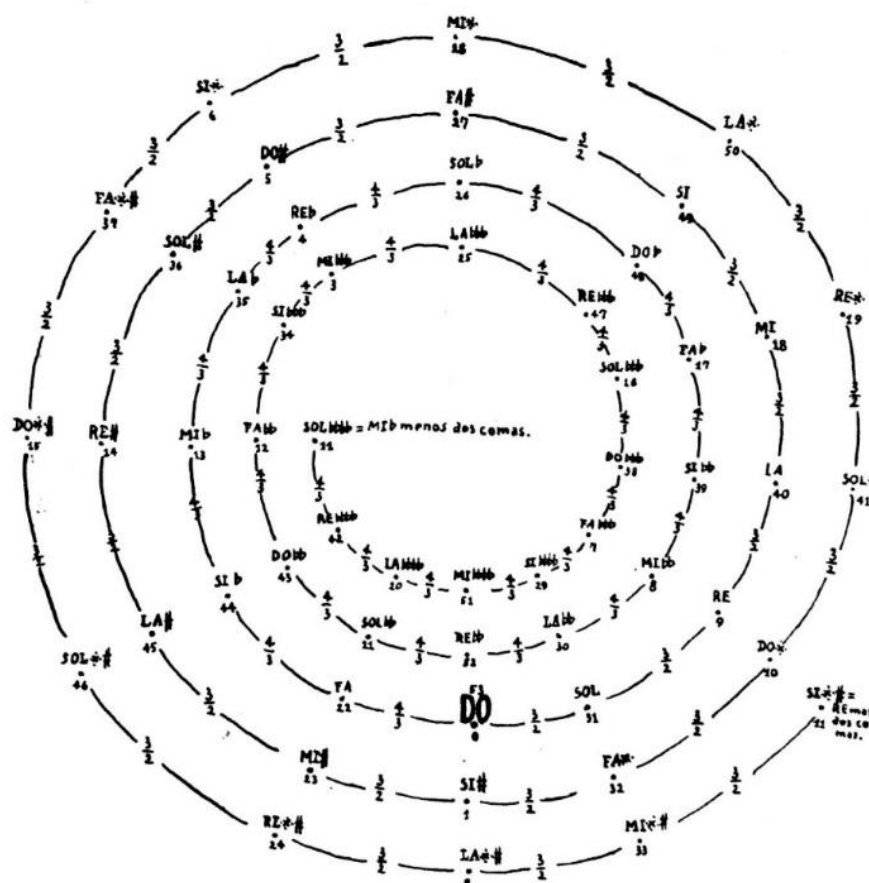


Ilustración 14: Espiral de 53 quintas. Dibujo de Eduardo Panach

²³⁵ La x junto al nombre de una nota indica doble sostenido. Así, six es si doble sostenido y six# es si triple sostenido. La b indica bemol.

De las primeras 26 quintas ascendentes que encadena desde do, obtiene los sonidos: do, sol, re, la, mi, si, fa#, do#, sol#, re#, la#, mi#, si# (do^ˆ), fax (sol^ˆ), dox (re^ˆ), solx (la^ˆ), rex (mi^ˆ), lax (si^ˆ), mix (fa#^ˆ), six (do#^ˆ), fax# (sol#^ˆ), dox#(re#^ˆ), solx# (la#^ˆ), rex# (fa^ˆ), lax# (do^ˆ), mix# (sol^ˆ), six# (re^ˆ). Entre paréntesis, según las indicaciones de Panach, se expresa el mismo sonido pero basado en la sucesión de octavas en lugar de quintas, más las comas pitagóricas de diferencia que se acumulan por la inconmensurabilidad de ambos intervalos. El signo (ˆ) indica + 1 coma. Así, por ejemplo, si# obtenido con 12 quintas a partir de do es el mismo sonido que do^ˆ, obtenido con 7 octavas a partir de do más una coma pitagórica.

De las otras 26 quintas descendentes que encadena desde do (en forma de cuartas ascendentes), obtiene los sonidos: do, fa, sib, mib, lab, reb, solb, dob (si^ˆ), fab (mi^ˆ), sibb (la^ˆ), mibb (re^ˆ), labb (sol^ˆ), rebb (do^ˆ), solbb (fa^ˆ), dobb (sib^ˆ), fabb (mib^ˆ), sibbb (lab^ˆ), mibbbb (reb^ˆ), labbbb (solb^ˆ), rebbb (dob^ˆ o si^ˆ), solbbb (mi^ˆ), dobbb (la^ˆ), fabbb (re^ˆ), sibbbb (sol^ˆ), mibbbb (si^ˆ), labbbb (mi^ˆ), rebbbb (la^ˆ). Entre paréntesis se expresa el mismo sonido pero basado en la sucesión de octavas en lugar de quintas, menos las comas pitagóricas de diferencia que se acumulan por la inconmensurabilidad de ambos intervalos. El signo (ˆ) indica - 1 coma. Así, por ejemplo, solbb obtenido restando 12 quintas a partir de fa es el mismo sonido que fa^ˆ, obtenido con 7 octavas a partir de fa menos una coma pitagórica.

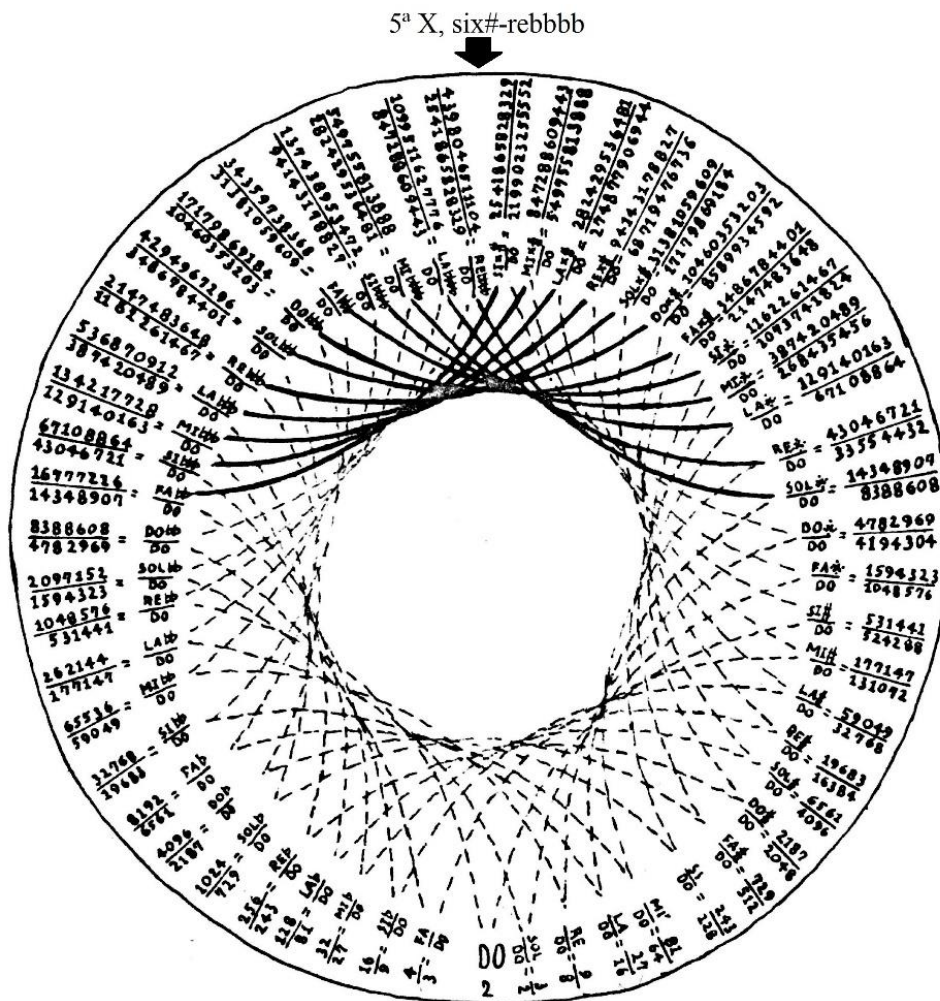


Ilustración 15: Circulo de 53 quintas con las relaciones de frecuencia. Dibujo Eduardo Panach.

Al desplegar la espiral formada por el encadenamiento de quintas ascendentes y descendentes (ilustración 14) y unir sus extremos (six# y rebbb) se obtiene un círculo con 53 sonidos (ilustración 15). Para ordenar los sonidos basta con hacer suceder las comas contando desde do hacia la derecha del círculo. Cada doce quintas aparece una desviación respecto a siete octavas, una coma, por la inconmensurabilidad entre ambos intervalos. Así, si se cuenta de 12 en 12 quintas dando vueltas sucesivas al círculo se acaban por ordenar las 53 comas que integran una octava y se obtiene la sucesión que se muestra en la tabla 1.

Comas	Quintas	Notación comas	Comas	Quintas	Notación comas	Comas	Quintas	Notación comas
0	do	do	18	mi	mi	36	sol#	sol#
1	si#	do´	19	rex	mi´	37	fax#	sol#´
2	lax#	do´´	20	labbbb	mi´´	38	dobbb	la``
3	mibbb	reb`	21	solbb	fa`	39	sibb	la`
4	reb	reb	22	fa	fa	40	la	la
5	do#	do#	23	mi#	mi#	41	solx	la´
6	six	do#´	24	rex#	fa´´	42	rebbb	la´´
7	fabbb	re``	25	labbb	solb`	43	dobb	sib`
8	mibb	re`	26	solb	solb	44	sib	sib
9	re	re	27	fa#	fa#	45	la#	la#
10	dox	re´	28	mix	fa#´	46	solx#	la#´
11	six#	re´´	29	sibbbb	sol``	47	rebb	si``
12	fabb	mib`	30	labb	sol`	48	dob	si`
13	mib	mib	31	sol	sol	49	si	si
14	re#	re#	32	fax	sol´	50	lax	si´
15	dox#	re#´	33	mix#	sol´´	51	mibbbb	si´´
16	solbbb	mi``	34	sibbb	lab`	52	rebb	do`
17	fab	mi`	35	lab	lab	53	do	do

Tabla 1 53 intervalos del círculo ordenados y con la notación correspondiente a su ordenación por comas.

En la tabla se puede observar que los sonidos de la escala de tonos enteros están a distancia de 9 comas, excepto la#-do que están a distancia de 4+4 comas: do (0), re (9), mi (18), fa# (27), sol# (36), la# (45), do (53). Para obtener los tercios de tono, Panach divide cada uno de los tonos en tres partes y toma los sonidos separados por intervalos de 3 comas. En la primera disposición de la escala de tercios: do (0), mibbb (3), six (6), re (9), fabb (12), dox# (15), mi (18), solbb (21), rex# (24), fa# (27), labb (30), mix# (33), sol# (36), sibb (39), solx (42), la# (45), dob (48), mibbbb (51), do (53). En la segunda disposición: do (0), mibbb (3), six (6), re (9), fabb (12), dox# (15), mi (18), solbb (21), rex# (24), solb (26), sibbbb (29), fax (32), lab (35), dobbb (38), solx (41), sib (44), rebb (47), lax (50), do (53).

Las relaciones matemáticas de los intervalos de la escala tercital en su primera disposición son las que se muestran en la tabla 2. Figuran en el círculo de la ilustración 15 y se obtienen: hacia la derecha, encadenando quintas sucesivas ($\times 3/2$) y restando las octavas necesarias ($:2$) para tener los extremos del intervalo en el mismo plano, es decir, dentro de la misma octava; hacia la izquierda encadenando cuartas ($\times 4/3$) y restando las octavas necesarias. Así, para obtener la relación del primer tercio de tono (mibbb/do o reb`/do) se encadenan 17 cuartas hacia la izquierda del círculo y se restan siete octavas:

$$\left(\frac{4}{3}\right)^{17} \div 2^7 = \frac{4^{17}}{3^{17}} \times \frac{1}{2^7} = \frac{2^{27}}{3^{17}} = \frac{134217728}{129140163} = \frac{f_1}{f_2}$$

Tercios	Intervalo 5as	Intervalo comas	Relación frecuencias (f_2 / f_1)	Ratio (f_2 / f_1)
0	do/do	do/do	1	1
1	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1'039318
2	six/do	do#`/do	1162261467/1073741824	1'082440
3	re/do	re/do	9/8	1'125
4	fabb/do	mib`/do	16777216/14348907	1'169233
5	dox#/do	re#`/do	10460353203/8589934592	1'217745
6	mi/do	mi/do	81/64	1'265625
7	solbb/do	fa`/do	2097152/1594323	1'315384
8	rex#/do	fa``/do	94143178827/68719476736	1'369963
9	fa#/do	fa#/do	729/512	1'423828
10	labbb/do	sol`/do	262144/177147	1'479810
11	mix#/do	sol``/do	847288609443/549755813888	1'541209
12	sol#/do	sol#/do	6561/4096	1'601806
13	sibbb/do	la`/do	32768/19683	1'664787
14	rebbbb/do	la``/do	4398046511104/2541865828329	1'730243
15	la#/do	la#/do	59049/32768	1'802032
16	dob/do	si`/do	4096/2187	1'872885
17*	mibbbb/do	si``/do	549755813888/282429536481	1'946532
18	do/do	do/do	2/1	2

Tabla 2 Tercios de tono, intervalos y relaciones matemáticas de frecuencia. Sistema tercital (I)

Las relaciones matemáticas de los intervalos de la escala tercital en su segunda disposición son las que se muestran en la tabla 3.

Tercios	Intervalo 5as	Intervalo comas	Relación frecuencias (f_2 / f_1)	Ratio (f_2 / f_1)
0	do/do	do/do	1	1
1	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1'039318
2	six/do	do#`/do	1162261467/1073741824	1'082440
3	re/do	re/do	9/8	1'125
4	fabb/do	mib`/do	16777216/14348907	1'169233
5	dox#/do	re#`/do	10460353203/8589934592	1'217745
6	mi/do	mi/do	81/64	1'265625
7	solbb/do	fa`/do	2097152/1594323	1'315384
8*	rex#/do	fa``/do	94143178827/68719476736	1'369963
9	solb/do	solb/do	1024/729	1'404663
10	sibbbb/do	sol``/do	137438953472/94143178827	1'459892
11	fax/do	sol`/do	1594323/1048576	1'520464
12	lab/do	lab/do	128/81	1'580246
13	dobbb/do	la`/do	17179869184/10460353203	1'642379
14	solx/do	la``/do	14348907/8388608	1'710523
15	sib/do	sib/do	16/9	1'777777
16	rebbb/do	si`/do	2147483648/1162261467	1'847676
17	lax/do	si``/do	129140163/67108864	1'924338
18	do/do	do/do	2/1	2

Tabla 3 Tercios de tono, intervalos y relaciones matemáticas de frecuencia. Sistema tercital (II)

Panach suma a los 18 sonidos de la primera disposición de la escala de tercios de tono los 9 de la segunda que son diferentes de forma que, manejando de forma puntual las dos disposiciones, puede llegar a contar con hasta 27 sonidos diferentes.

Sucede que en el sistema pitagórico, y por lo tanto también el tercital, no todas las comas son exactamente iguales. El círculo de 53 sonidos obtenido por encadenamiento de quintas tiene la particularidad de no ser perfecto, de no cerrarse completamente, puesto que la quinta que existe entre los extremos six# y rebbbb no es como el resto de quintas justas, sino ligeramente más pequeña. Panach la llama quinta X y su coeficiente de relación no es de 1'5, sino que el compositor le calcula un valor de $3804853362674 \div 2541865828329 = 1'49687$. En el proceso realizado para ordenar

los sonidos del círculo (ilustración 15) por comas (tabla 1), cada vez que al contar 12 quintas se pasa por la citada quinta X la coma resultante no es la coma pitagórica, sino una coma ligeramente más pequeña que Panach llama coma X por ser consecuencia directa de la quinta del mismo nombre. En el dibujo de la ilustración 15 se aprecia un trazo más grueso entre los extremos de los intervalos de 12 quintas que incluyen la quinta X. En total hay 12 intervalos que la incluyen, de forma que 12 de las 53 comas son X y 41 son pitagóricas. En cada tono de nueve comas, siete son pitagóricas y dos son X.

Se puede volver a plantear la tabla 1, que resulta de ordenar los sonidos del círculo de quintas, indicando en cada caso cuántas de las comas que forman cada intervalo son pitagóricas (P) y cuántas son X.

Comas (P+X)	5as	Notación comas	Comas (P+X)	5as	Notación comas	Comas (P+X)	5as	Notación comas
0	do	do	18 (14+4)	mi	mi	36 (28+8)	sol#	sol#
1 (1+0)	si#	do´	19 (15+4)	rex	mi´	37 (29+8)	fax#	sol#´
2 (2+0)	lax#	do´´	20 (15+5)	labbbb	mi´´	38 (29+9)	dobbb	la``
3 (2+1)	mibbb	reb`	21 (16+5)	solbb	fa`	39 (30+9)	sibb	la`
4 (3+1)	reb	reb	22 (17+5)	fa	fa	40 (31+9)	la	la
5 (4+1)	do#	do#	23 (18+5)	mi#	mi#	41 (32+9)	solx	la´
6 (5+1)	six	do#´	24 (19+5)	rex#	fa´´	42 (32+10)	rebbbb	la´´
7 (5+2)	fabbb	re``	25 (19+6)	labbb	solb`	43 (33+10)	dobb	sib`
8 (6+2)	mibb	re`	26 (20+6)	solb	solb	44 (34+10)	sib	sib
9 (7+2)	re	re	27 (21+6)	fa#	fa#	45 (35+10)	la#	la#
10 (8+2)	dox	re´	28 (22+6)	mix	fa#´	46 (36+10)	solx#	la#´
11 (9+2)	six#	re´´	29 (22+7)	sibbbb	sol``	47 (36+11)	rebbb	si``
12 (9+3)	fabb	mib`	30 (23+7)	labb	sol`	48 (37+11)	dob	si`
13 (10+3)	mib	mib	31 (24+7)	sol	sol	49 (38+11)	si	si
14 (11+3)	re#	re#	32 (25+7)	fax	sol´	50 (39+11)	lax	si´
15 (12+3)	dox#	re#´	33 (26+7)	mix#	sol´´	51 (39+12)	mibbbb	si´´
16 (12+4)	solbbb	mi``	34 (26+8)	sibbb	lab`	52 (40+12)	rebb	do`
17 (13+4)	fab	mi`	35 (27+8)	lab	lab	53 (41+12)	do	do

Tabla 4 53 intervalos ordenados por comas. En cada caso se indica cuántas comas pitagóricas (P) y X forman cada intervalo

Así, si se vuelve sobre el círculo de la ilustración 15 se observa que entre do-si# hay 1 coma pitagórica; entre do-lax# hay 2 comas pitagóricas; entre do y mibbb hay 2 comas pitagóricas más 1 coma X, puesto que en el intervalo se encuentra contenida la quinta X. Así se procede sucesivamente hasta completar la tabla 4, en la que se puede observar que la octava está formada por 41 comas pitagóricas y 12 comas X y que el tono está compuesto por 7 comas pitagóricas y 2 comas X. Si se recorre la tabla atendiendo a los tercios de tono se observa que todos los tonos tienen la misma composición de comas, 7 pitagóricas y 2 X. Cada tono queda formado por dos tercios que contienen 2 comas pitagóricas más 1 coma X y un tercio que contiene 3 comas pitagóricas. Entre la#-do –que no hay un tono, sino dos semitonos diatónicos– se forma un primer tercio de 2 comas pitagóricas más 1 coma X; un segundo tercio de 2 comas pitagóricas más 1 coma X y un tercer tercio de solo dos comas pitagóricas. De lo anterior se deduce que en el sistema tercital de Eduardo Panach no todos los tercios de tono son exactamente iguales. Hay tres tipos: hay 5 tercios de tono de 3 comas pitagóricas, 12 tercios de tono ligeramente más pequeños que tienen 2 comas pitagóricas y 1 coma X y 1 tercio de tono menor que solo tiene dos comas pitagóricas.

Tercios	Comas (P+X)	Δ coma (P+X)	Intervalo 5as	Intervalo comas	Relación frecuencia (f_2/f_1)	Ratio (f_2/f_1)
0	0	0	do/do	do/do	1	1
1	3 (2+1)	2+1	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1'039318
2	6 (5+1)	3+0	six/do	do#`/do	1162261467/1073741824	1'082440
3	9 (7+2)	2+1	re/do	re/do	9/8	1'125
4	12 (9+3)	2+1	fabb/do	mib`/do	16777216/14348907	1'169233
5	15 (12+3)	3+0	dox#/do	re#`/do	10460353203/8589934592	1'217745
6	18 (14+4)	2+1	mi/do	mi/do	81/64	1'265625
7	21 (16+5)	2+1	solbb/do	fa`/do	2097152/1594323	1'315384
8	24 (19+5)	3+0	rex#/do	fa``/do	94143178827/68719476736	1'369963
9	27 (21+6)	2+1	fa#/do	fa#/do	729/512	1'423828
10	30 (23+7)	2+1	labbb/do	sol`/do	262144/177147	1'479810
11	33 (26+7)	3+0	mix#/do	sol``/do	847288609443/549755813888	1'541209
12	36 (28+8)	2+1	sol#/do	sol#/do	6561/4096	1'601806
13	39 (30+9)	2+1	sibbb/do	la`/do	32768/19683	1'664787
14	42 (32+10)	2+1	rebbbb/do	la``/do	4398046511104/2541865828329	1'730243
15	45 (35+10)	3+0	la#/do	la#/do	59049/32768	1'802032
16	48 (37+11)	2+1	dob/do	si`/do	4096/2187	1'872885
17*	51 (39+12)	2+1	mibbbbb/do	si``/do	549755813888/282429536481	1'946532
18	53 (41+12)	2+0	do/do	do/do	2/1	2

Tabla 5 18 tercios de tono, intervalos y composición de comas

Mientras la coma pitagórica tiene una relación de frecuencia de 1'013643, la coma X la tiene de 1'011528. Se puede hacer la comparación en cents,²³⁶ pues resulta más sencilla que con las relaciones de frecuencia o las ratio, a través de la fórmula:

$$cents = \log_2 \left(\frac{f_2}{f_1} \right) \times 1200$$

La coma pitagórica tiene:

$$\log_2(1'013643) \times 1200 = 23'46cents$$

Mientras la coma X tiene:

$$\log_2(1'011528) \times 1200 = 19'84cents$$

Entre ambas comas hay una diferencia de 3'76 cents. Es importante valorar las dos comas y su diferencia. Si se piensa en comas pitagóricas sin más se da el caso de que nueve de ellas serían:

$$9 \times 23'46 = 211'14cents$$

²³⁶ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos...*, pp.239-240. La unidad fue propuesta por Alexander John Ellis en 1885 en un apéndice a su traducción al inglés de la obra de Hermann L. F. Helmholtz *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ellis divide la octava en 12 semitonos iguales y cada semitono en 100 partes iguales. El cent es la centésima parte de un semitono del temperamento igual, de forma que la octava se compone de 1200 cents.

Es un valor diferente al obtenido para el tono pitagórico de relación 9/8:

$$cents = \log_2 \left(\frac{9}{8} \right) \times 1200 = 203'91cents$$

Pero, como se ha visto, no todas las comas del tono son iguales. Hay siete pitagóricas y dos X, de donde resulta:

$$(7 \times 23'46) + (2 \times 19'84) = 203'9cents^{237}$$

Eduardo Panach no construyó su sistema tercital a partir de una unidad fija, algo «físicamente inaceptable» para él. No recurrió al cálculo de $\sqrt[n]{2}$ para dividir la octava en n partes iguales como ocurre en el sistema temperado ($n=12$) o en un posible sistema temperado de tercios de tono ($n=18$). Si se revisan los valores de ratio f_i/f_2 para cada uno de los tercios de tono que aparecen en las tablas 2, 3 y 5 se puede observar que no existe una razón fija capaz de generar las relaciones de frecuencia para el resto de intervalos. Algo que sí ocurre en los sistemas temperados de 12, 18 o la cantidad de sonidos por octava que sea. Esto se aprecia de nuevo mejor recurriendo a los cents para cada intervalo.

En el sistema temperado de 12 sonidos la razón es:

$$\sqrt[12]{2} \equiv 1'059463$$

$$\log_2(1'0594) \times 1200 = 100cents$$

En un sistema temperado de tercios de tono de 18 sonidos la razón sería:

$$\sqrt[18]{2} \equiv 1'039259$$

$$\log_2(1'0392) \times 1200 = 66'65cents$$

En los sistemas temperados cada intervalo se genera con la multiplicación sucesiva por la razón o por la suma sucesiva de su valor en cents. Algo que no tiene sentido en un sistema como el tercital de Eduardo Panach en el que no hay una división de la octava en partes iguales ni una unidad fija o razón generadora. Ello se puede observar en la tabla 6. Además se percibe que los tonos del sistema tercital (pitagóricos) son más grandes que los temperados, lo que provoca un desfase que parece conducir a una octava más grande. No es así y el desfase acaba por corregirse debido precisamente a que el último tercio de tono tiene solo dos comas.

²³⁷ El tono pitagórico, que es también el tono del sistema tercital, es ligeramente más grande que el tono del temperamento igual, que tiene exactamente 200cents.

S. temperado 12			S. temperado tercios (18)			S. tercital de Panach	
Intervalo	Ratio (f_2/f_1)	Cents	Intervalo	Ratio (f_2/f_1)	Cents	Ratio (f_2/f_1)	Cents
do	1	0	do	1	0	1	0
+1/2	1'059463	100	+1/3	1'039259	66'66	1'039318	66'76
			+2/3	1'080059	133'33	1'082440	137'14
re	1'1223	200	re	1'122462	200	1'125	203'91
+1/2	1'1889	300	+1/3	1'166529	266'66	1'169233	270'67
			+2/3	1'212326	333'33	1'217745	341'05
mi	1'2596	400	mi	1'259921	400	1'265625	407'82
...
do	2	1200	do	2	1200	2	1200

Tabla 6 Comparación entre los sistemas temperados de 12 y 18 sonidos y el sistema tercital de Eduardo Panach.

Eduardo Panach no utilizó nunca los cents en sus explicaciones y tablas comparativas. En su lugar empleó una unidad ideada por él a la que llamó con su apellido, el «panach». Según indicaba el compositor, una octava cuenta justamente con 100 panachs, de modo que un panach es la centésima parte de una octava. Para calcular el número de panachs de un intervalo expresado por medio de una relación de frecuencia (f_2/f_1) hay que restar al logaritmo de base dos del numerador el logaritmo de base dos del denominador:

$$\text{panachs} \left(\frac{f_2}{f_1} \right) = (\log_2 f_2 - \log_2 f_1) \times 100$$

2.3.4.- La notación tercital

La forma de anotar los sonidos ha sido siempre un problema con el que han tenido que lidiar los compositores que han desarrollado o hecho uso de sistemas microtonales. Las soluciones inventadas han sido múltiples, pero se ha identificado las más comunes para señalar los microtonos: signos en las cabezas de las notas, formas diferentes para las propias cabezas, indicaciones numéricas y nuevos signos de alteración.²³⁸ Ferruccio Busoni hizo su propuesta para los sextos y los tercios de tono, una pauta de seis líneas para anotar los tonos enteros, los espacios para los semitonos y las indicaciones de # y b para los tercios.²³⁹ Julián Carrillo diseñó un sistema para señalar con exactitud las alturas microtonales con una única línea absoluta de do a la cual se le añadían números determinados. Su sistema simplificado, válido para el sistema tonal o microtonal, estaba inspirado en su idea de «que la humanidad sepa escribir y leer la música tan fácilmente como se escribe una carta o se lee un periódico».²⁴⁰

Panach ensayó diversos tipos de notación para lograr expresar en la partitura los sonidos de su sistema tercital. El primero que se le ocurrió consistía en disponer

²³⁸ READ, Gardner. *Twentieth-Century Microtonal Notation*. New York: Greenwood Press, 1990, p.10. El autor, tras haber inspeccionado la música de muchos compositores microtonales, identifica los cuatro métodos más comunes para la notación de microtonos: pequeños signos auxiliares situados cerca o en la cabeza de las notas; cabezas de forma diferente que diferencian los microtonos de los sonidos convencionales; representación numérica y signos de alteración nuevos que se añaden a los habituales de sostenido y bemol.

²³⁹ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music...*, p.32.

²⁴⁰ BENJAMIN, Gerald R. Una deuda cultural saldada..., pp.61-62.

3 posibilidades usando # y x puesto que son alteraciones que ya no cumplen papel alguno en el nuevo sistema: notas sin alterar para cada tono (do, re, mi, fa#, sol#, la#, do), notas sostenidas para cada tono más un tercio y notas doble sostenidas para cada tono más dos tercios. Aquella primera fórmula de notación le sirvió para esbozar sus primera sobras tercitonales y es la que explicó en sus primeras reuniones.²⁴¹



Ilustración 16 Prueba para anotar tercios de tono

Una variedad del sistema anterior consistió en el empleo de # y b. Las notas naturales para los tonos, bemol las correspondientes al primer tercio y # las del segundo.²⁴²



Ilustración 17 Prueba para anotar tercios de tono

Para desarrollar el sistema definitivo con el que anotar los tercios de tono Panach se inspiró de nuevo en la escala construida a partir del círculo de quintas, con los diferentes semitonos diatónicos y cromáticos. Las notas correspondientes a los tonos enteros do, re, mi, fa#, sol#, la#, do no se modificaban respecto al sistema de notación convencional. Para el primer tercio, añade a la derecha de la cabeza de la nota una marca descendente que corresponde a la coma que debería restarse a un semitono diatónico (4comas) para obtener un tercio (3 comas); para el segundo tercio, añade a la derecha de la cabeza de la nota una o dos marcas ascendentes que corresponden a las comas que deberían sumarse a un semitono diatónico o cromático para obtener dos tercios (6 comas).

²⁴¹ *Heraldo de Madrid*, 1.1.1930. Así la explicaba José Fornas tras entrevistarse con Panach: «A fin de poder llevar a la práctica su sistema, divide los sonidos de su escala en tres clases de notas: notas naturales; notas con alteración ascendente simple o sostenidas, y notas con alteración ascendente doble o doblemente sostenidas. A cada grado natural sigue a distancia de un tercio su correspondiente sostenido, y a la de dos tercios su doble sostenido. Al avanzar un tercio más nos encontramos con el sucesivo grado natural».

²⁴² *El Sol*, 28.6.1930. Así lo explicaba Adolfo Salazar: «Lo interesante, llegado a este punto, es saber cómo se anotan esos tercios de tono. Es muy sencillo, y puede verse ya una solución en el “Diccionario” de Hull. Puesto que los sostenidos y los bemoles no tienen ya utilidad exacta para denominar semitonos en la escala tercitoral, puesto que no existen en ella, bastará llamar bemol al primer tercio de tono y sostenido al segundo. Así, el intervalo do-re está dividido en do, re bemol, do sostenido. El re bemol se halla a la distancia de dos tercios de tono del re; el do sostenido se halla a distancia de dos tercios de tono del do y a distancia de un tercio de tono del re. Entre el re bemol y el do sostenido hay una distancia de tercio de tono. Así, el sentido “atractivo” o de resolución hacia debajo de los bemoles se acentúa tanto como el sentido “disyuntivo” o de resolución hacia arriba de los sostenidos, como intuitivamente se hace en los instrumentos de afinación variable cual es el violín».



Ilustración 18 Notación tercital para la primera disposición de la escala. Eduardo Panach

Así, por ejemplo, el primer tercio a partir de do es un reb` (re b menos 1 coma) porque entre do y reb hay un semitono diatónico de 4 comas, que menos 1 coma dan las 3 comas del tercio. El segundo tercio a partir de do es un do#´ (do# más una coma) porque entre do y do# hay un semitono cromático de 5 comas, que más 1 coma dan las 6 comas de los dos tercios de tono. Entre do y re hay un tono que, según supone Panach, cuenta con 9 comas, los 3 tercios desde do. Y así sucesivamente. Si se utiliza en algún momento la segunda disposición fa#, sol# y la# se sustituyen por solb, lab y sib respectivamente y los sonidos intermedios se anotan con las mismas marcas para sumar o restar comas.

2.3.5.- Instrumentación microtonal: la triola, la orquesta y la guitarra

2.3.5.1.- La triola

Una vez concebido y esbozado teóricamente el sistema tercital, Eduardo Panach buscó la manera de experimentar de forma práctica con los nuevos sonidos. Necesitaba un medio funcional con el que producir los tercios de tono con suficiente precisión y agilidad para continuar sus ensayos acústicos y escuchar el resultado de sus primeras composiciones. Hacia 1929 la electrónica ya brindaba la posibilidad de afinar cualquier sonido, de obtener cualquier frecuencia a través de válvulas de vacío y circuitos osciladores. Más allá de los primeros y todavía primitivos instrumentos de la era electrónica, Jörg Mager había presentado el sphärophon en el festival de Donaueschingen en 1926, Lev S. Termen había dado a conocer el theremin en la Ópera de París en 1927 y un año más tarde, en 1928, Maurice Martenot presentaba en el mismo escenario sus ondas musicales.²⁴³ La lejanía inicial de aquellas aportaciones se tornó cercanía cuando en 1932, en medio de una *tournee* para dar a conocer su instrumento, Martenot pasó por Valencia para ofrecer un concierto en el Teatro Principal organizado por la Sociedad Filarmónica.²⁴⁴ Es muy probable que Panach, socio de la institución desde 1926, estuviera presente en aquel concierto y tomara buena nota de las explicaciones del músico francés, del instrumento y de las valoraciones y aclaraciones de la prensa. Sin embargo el compositor valenciano no optó por la electrónica y prefirió siempre los medios acústicos convencionales para sus trabajos microtonales.

En un primer momento Panach echó mano de su propio piano para tratar de llegar a los tercios de tono. Intentó afinar las cuerdas de acuerdo a las nuevas proporciones, pero la complejidad era tal que pronto abandonó la idea de hacerlo por sí mismo y también la de recurrir a profesionales para la modificación del instrumento

²⁴³ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. New York: Routledge, 2012, pp.23-43.

²⁴⁴ SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia...*, pp.988-989.

por el elevado coste que ello conllevaba.²⁴⁵ Fue precisamente un afinador de pianos, con el que probablemente trató con motivo de su proyecto inicial, quien le proporcionó el instrumento que finalmente le serviría para llevar a cabo su cometido: la triola. Con ella el compositor pudo experimentar la sonoridad de los tercios de tono y dar a conocer algunos fragmentos de sus obras ante profesionales del mundo musical en Valencia y Madrid. Tras su muerte, en 1987, la familia decidió donar el instrumento al Conservatorio Superior de Música de Valencia donde todavía se encuentra almacenado, en mal estado de conservación por la falta de cuidados y sin que apenas nadie sepa de su existencia y mucho menos de su historia.²⁴⁶

La triola de Eduardo Panach es el resultado de la transformación o, más bien, de las sucesivas transformaciones a las que el músico sometió a la estructura base de una *guitar zither* (guitarra cítara) de la marca germano-americana Menzenhauer & Schmidt.²⁴⁷ En origen se trataba de un instrumento musical de cuerda pulsada que, sobre una caja de resonancia de madera similar a la de una cítara o un salterio, tenía tensados dos juegos de cuerdas todas al aire, sin traste alguno –a diferencia de la cítara de concierto que, siendo muy similar en su forma, incorporaba un diapasón con trastes– de manera que pulsando una cuerda se obtenía un único sonido. Uno de los juegos, el de la derecha, estaba afinado con los doce sonidos de la escala cromática a lo largo de dos o más octavas y permitía tocar melodías mientras el otro se afinaba formando acordes con los que hacer algún tipo de acompañamiento armónico simple. Esta cítara de acordes fue patentada en 1894 en Estados Unidos por Friedrich Menzenhauer y contó desde el principio con el aprecio de una burguesía que, para satisfacer sus inquietudes artísticas, demandaba instrumentos populares simples, baratos, versátiles y que fueran fáciles de aprender a manejar incluso sin saber

²⁴⁵ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical Capítulo IV. Mis sistemas tercital y comático...*, pp.49-50. «Esta nueva teoría me indujo a poner los medios, para resolver con mi piano, lo que parecíame de fácil solución. Ahora bien; sea porque el mencionado instrumento contaba con tres cuerdas por sonido en vez de dos, o debido a que de combinarlo con dos cuerdas por sonido (cosa muy natural) necesitaba hacer una considerable reforma en el instrumento lo cual suponíame unos gastos que no entraba en mis posibilidades, tuve que dejar tan importante estudio no sin haber apreciado antes, sonoridades que no pudieron menos que cautivar me por su originalidad, hasta que cierto día (verano de 1929) conversando con un competentísimo afinador de pianos recordome mi asunto, exponiéndole los inconvenientes de llevar a la práctica mi idea a lo que entonces se ofreció a facilitarme un pequeño instrumento, especie de salterio llamado TRIOLA, que por contar con una sola cuerda por sonido quedaban allanados los obstáculos que encontré en un principio».

²⁴⁶ La triola, de la que poco o nada se sabía hasta el momento, fue donada por la familia al conservatorio atendiendo la sugerencia del profesor y crítico Eduardo López-Chavarri Andújar. Así se explica en un documento conservado por la familia en el que se refleja la donación, redactado y firmado en mayo de 1987 por Amparo Panach, hermana y heredera del compositor. Parece ser que López-Chavarri usó la triola en sus clases para ilustrar a los alumnos, pero desde su muerte, en 1993, el instrumento quedó en el más absoluto olvido dentro del conservatorio. Gracias a la colaboración de José Pascual Hernández Farinós –profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Valencia– ha sido posible localizar y examinar el instrumento.

²⁴⁷ LIBIN, Laurence (ed.) *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. New York: Oxford University Press, 2014. Tras gran confusión en los términos utilizados para hacer referencia al instrumento, la segunda edición de este prestigioso diccionario incluye la entrada *fretless zither* (cítara sin trastes) que parece haberse generalizado para diferenciar a la versión sin diapasón ni trastes de la *concert zither* (cítara de concierto) o *chord zither* (cítara de acordes). El modelo que usó Panach fue uno de los más comunes entre una enorme variedad de diseños y fabricantes. El nombre de *guitar zither* elegido por el fabricante en 1894 hacía referencia no solo a la forma de instrumento, sino también al modelo concreto, por lo que se ha usado y se sigue usando la denominación específica de *Menzenhauer's guitar zither*.

música.²⁴⁸ Se editaron plantillas para colocar sobre el cuerpo del instrumento, bajo las cuerdas, de forma que, siguiendo unas indicaciones impresas a modo de tablatura y pulsando las cuerdas en la secuencia marcada, cualquier aficionado podía, sin apenas conocimientos musicales, hacer sonar una versión propia de algunas de las obras musicales más célebres.²⁴⁹



Ilustración 19 Triola de Eduardo Panach. Fotografía J.V. Gil Noé.

Panach tomó la guitarra-cítara y afinó sus veinticuatro cuerdas de la parte armónica –o de acordes– y las veinticinco de la parte melódica según su sistema de tercios de tono. Si bien el instrumento así modificado permitía al músico escuchar los nuevos sonidos y sus combinaciones experimentales, la limitación en el número de cuerdas imponía un escueto margen de poco más de una octava –hay que recordar que con los tercios se obtienen dieciocho sonidos por cada una de estas– insuficiente para la escucha de sus obras más allá de breves fragmentos. De sus primeras experiencias con la triola explicaba Panach:

Entonces pude apreciar claramente una música que además de las particularidades del sistema semitonal podía sumar los matices de abatimiento, exaltación, anhelo, briosidad, etc., triplicaba el número de acordes y en consecuencia se multiplicaban los procedimientos armónicos.²⁵⁰

²⁴⁸ MICHEL, Andreas. Industrially produced zithers without fingerboards: conditions of their evolution and effects on practices of music making. *The world of music*, 1997, vol.39 (3), pp.71-90.

²⁴⁹ Se conservan y se venden todavía en el mercado de antigüedades plantillas comercializadas por el propio fabricante bajo Verlag Menzenhauer Berlin S.O. y United States Guitar-Zither Co.

²⁵⁰ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo IV. Mis sistemas tercitorial y comático...*, p.50.

A su manera, el compositor valenciano se fabricó tablaturas y diagramas de algunos fragmentos de sus propias obras –de una forma muy similar a las que se editaban para el instrumento original– para darlos a conocer. De hecho, sobre el cuerpo de la triola se conserva pegada una de estas tablaturas con anotaciones del compositor y con lo que podría ser un fragmento reducido de *La rueda hechizada*, su primera obra compuesta para tercios de tono.²⁵¹ Incluso parece que, gracias a sus conocimientos y habilidad técnica, llegó a construir un rollo de funcionamiento similar al de una pianola, aunque de tamaño más reducido, que acoplado al instrumento le permitía dar a escuchar fragmentos de su música de forma mecánica. Este dispositivo, si es que existió tal y como parece desprenderse de sus propias palabras²⁵² y de las del crítico José Fornés,²⁵³ no se ha conservado ni con la triola ni el archivo personal del compositor. En cualquier caso, con las limitaciones y modestias de aquella guitarra-cítara re-afinada y mecanizada, Panach pudo finalmente escuchar los nuevos sonidos de su sistema y darlos a conocer a críticos y colegas músicos para que pudieran juzgar el resultado de sus investigaciones.

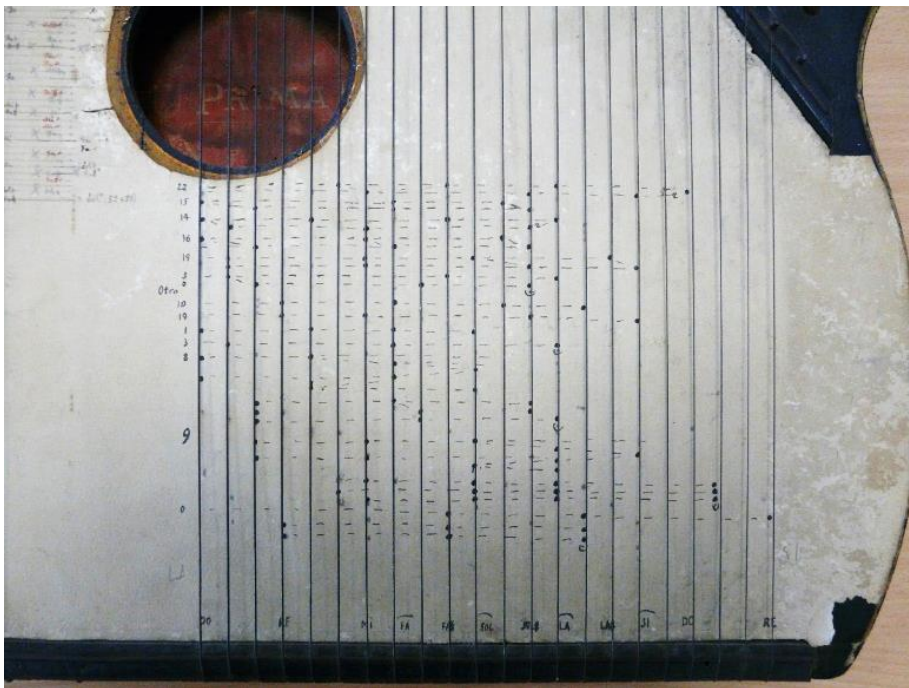


Ilustración 20 Triola de Eduardo Panach. Detalle de las cuerdas y las indicaciones de tercios de tono. Fotografía J. V. Gil Noé.

²⁵¹ El fragmento no coincide con la otra obra tercital, *En la Fuente de los Álamos*, de la que sí se conserva la partitura. Consta, según sus escritos, que mostró a críticos y colegas fragmentos de *La rueda hechizada*, por lo que es posible que la tablatura conservada pertenezca a esa obra y facilitara así su ejecución.

²⁵² LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.146. En el texto que se reproduce, Panach explicaba: «Ya resueltas las dificultades y escritas las obras por medio de una triola (especie de salterio) que me sirvió para el estudio de sonoridad, construí un rollo más pequeño que los de pianola que adherido al indicado instrumento permitíame dar a conocer un fragmento de mi obra tercital *La rueda hechizada* [...]».

²⁵³ *Heraldo de Madrid*, 1.1.1930. «Para hacer experiencias aisladas y aún para dar a conocer privadamente su sistema, ha afinado una triola con arreglo a su escala, y aún ha confeccionado él mismo un rollo que permite ejecutar en ella mecánicamente un fragmento de una de sus obras».

2.3.5.2.- La orquesta

El verdadero deseo de Panach era dar a conocer su sistema y sus obras a través de la orquesta. A la vez que escribía sus primeros trabajos en tercios de tono desarrolló un modo para poder llevarlos de forma realista a la práctica orquestal siguiendo tres premisas fundamentales: que no fueran necesarios nuevos instrumentos, que los profesores no tuvieran que aplicar nuevas digitaciones y que no hiciera falta estudiar una nueva notación. El compositor era consciente de que llevar una obra tercital a los atriles de una orquesta profesional no iba a ser tarea nada fácil y si había alguna opción de conseguirlo pasaba, desde luego, por allanar el camino lo máximo posible.²⁵⁴

Su solución, inspirada en los antiguos grupos de metales sin pistones, pasaba por dividir cada grupo de instrumentos de la orquesta en tres subgrupos y afinarlos con una diferencia de un tercio de tono. Así, al combinar los seis sonidos de la escala de tonos enteros (Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#) de cada uno de los subgrupos conseguía los dieciocho sonidos por octava del sistema tercital.²⁵⁵ En la orquesta de Panach habría tres intérpretes o tres grupos de flautas, de oboes, de clarinetes, de trompetas, de violines y así sucesivamente para todos los instrumentos de la agrupación. Un primer grupo A, al que se refería como «regulador», no modificaba su afinación para ejecutar las notas de la escala. Un segundo grupo B se afinaba un tercio de tono (3 comas) más agudo que el grupo A y un tercer grupo C se afinaba dos tercios de tono (6 comas) más agudo que el grupo A. El resultado combinado de los tres grupos quedaba como se muestra en la ilustración. Según era el sonido que aparecía en la partitura natural, +1/3 o +2/3 lo producía el grupo A, B o C.

The illustration shows four staves of musical notation. The top three staves are labeled C, B, and A from top to bottom. Each staff contains six notes, representing the notes of the scale: do, re, mi, fa#, sol#, and la#. The notes are placed on different lines and spaces of the staff to show their relative pitch. The bottom staff shows the natural scale with notes and accidentals. Below the staves, the notes are labeled with their natural names and the intervals from the natural scale: (do) +1/3 +2/3 (re) +1/3 +2/3 (mi) +1/3 +2/3 (fa#) +1/3 +2/3 (sol#) +1/3 +2/3 (la#) +1/3 +2/3 (do).

Ilustración 21 Escala tercital y distribución en 3 grupos instrumentales

²⁵⁴ *Jornada*, 3.8.1950. Preguntado en una entrevista sobre la posibilidad de interpretar su música con instrumentos convencionales, Panach afirmaba y explicaba: «Sí. Usted convendrá conmigo, que si hubiesen de fabricarse instrumentos adecuados, y que los profesores de orquesta tuviesen que estudiarlos, no llegaríamos nunca a oír en una orquesta esta modalidad musical. Fue este el problema más grave y difícil que se me planteó al buscar la ansiada solución».

²⁵⁵ *Idem*. «Así como las trompas y trompetas antiguas que, cuando aún no poseían pistones, necesitaban de varios instrumentistas para completar una línea melódica o armónica, de igual modo empleo yo 3 grupos distintos, afinados, a 3 comas de diferencia entre sí. Cada instrumento, de por sí, ejecutará, en la medida y sonido que se le marque, su respectiva partichela, para conseguir la trabazón melódica y armónica. Corresponde al compositor idear las combinaciones más factibles a realizar, según sus dotes de inspiración».

El sistema de notación ideado por Panach –que añadía marcas en las cabezas de las notas correspondientes a los sonidos de los tercios de tono– era usado únicamente por el compositor al escribir y solo aparecía en el guion general que manejaba el director. Para las partituras de los instrumentistas no se usaba ningún formato nuevo de escritura. En los papeles pautados individuales se utilizaba notación convencional y se incluía una explicación acerca de cómo afinar el instrumento uno o dos tercios de tono más alto si era necesario. Al estar los grupos instrumentales afinados con ese intervalo de diferencia, la misma nota sobre el pentagrama tocada por cada uno de ellos ya sonaba diferente. Algo similar a la fórmula de Panach es lo que, salvando las distancias, propuso Ivan Wyschnegradsky en sus primeras obras con cuartos de tono para dos pianos. En *Quatre fragments* op.5b (1918), por ejemplo, el compositor indica en el encabezamiento de la partitura que un piano se debe afinar con una diferencia de un cuarto de tono respecto al otro: «Version en quarts de ton. Pour 2 pianos complementaires. Le piano 2 est accordé à $\frac{1}{4}$ de ton en dessous du piano 1». Lo mismo sucede en *Sept variations sur la note do* op.10 (1918-1920) o *Dithyrambe* op.12 (1923-1924) entre otras piezas.²⁵⁶ Charles Ives procedió de igual forma en sus *Tres piezas en cuartos de tono* (1924) para dos pianos.²⁵⁷

La complejidad de la propuesta del compositor valenciano estribaba no tanto en la afinación, como en conseguir la trabazón y continuidad necesarias en las líneas melódicas y en el soporte armónico que, al requerir de sucesiones constantes de unos y otros instrumentistas, exigía total sincronización y precisión. El resultado, siendo la ejecución perfecta, debería ser el mismo que si tocase un solo grupo instrumental capaz de producir toda la escala de tercios de tono.

2.3.5.3.- La guitarra afinada en tercios y cuartos de tono

Tras los primeros intentos de transformar su piano, las posteriores experiencias con la triola y su propuesta para la orquesta, Eduardo Panach hizo todavía un último esfuerzo para crear un instrumento microtonal capaz de ajustarse a su sistema. En fecha desconocida hasta el momento el músico concibió y diseñó una guitarra que, por su especial disposición de cuerdas y trastes, permitía obtener semitonos, cuartos y tercios de tono.²⁵⁸ Ninguna referencia en la ya de por sí escasa bibliografía sobre el compositor podía hacer sospechar de la creación de este instrumento del que se ha tenido primera noticia al encontrar el documento que certificaba su donación al Conservatorio Superior de Música de Valencia junto con la triola.²⁵⁹

²⁵⁶ <<http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/en/catalogue/>>. [Consulta: 4 julio 2015].

²⁵⁷ SKINNER, Myles L. *Toward a quarter-tone syntax: Analyses of selected works by Blackwood, Haba, Ives, and Wyschnegradsky*. Ann Arbor: Proquest, 2007, pp.5-7. TARUSKIN, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2009, pp.288-292.

²⁵⁸ Debió ser con posterioridad a 1955-1956, fecha de la que datan las últimas referencias a sus investigaciones en la prensa. En ellas cita la triola y otras cuestiones relativas a la orquesta, pero no hay alusión alguna a una guitarra microtonal.

²⁵⁹ FERRER-MOLINA. La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana. En: BARBER, Ll.; PALACIOS, M.; MOLINA, M., *et al. 100 años de arte sonoro valenciano*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p.461. Fue precisamente en este conservatorio donde el musicólogo Juan Luís Ferrer-Molina pudo localizar la guitarra. Igual que ocurría con la triola, el profesor López-Chavarri



Ilustración 22 A la izquierda, guitarra microtonal de Eduardo Panach. A la derecha, detalle del mástil y comparación con uno convencional. Fotografía: Ferrer-Molina

Ya no se trató de la modificación de un instrumento preexistente –de una guitarra común– sino que, como demuestra la particular distribución de trastes sobre un diapasón que resulta completamente fuera de lo común, fue de construcción nueva y *ad hoc*. Panach encontró la colaboración de Guitarras Esteve, un taller-fábrica de guitarras, bandurrias y laudes situado en Alboraya que, siguiendo sus indicaciones, dio forma al instrumento dotándolo de variadas posibilidades microtonales.²⁶⁰

2.3.6.- *En la Fuente de los Álamos*

2.3.6.1.- La obra

En la Fuente de los Álamos es la única de las obras microtonales de Eduardo Panach que se conserva. Compuesta en 1929, es el tercero de un conjunto de cuatro bocetos sinfónicos en los que el compositor proyectó sus investigaciones, precedido por *La caza al atardecer* (1922) –tonos enteros– y por *La rueca hechizada* (1929) –escrito ya según su sistema de tercios de tono– y seguido por *Fluctuaciones fantásticas* (1945) –último de los bocetos, compuesto según su sistema comático–. Sorprendido

la usó en sus clases y, consecuencia del desamparo que sufre el instrumento y del desconocimiento de su historia, Ferrer-Molina cuenta cómo en el conservatorio los catedráticos se refieren a ella como «la guitarra de cuartos de tono de López-Chavarri».

²⁶⁰ *Idem*. El musicólogo explica así la organización de trastes: «Para explicar dicha disposición, de semitonos y cuartos y tercios de tono, en el diapasón, nos referiremos a 6ª cuerda: en la primera cuarta, es decir, del mi al aire al correspondiente al 5º traste de una guitarra convencional, la división es en cuartos de tono. En la quinta siguiente hasta completar la octava, la división es en tercios de tono. A partir de la segunda octava, en la primera cuarta (de mi a la) la división es en semitonos. Desde el la referido al si, la división es en tercios de tono y por último, y sobre la boca de la guitarra, a continuación de ese si, hay un do, que no ha aparecido en la octava inferior».

desde el principio por el matiz de los nuevos sonidos, por efectos que le sugerían desde lo misterioso, lo sorprendente o lo fantástico hasta el abatimiento, la exaltación o el anhelo, parece que el título y el carácter de sus obras estuvieron inspirados por lo fabuloso, lo legendario y lo ilusorio. Es obvio en el caso de *En la Fuente de los Álamos*, escenario de la célebre leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer *Los ojos verdes* (1861), en uno de cuyos fragmentos se basó Panach para la composición como él mismo explicaba.²⁶¹ Probablemente aquel en el que un ya hechizado Fernando de Argensola explica a Iñigo, su montero, cómo es la Fuente de los Álamos:

Tú no conoces aquel sitio. Mira: la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae, resbalándose gota a gota, por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan por entre las arenas y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, saltan, y huyen, y corren, unas veces, con risas; otras, con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, Para estancarse en una balsa profunda cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.

Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre.²⁶²

No era la primera vez que la música sinfónica de Panach partía de un texto. Además de *La rueda hechizada* –en evidente referencia al encantado artilugio del cuento de *La bella durmiente*– su primera y más aplaudida obra para orquesta, *Arabescas* (1922), estaba basada en un texto-argumento de temática oriental escrito por sus hermanos Luís y Emilio Panach. En sus obras está presente cierto componente descriptivo, muy acorde con una estética de peso en la música valenciana,²⁶³ que también se vislumbra en la partitura de *En la Fuente de los Álamos* no para aludir a una realidad circundante, sino al escenario fantástico que es la fuente tal y como Bécquer la presenta en su leyenda. Ya Doroteo Lleó Gisbert –de la Asociación de profesores de orquesta de Valencia– tras revisar los materiales de Panach y asistir a una de las audiciones privadas, resumía en la prensa la obra como «un momento descriptivo erizado de dificultades».²⁶⁴ Esta característica también ha sido señalada recientemente por el profesor Miguel Molina quien, tras revisar la obra, ve una posible relación entre la descripción literaria que el poeta hace de la fuente y la evolución

²⁶¹ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.145.

²⁶² BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Edaf, 2001, p.105.

²⁶³ VALLS, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, p.168. El autor destaca el poematismo descriptivo, la narración musical del entorno, como una de las principales características de la expresión musical valenciana, con ejemplos tan significativos como *Acuarelas valencianas* (1910) de Eduardo López-Chavarrí.

²⁶⁴ *El Mercantil Valenciano*, 1.12.1929.

musical de la obra de Panach.²⁶⁵ El mismo texto ya da pie a establecer ciertas conexiones al emplear comparaciones sonoras para explicar cómo las gotas de agua que caen a la fuente «suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan [...]».²⁶⁶ El profesor Molina recoge la metáfora del escritor –agua, sonido de instrumentos, ruido de las abejas en torno a las flores– y asocia el sonido constante con el zumbido continuo de las cuerdas en la orquesta.



Ilustración 23 En la Fuente de los Álamos. Tema principal introducido por los violines.
Manuscrito de Eduardo Panach

Es siempre complejo establecer correspondencias unívocas entre texto y música. Incluso cuando, como en este caso, es el mismo compositor quien indica que se ha basado en un escrito, cualquier intento por conectar partes de este con ideas o aspectos musicales concretos acaba siendo una cuestión en buena medida subjetiva. Aun así, y a riesgo de caer en la ingenua percepción personal, se pueden aventurar algunas relaciones. La obra empieza solo con los violines en *piano* y *pianissimo*, a los que se añaden paulatinamente el resto de las cuerdas –verdaderas protagonistas del boceto–, ocasionalmente las maderas y solo muy puntualmente algunos metales. Ese volumen inicial se mantiene a lo largo de toda la partitura oscilando entre unos sutiles *p* y *ppp* sin mayor contraste en la dinámica, ayudando así a crear un clima velado muy apropiado para recrear lo escondida que brota la Fuente de los Álamos. Bécquer dedica buena parte del fragmento al agua, a las gotas de agua, y su importancia se refleja en la detallada descripción de su recorrido descendente, explicando cómo resbalan, se desprenden, suenan y siguen un cauce para caer finalmente al lago. Se puede encontrar su correspondencia musical con el tema de la obra –o sujeto, siendo como es una fuga orquestal– que los violines segundos presentan al comienzo a lo largo de tres compases y el principio de un cuarto. Ese tema pasa por toda la cuerda de forma recurrente,

²⁶⁵ MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la Vanguardia Histórica Valenciana (1884-1944). En: BARBER, Ll.; PALACIOS, M.; MOLINA, M., et al.: *100 años de arte sonoro valenciano*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.141-142. «[...] la supuesta relación de esta composición con la obra, es cuando describe la “fuente misteriosa” como “rumor indescriptible” y que “la soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía (...) parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza”, una percepción acústica que en gran medida transmite esta composición de Panach al escucharla. Todo ello, dentro del contexto romántico de la leyenda y de la fatalidad del protagonista que cree ver una mujer con ojos verdes en la fuente (identificación Mujer-Naturaleza) que le hechiza para ser besada (identificación mujer-tentación) y que muere ahogado en sus aguas al intentarlo. [...] Y si seguimos a la leyenda en su final trágico del protagonista de ahogarse al intentar besar la mujer-Naturaleza, víctima de su imaginación, también la podemos encontrar en el compositor en un posible autorretrato de sus obsesiones de expresar las ilusiones auditivas de la Naturaleza mediante una música microtonal (cuasi-microscópica). E inclusive este sentido trágico y especular que puede invitar la obra, lo podemos extender también al oyente, al ofrecernos Panach el propio poder que tiene la Música-Naturaleza, de atraer (apelar) a un oyente a escuchar esos “mil rumores desconocidos”, con el peligro también de quedarse ahogado con su hechizo musical. Un hechizo que no fue suficiente para que su obra fuese interpretada en su tiempo».

²⁶⁶ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas.....*, p.105.

continua –como continuo es el susurro del caer de las gotas– y con una línea melódica totalmente descendente, como el recorrido del agua. El destino final de las gotas es colmar la balsa, estancarse en una profundidad que en la música encuentra su paralelismo en el descenso cromático que hacen a la par violas y violonchelos justo después de que el tema –las gotas– haya pasado por toda la cuerda a excepción de los contrabajos. Estos reservan el abismo de sus cuerdas para unirse al final de esa escala descendente y subrayar la llegada al fondo. Aún se podrían extender las especulaciones relacionando el recorrido de las gotas entre las arenas formando un cauce con el propio avance de la fuga y la progresión del tema a lo largo de la obra sometido por el compositor a todo tipo de vicisitudes hasta el repliegue sobre sí mismas que podría ser el escueto estrecho con el que se encara el final de la obra; o la lucha con los obstáculos, como la continua liza entre tema y contratema. Son solo suposiciones, producto quizá más de la imaginación que del análisis objetivo.

Lo que está claro es que Panach encontró en los tercios de tono y sus nuevas posibilidades sonoras la mejor forma de recrear el rumor indescriptible de la Fuente de los Álamos. Mientras Bécquer explica que en la soledad del lugar habitan «mil rumores desconocidos» y «parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza», Panach pinta la escena con sonidos extraños –más de los doce y, aunque no llega a mil, hacía ello apuntaba con su posterior sistema comático de cincuenta y tres frecuencias distintas–, sonidos que, como aquellos espíritus, son naturales pero permanecen invisibles –inaudibles– soslayados por la hegemonía del temperamento igual.

Desde el punto de vista práctico con la escucha de la obra se puede advertir que, si bien en sucesión cromática los tercios de tono se perciben con suficiente claridad, de forma aislada, dentro de la textura armónica o en sucesión melódica por grados disjuntos se tornan imperceptibles y el oído tiende a confundirlos –como desafinados– con los sonidos temperados más familiares. Y es que en un tono como el que hay entre do y re, los dos sonidos tercitonales intermedios –uno un tercio de tono por encima del do y otro dos tercios– están acústicamente muy próximos al do# del sistema temperado igual. Este era el principal problema o inconveniente que Adolfo Salazar señalaba en las tentativas microtonales en general²⁶⁷ y especialmente en el sistema del músico valenciano.²⁶⁸ Consciente de este problema inicial, Panach confiaba en la educación y sensibilización auditiva a través de la práctica:

Perseverando y habituándose a esta música de tercios de tono, agudizaremos cada vez más nuestra sensibilidad auditiva, hasta que, por este camino de práctica y evolución, llegue a ser posible algún día –aumentando los sonidos por épocas– conseguir distinguir y ejecutar los 53 sonidos por octava de mi sistema comático con la misma facilidad con que hoy distinguimos y ejecutamos los semitonos.²⁶⁹

El tratamiento tonal está naturalmente abandonado en la partitura, pues los sonidos tercitonales no coinciden con los temperados en los que el sistema hace

²⁶⁷ SALAZAR, Adolfo. *Música y sociedad en el siglo XX*. Sevilla: Doble J, 2007, pp.93-94.

²⁶⁸ *El Sol*, 28.6.1930.

²⁶⁹ *Jornada*, 3-VIII-1950, p. 3.

descansar sus pilares y funciones estructurales. Panach lo sustituyó por una lógica armónica que respondía a cuestiones físico-acústicas que se proponía explicar y justificar en su finalmente frustrado tratado. Más allá de la ampliación del espectro sonoro, el valenciano no introdujo novedades en el tratamiento melódico, rítmico, tímbrico, formal o armónico –este último aparentemente más libre y rico, dada la ampliación de sonidos a combinar–. Estos aspectos, manejados convencionalmente, conviven con la ruptura respecto de la gama sonora temperada y con la experimentación con nuevos sonidos.

La forma musical de *En la Fuente de los Álamos* es totalmente común, una fuga orquestal y lo mismo ocurre en sus otras obras microtonales: *La rueda hechizada* es un *scherzo* y *Fluctuaciones fantásticas* un prelude. Existe discurso y direccionalidad, maneja motivos y temas melódicos que somete a manipulación, utiliza acordes y relaciones armónicas aunque de forma libre, construye la música sobre patrones rítmicos convencionales y en cuanto a los timbres compone para una orquesta común con instrumentos absolutamente habituales. Panach participó de una evolución que para él era necesaria pero sin una desviación excesiva respecto de la tradición. Su «ruptura» se limita al conjunto de sonidos a emplear, sin poner en duda otros valores y elementos de la práctica musical común:

La historia musical, como toda la historia, no puede detenerse. Por lo que, desde hace tiempo, la música se encuentra ante una necesidad de evolución sin destruir lo sabiamente establecido, o sea, ante una ampliación de nuevos sonidos. Nuestra música, vista la excesiva extravagancia de ciertos compositores modernos, que al parecer les resulta infantil, se desvía con cierta frecuencia por ciertos impropios caminos en el afán de evolucionar. Nuestro repertorio actual es monstruoso, pudiéndonos deleitar sin descanso, años enteros, sin repetir lo formidablemente escrito. Hoy se puede evolucionar, pero según creo yo, partiendo de un camino marcado por la ciencia, sin desviaciones excesivas, haciendo como siempre ha sido de la ciencia un arte, y por creerlo así, no he dudado en dedicar un tercio de mi vida a las composiciones musicales del sistema heredado y otro tercio a la investigación científica, la ciencia de las vibraciones y sus posibilidades.²⁷⁰

Es así por convencimiento propio, pero el planteamiento cuenta también, de alguna forma, con la vigilancia de una crítica y un entorno musical capaz de admitir innovaciones solo en cierta medida, sin permitir el menoscabo de la tradición.²⁷¹

²⁷⁰ Texto manuscrito, inédito y sin fecha. Ca. 1942. Archivo personal del compositor.

²⁷¹ *Las Provincias*, 11.1.1944. Cabe recordar de nuevo las palabras de López-Chavarrí en la prensa a propósito de los trabajos del músico: «El señor Panach cree que la tradición es una rémora para tales estudios y se pregunta: ¿Qué sería de los grandes genios de la Música si cada uno de ellos en su época hubiera hecho caso de esa rémora tradicionalista? Por este detalle se ve que el autor es joven y siente impulsos innovadores. Cierto que los genios en cuestión fueron por caminos nuevos, pero también tenían los pies fuertemente apoyados en la tradición... la cual fue, en su tiempo, una conquista innovadora».

2.3.6.2.- Transcripción

Andante

The musical score is arranged in 14 staves, each representing a different instrument. The instruments listed from top to bottom are: Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Bb Clarinet, Bassoon, Horn, C Trumpet, Violin I, Violin 2-I, Violin 2-II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Violin 2-I and Violin 2-II staves show a melodic line with a *pp* dynamic, while the Viola and Violoncello staves show a more active line with *p* dynamics. The Contrabass staff has a *pp* dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

9 1

Picc. Fl. Ob. E. Hn. B♭ Cl. Bsn. Hn. C. Tpt. Vln. I Vln. 2-I Vln. 2-II Vla. Vic. Cb.

2 8

155

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hn.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C Tpt.
 Vln. I
 Vln. 2-I
 Vln. 2-II
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

8

199

2 3

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hn.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C. Tpt.
 Vln. I
 Vln. 2-I
 Vln. 2-II
 Vla.
 Vic.
 4 Cb. 8

p
pp
ppp
pppp
p
pp
ppp
pppp
p
pp
ppp
pppp

26

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Vln. 1

Vln. 2-I

Vln. 2-II

Vla.

Vlc.

Cb.

8

344

4

5

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *p*

E. Hn.

B. Cl.

Bsn. *p*

Hn. *pp*

C. Tpt.

Vln. I *p*

Vln. 2-I *pp*

Vln. 2-II

Vla. *p*

Vic. *p*

6 Cb. *p*

Andante 6 Andante

40

Picc. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

E. Hn.

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hn.

C. Tpt. *pp*

Vln. I

Vln. 2-I

Vln. 2-II

Vla. *p*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

46

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hn.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C. Tpt.
 Vln. 1
 Vln. 2-I
 Vln. 2-II
 Vla.
 Vic.
 Cb.

8

67

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hn.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C. Tpt.
 Vln. 1
 Vln. 2-I
 Vln. 2-II
 Vla.
 Vic.
 Cb.

8

76

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hrn.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C Tpt.
 Vln. I
 Vln. 2-I
 Vln. 2-II
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

pp
ppp
p
p
p

Para realizar la transcripción de la partitura se ha utilizado el software musical MuseScore en su versión 1.3 lanzada en febrero de 2013.²⁷² MuseScore es un editor de partituras bajo la fórmula WYSIWYG diseñado para funcionar en Windows, OS X y Linux, un software libre y de código abierto con licencia GNU General Public License. En la actualidad el programa ofrece una buena alternativa gratuita, si no la mejor, al uso de programas comerciales como Finale y Sibelius. Tiene una interfaz clara y cómoda, permite la introducción fácil, rápida y directa de notas de forma similar a como hacen otros editores profesionales. MuseScore tiene su origen en MusE, un secuenciador MIDI para Linux que incluía algunas opciones para la notación musical. En el año 2002, Werner Schweer, uno de los desarrolladores de MusE, optó por quitar el soporte para la notación del secuenciador e iniciar un proyecto *fork* a partir de su código fuente. Schweer inició un desarrollo independiente a partir del código de MusE que se prolongó durante años hasta que en 2008, con la colaboración de Nicolas Froment y Thomas Bonte, dio lugar al nuevo software MuseScore. La primera versión 0.9.5 se lanzó en agosto de 2009 y poco después, en 2010, los tres desarrolladores crearon la compañía del mismo nombre, MuseScore, básicamente como sitio de encuentro e intercambio que brinda a los usuarios la posibilidad de compartir sus creaciones además de poner a disposición de la comunidad software para ordenador y aplicaciones móviles para leer, escuchar y editar música.

El software no tiene la opción de añadir a la cabeza de las notas ningún tipo de marca parecida a las usadas por Panach en su notación. Por ello se hace necesario utilizar unas grafías diferentes para los sonidos $+1/3$ y $+2/3$. Las notas de los grados I, IV, VII, X, XIII y XVI, correspondientes a do, re, mi, fa#, sol# y la#, no plantean ningún problema. Para el resto de grados se utilizan alteraciones accidentales que cumplen el papel de las marcas usadas por el compositor. Dado que el programa informático está concebido para música semitonal, las alteraciones convencionales tienen la función que les es propia y ni es posible modificarlas ni se puede añadir una segunda alteración que modifique una nota inicialmente alterada por ellas. Así, por ejemplo, aunque el II grado es un reb con una marca descendente (reb menos una coma), en la transcripción no se puede sumar nada más a un reb lo que obliga a distanciarse de la notación original del compositor.



Ilustración 24 Correspondencia entre la notación tercitonal y la notación utilizada en la transcripción

En la partitura la flecha hacia abajo y el bemol inverso equivalen a la marca descendente de la notación tercitonal (menos una coma);²⁷³ la flecha ascendente equivale a la marca ascendente (más una coma); la línea simple con dos trazas oblicuas equivale a la doble marca ascendente (más dos comas). Esta forma de anotar los

²⁷² <<https://musescore.com>>. [Consulta: 27 enero 2013].

²⁷³ La flecha descendente va unida siempre a un bemol convencional. Dado que los grados VIII, XI, XIV y XVII no tienen bemol en la notación tercitonal, se ha preferido cambiar la alteración para ellos por la de un bemol inverso con el objeto de evitar la aparición de un bemol que no está en la notación original de Panach.

sonidos responde también a la necesidad de encontrar una solución que permita la interpretación por parte del programa informático.

$$\begin{aligned} \downarrow = \flat = \natural = -1 \text{ coma} \\ \uparrow = \sharp = +1 \text{ coma} \\ \ddagger = \natural = +2 \text{ comas} \end{aligned}$$

Ilustración 25 Correspondencia entre las alteraciones de la transcripción y las marcas del sistema tercital

2.3.6.3.- Interpretación por medios informáticos

MuseScore permite ejecutar las partituras, hacerlas sonar y exportar el resultado con formato de audio OGG, WAV o FLAC gracias a la tecnología SoundFont. El programa está pensado y configurado para trabajar con 12 sonidos según el temperamento igual, pero se pueden conseguir distancias menores que el semitono con el *plugin* Microtone desarrollado por Maurizio M. Gavioli.²⁷⁴ Una vez instalado, se puede gestionar seleccionando desde el menú Plugins > Microtonal tunings para que aparezca el cuadro de diálogo *Micro-interval tuning* que permite definir alteraciones accidentales diferentes a las convencionales y asociarles un efecto determinado sobre la afinación de la nota a la que acompañan.

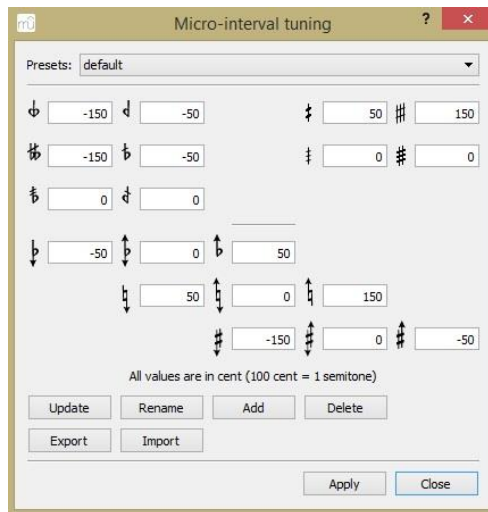


Ilustración 26 MuseScore. Cuadro de diálogo del plugin Microtone

Cada alteración puede modificar la afinación de una nota ascendente o descendientemente en un intervalo determinado por su medida en cents, actualmente la unidad de medición de intervalos más habitual. El programa resulta muy práctico siempre que se trabaje dentro del temperamento igual, sabiendo que el semitono se compone de 100 cents y el tono de 200. Se puede subdividir el semitono en cuartos u octavos de tono modificando el sonido de las notas naturales en +50, -50, +25 o -25 cents, o se puede dividir el tono tercios exactamente iguales –la distancia entre cada uno de ellos es de 66,66 cents– con modificaciones de +66,6, -66,6, +33,33, +133,33

²⁷⁴ <<https://github.com/Jojo-Schmitz/microtone/blob/master/Readme.md>>. [Consulta: 27 enero 2015].

o -133,33 cents. Por ejemplo, después de do el primer tercio de tono se podría obtener con una alteración que restara a re 133,33 cents ($200-133,33=66,66$ cents); el segundo tercio con una alteración que sumara a do 133,33 cents ($0+133,33=133,33$ cents); re no sufriría modificación; el primer tercio después de re con una alteración que restara a mi 133,33 cents ($400-133,33=266,66$ cents) y así sucesivamente. Pero esto no es válido para el sistema de Panach porque no está basado en los intervalos del temperamento igual.

Para una afinación exacta de la música de Panach hay que conocer la medida de cada uno de los intervalos del sistema tercitonar en cents. Para ello se aplica la fórmula correspondiente $cents = \log_2(f_2/f_1) \times 1200$. A partir de ahí, cabe asignar una alteración determinada a cada uno de los sonidos tercitonales y asignarle el valor de cents en que debe corregir a la afinación del sonido temperado que más convenga.

Tercios	Intervalo	Intervalo comas	Relación matemática (f_2/f_1)	Ratio (f_2/f_1)	Cents
0	do/do	do/do	1	1	0
1	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1,039318	66,764
2	six/do	do#/do	1162261467/1073741824	1,082440	137,144
3	re/do	re/do	9/8	1,125	203,910
4	fabb/do	mib`/do	16777216/14348907	1,169233	270,674
5	dox#/do	re#/do	10460353203/8589934592	1,217745	341,055
6	mi/do	mi/do	81/64	1,265625	407,820
7	solbb/do	fa`/do	2097152/1594323	1,315384	474,584
8	rex#/do	fa``/do	94143178827/68719476736	1,369963	544,965
9	fa#/do	fa#/do	729/512	1,423828	611,730
10	labb/do	sol`/do	262144/177147	1,479810	678,494
11	mix#/do	sol``/do	847288609443/549755813888	1,541209	748,875
12	sol#/do	sol#/do	6561/4096	1,601806	815,640
13	sibb/do	la`/do	32768/19683	1,664787	882,404
14	rebbb/do	la``/do	4398046511104/2541865828329	1,730243	949,169
15	la#/do	la#/do	59049/32768	1,802032	1019,550
16	dob/do	si`/do	4096/2187	1,872885	1086,314
17*	mibbbb/do	si``/do	549755813888/282429536481	1,946532	1153,0799
18	do/do	do/do	2/1	2	1200

Tabla 7 Medida en cents de los intervalos del sistema tercitonar (I)

Tercios	Intervalo	Intervalo comas	Relación matemática (f_2/f_1)	Ratio (f_2/f_1)	Cents
0	do/do	do/do	1	1	0
1	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1,039318	66,764
2	six/do	do#/do	1162261467/1073741824	1,082440	137,144
3	re/do	re/do	9/8	1,125	203,910
4	fabb/do	mib`/do	16777216/14348907	1,169233	270,674
5	dox#/do	re#/do	10460353203/8589934592	1,217745	341,055
6	mi/do	mi/do	81/64	1,265625	407,820
7	solbb/do	fa`/do	2097152/1594323	1,315384	474,584
8*	rex#/do	fa``/do	94143178827/68719476736	1,369963	544,965
9	solb/do	solb/do	1024/729	1,404663	588,269
10	sibbbb/do	sol``/do	137438953472/94143178827	1,459892	655,034
11	fax/do	sol`/do	1594323/1048576	1,520464	725,415
12	lab/do	lab/do	128/81	1,580246	792,179
13	dobbb/do	la``/do	17179869184/10460353203	1,642379	858,944
14	solx/do	la`/do	14348907/8388608	1,710523	929,325
15	sib/do	sib/do	16/9	1,777777	996,089
16	rebbb/do	si``/do	2147483648/1162261467	1,847676	1062,854
17	lax/do	si`/do	129140163/67108864	1,924338	1133,235
18	do/do	do/do	2/1	2	2

Tabla 8 Medida en cents de los intervalos del sistema tercitonar (II)

2.4.- El sistema comático

En 1942 Eduardo Panach retomó sus consideraciones sobre el sistema de tercios de tono. Más de una década después de que abandonara temporalmente su investigación y desistiera de la posibilidad de dar a conocer sus obras microtonales, el compositor inició una revisión de las partituras y del material de trabajo que le llevó a plantear una ampliación: el sistema comático. La fórmula que proponía estaba fundamentada en el mismo principio del que había partido para los tercios. Los tonos de nueve comas y los semitonos diatónicos y cromáticos de cuatro y cinco comas respectivamente de la afinación pitagórica le sirvieron de base para extender su modelo hasta llegar a considerar una octava compuesta no ya por intervalos de varias comas – como los tercios–, sino directamente por todas y cada una de ellas: 53 sonidos diferentes, tantos como comas.

En 1942, por si se me presentaba la ocasión de dar a conocer mis obras tercitonales con la Orquesta Municipal recientemente formada entonces en Valencia, me puse a repasar algunas partituras y material científico sacando la siguiente conclusión.

Tanto el sistema tercital como el sistema de Pitágoras son los más perfectos por ser los únicos que conservan la integridad de las comas. El sistema tercital por su división en tercios de tono a tres comas por sonido y el de Pitágoras (que es la escala que hoy oímos en toda agrupación orquestal) por su división en semitonos diatónicos (cuatro comas), semitono cromático (cinco comas) y diferencia enarmónica (una coma).

Al tener los mismos grados de perfección el sistema de Pitágoras y el mío en cuestión, pensé en combinar mi sistema con el de Pitágoras hasta el límite que me fuese posible; que me permitiera dar una mayor compenetración armónica y melódica entre los tres grupos orquestales.

Para tal caso, iba colocando y analizando uno por uno, los sonidos diatónicos, cromáticos y enarmónicos de Pitágoras de cada uno de los tres grupos (A, B, C), observando claramente al dar término a este experimento, que, como si fuera por arte de magia, interpretando los tres grupos la escala de Pitágoras en toda su amplitud, conseguía en la orquesta con toda exactitud las 53 comas o sea un sistema perfecto de 52 sonidos por octava, lo cual le da a la música un sello nuevo, agradable, flexible, variado, correspondiendo al compositor idear las combinaciones factibles a realizar según sus dotes de inspiración y fantasía.²⁷⁵

La nueva propuesta apenas tuvo difusión. En esta ocasión Panach se la trasladó únicamente al compositor y crítico Eduardo López-Chavarri Marco, quien le dedicó una breve y escéptica columna en el diario *Las Provincias* en la que subrayaba el hecho de que la magnitud de la coma es tan pequeña que dos sonidos adyacentes son casi iguales para el oído.²⁷⁶ Con esa apreciación el crítico señalaba veladamente un

²⁷⁵ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo IV. Mis sistemas tercital y comático...*, p.53. El compositor se refiere al año 1942, aunque en otros casos habla de 1944. Es posible que se trate de un error y fuera entre 1943 y 1944 pues la Orquesta Municipal, a la que se refiere como formada recientemente, se presentó en la primavera de 1943. La misma explicación del origen del sistema comático aparece en: LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.147.

²⁷⁶ *Las Provincias*, 11.1.1944. «Para resolver el problema matemático de las diferencias de afinación, el señor Panach ha ideado el “sistema tritonal”, resultando así una escala de sonidos que llama comática (de coma, la diferencia de relaciones matemáticas entre dos sonidos de entonación casi igual, o por

inconveniente en la aplicación práctica del sistema comático, la dificultad de manejar tantos sonidos tan cercanos entre sí. Sin embargo, Eduardo Panach no era el primero en plantear la división de la octava en 53 partes. Se atribuye al matemático y astrónomo Nicolaus Mercator la sistematización de un temperamento de 53 partes iguales ya en el siglo XVII considerado ideal de no ser por el excesivo número de notas.²⁷⁷ Mercator calculó de forma exacta la diferencia entre 53 quintas y 31 octavas, hoy conocida como coma de Mercator, tan pequeña ($\approx 3,615$ cents) que casi iguala las sucesiones de ambos intervalos y hace equivalentes *faxx* y *rebbb*. El matemático repartió la diferencia entre las 53 quintas rebajando cada una de ellas en $1/53$ de coma ($\approx 0,0682$ cents) para obtener un temperamento solo teórico que nunca aplicó de forma práctica.²⁷⁸ Todavía en el siglo XVII, a partir de la idea pitagórica del tono de nueve comas y la octava de 53, el inglés William Holder planteó una división de la octava en 53 partes iguales cuya razón era $\sqrt[53]{2}$. La unidad fija de medida que daba lugar al sistema de Holder, $1/53$ parte de una octava, era un pequeño intervalo de un valor aproximado de 22'64cents conocido por el nombre de coma de Holder. Ya en el siglo XIX, el científico y teórico musical R. H. M. Bosanquet hizo un estudio del temperamento de 53 sonidos y diseñó sus teclados *generalized keyboards* capaces de llevarlo a la práctica.²⁷⁹

La diferencia entre estos antecedentes y el sistema comático es, básicamente, que Panach no habló en ningún momento de temperamento o división de la octava en partes iguales. El compositor procedió por encadenamiento de quintas para obtener 53 sonidos (ilustración 15) luego ordenados a distancia de una coma. De nuevo, como se adelantó a propósito del sistema tercital, no hay una unidad fija porque hay dos tipos de coma, la pitagórica y la X. Ordenando todos los sonidos hallados por encadenamiento quintas se obtiene la sucesión de intervalos del sistema comático que se muestra en la tabla, donde también se indica el intervalo en notación comática, su expresión matemática como relación de frecuencia y la cantidad de comas pitagóricas y X en cada intervalo.

Comas (Pit+X)	Incremento comas (P o X)	Intervalo 5as	Intervalo comático	Relación frecuencia (f_2 / f_1)	Ratio
0		do/do	do/do	1	1
1 (1+0)	P	si#/do	si#/do	531441/524288	1,013643
2 (2+0)	P	lax#/do	do`/do	282429536481/274877806944	1,027472
3 (2+1)	X	mibbb/do	reb`/do	134217728/129140163	1,039318
4 (3+1)	P	reb/do	reb/do	256/243	1,053497
5 (4+1)	P	do#/do	do#/do	2187/2048	1,067871
6 (5+1)	P	six/do	do#`/do	1162261467/1073741824	1,082440
7 (5+2)	X	fabbb/do	re``/do	34359738368/31381059609	1,094919
8 (6+2)	P	mibb/do	re`/do	65536/59049	1,109857
9 (7+2)	P	re/do	re/do	9/8	1,125
10 (8+2)	P	dox/do	re`/do	4782969/4194304	1.140348

mejor decir, igual para el oído) [...]. Ello trae, para la afinación práctica de instrumentos en una orquesta, alteraciones en los sonos actuales, que sin duda producirán un efecto extraño y nuevo. [...] Ahora se propone publicar su teoría. El tiempo dirá la eficacia de esos infatigables trabajos, en su práctica aplicación al arte de la música».

²⁷⁷ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos...*, pp.217.

²⁷⁸ BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey...*, p.125.

²⁷⁹ *Idem.*

11 (9+2)	P	six#/do	re [˘] /do	2541865828329/2199023255552	1.155906
12 (9+3)	X	fabb/do	mib [˘] /do	16777216/14348907	1,169233
13 (10+3)	P	mib/do	mib/do	32/27	1.185185
14 (11+3)	P	re#/do	re#/do	19683/16384	1.201354
15 (12+3)	P	dox#/do	re [˘] /do	10460353203/8589934592	1,217745
16 (12+4)	X	solbbb/do	mi [˘] /do	4294967296/3486784401	1.231784
17 (13+4)	P	fab/do	mi [˘] /do	8192/6561	1.248590
18 (14+4)	P	mi/do	mi/do	81/64	1,265625
19 (15+4)	P	rex/do	mi [˘] /do	43046721/33554432	1.282892
20 (15+5)	X	labbbb/do	mi [˘] /do	1099511627776/847288609443	1.297682
21 (16+5)	P	solbb/do	fa [˘] /do	2097152/1594323	1,315384
22 (17+5)	P	fa/do	fa/do	4/3	1.333333
23 (18+5)	P	mi#/do	mi#/do	177147/131072	1.351524
24 (19+5)	P	rex#/do	fa [˘] /do	94143178827/68719476736	1,369963
25 (19+6)	X	labbb/do	solb [˘] /do	536870912/387420489	1.385757
26 (20+6)	P	solb/do	solb/do	1024/729	1.404663
27 (21+6)	P	fa#/do	fa#/do	729/512	1,423828
28 (22+6)	P	mix/do	fa [˘] /do	387420489/268435456	1.443257
29 (22+7)	X	sibbbb/do	sol [˘] /do	137438953472/94143178827	1.459892
30 (23+7)	P	labb/do	sol [˘] /do	262144/177147	1,479810
31 (24+7)	P	sol/do	sol/do	3/2	1.5
32 (25+7)	P	fax/do	sol [˘] /do	1594323/1048576	1.520464
33 (26+7)	P	mix#/do	sol [˘] /do	847288609443/549755813888	1,541209
34 (26+8)	X	sibbb/do	lab [˘] /do	67108864/43046721	1.558977
35 (27+8)	P	lab/do	lab/do	128/81	1.580246
36 (28+8)	P	sol#/do	sol#/do	6561/4096	1,601806
37 (29+8)	P	fax#/do	sol [˘] /do	3486784401/2147483648	1.623660
38 (29+9)	X	dobbb/do	la [˘] /do	17179869184/10460353203	1.642379
39 (30+9)	P	sibb/do	la [˘] /do	32768/19683	1,664787
40 (31+9)	P	la/do	la/do	27/16	1.6875
41 (32+9)	P	solx/do	la [˘] /do	14348907/8388608	1.710523
42 (32+10)	X	rebbbb/do	la [˘] /do	4398046511104/2541865828329	1,730243
43 (33+10)	P	dobb/do	sib [˘] /do	8388608/4782969	1.753850
44 (34+10)	P	sib/do	sib/do	16/9	1.777777
45 (35+10)	P	la#/do	la#/do	59049/32768	1,802032
46 (36+10)	P	solx#/do	la [˘] /do	31381059609/17179869184	1.826618
47 (36+11)	X	rebbb	si [˘] /do	2147483648/1162261467	1.847676
48 (37+11)	P	dob/do	si [˘] /do	4096/2187	1,872885
49 (38+11)	P	si/do	si/do	243/128	1.898437
50 (39+11)	P	lax/do	si [˘] /do	129140163/67108864	1.924338
51 (39+12)	X	mibbbb/do	si [˘] /do	549755813888/282429536481	1,946532
52 (40+12)	P	rebb/do	do [˘] /do	1048576/531441	1.973080
53 (41+12)	P	do/do	do/do	2/1	2

Tabla 9 Intervalos y relaciones matemáticas. Sistema comático

En su notación comática, Panach expresa el mismo sonido pero basado en la sucesión de octavas en lugar de quintas, menos las comas pitagóricas de diferencia que se acumulan por la inconmensurabilidad de ambos intervalos. Coloca los 53 sonidos en forma de escala para obtener la escala comática y utiliza una notación similar a la que inventó para su sistema tercitonal, basada en añadir a las cabezas de las notas las marcas correspondientes para añadir (˘) o restar (˘) comas.

The image shows a musical score for a chromatic scale, divided into three instrumental groups: GRUPO C (Transportado), GRUPO B (Transportado), and GRUPO A. Each group has a staff with notes and accidentals. Below the staves is a 'NOTACIÓN COMÁTICA' section with a table of notes and their corresponding comma positions.

GRUPO C (Transportado)

GRUPO B (Transportado)

GRUPO A

NOTACIÓN COMÁTICA

♯	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Ilustración 27 Escala comática y distribución en 3 grupos instrumentales. Manuscrito de Eduardo Panach

Para llevar a la orquesta el sistema comático el compositor dividió, como en el caso de los tercios de tono, cada grupo de instrumentos de la orquesta en tres subgrupos y los afinó con una diferencia de 3 comas entre sí. De esa manera, al combinar los sonidos de la escala de Pitágoras –con sus diferentes semitonos diatónicos y cromáticos– de cada uno de los subgrupos se conseguían los 53 sonidos por octava del sistema comático. Un primer grupo A, al que se refería como «regulador», no modificaba su afinación para ejecutar las notas de la escala, incluidos el si# y el mi#. Un segundo grupo B se afinaba 3 comas más agudo que el grupo A y un tercer grupo C se afinaba 6 comas más agudo que el grupo A. Según era el sonido que aparecía en la partitura lo producía el grupo A, B o C y el resultado combinado de los tres grupos quedaba como se muestra en la ilustración.

En 1945 Panach compuso *Fluctuaciones fantásticas* para orquesta según el sistema comático, cuarta y última obra del conjunto *Bocetos sinfónicos* (1922-1945) que recogía toda su trayectoria microinterválica, desde los inspiradores tonos enteros hasta las 53 comas por octava. La partitura nunca se interpretó y tampoco se conserva en la actualidad.²⁸⁰

Para una mejor comprensión e interpretación de su sistema comático, el compositor diseñó un círculo sonoro formado por los 53 sonidos de que constaba y alrededor incluyó información sobre las relaciones matemáticas de los intervalos de 5ª, el orden de las comas y los sonidos que correspondían a cada uno de los grupos orquestales que debían encargarse de su ejecución (ilustración 28). El gráfico condensa buena parte de los datos comentados a propósito del sistema y tiene gran fuerza visual. Su autor lo explicaba como sigue:

En el centro, cada recta del triángulo, es indicadora de los sonidos que realiza cada uno de los grupos A, B y C. El círculo que sigue a continuación, indica el número de comas que contiene el intervalo con respecto al DO. En el segundo círculo interior se detallan las notas que representan cada grupo, respecto de las notas del sistema comático que figuran en el círculo siguiente, que son los sonidos realmente conseguidos (círculo tercero). En el cuarto, las relaciones de quintas y cuartas ascendentes superpuestas (derecha e izquierda respectivamente). Y en el quinto y último, las relaciones que les corresponden por quintas y cuartas ascendentes (derecha e izquierda respectivamente también). Se observará que si trazamos líneas rectas entre los distintos DO del grupo A, B y C, conseguiremos un triángulo; así como en la parte superior, veremos entre el rebbb y el six#, una quinta que por ser una microcoma más pequeña que las demás, la denominaremos QUINTA X. Si de este círculo invertimos sus intervalos, quedará formada la escala completa de 53 sonidos a distancia uno de otro de una coma.²⁸¹

²⁸⁰ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.148. El autor incluyó una imagen muy reducida de las dos primeras páginas de la partitura autógrafa. Es posible que esta se halle entre el material sin catalogar del archivo López-Chavarri que se encuentra en la Biblioteca Valenciana, aunque hasta ahora no ha sido posible su localización.

²⁸¹ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo IV. Mis sistemas tercital y comático...*, s.p.

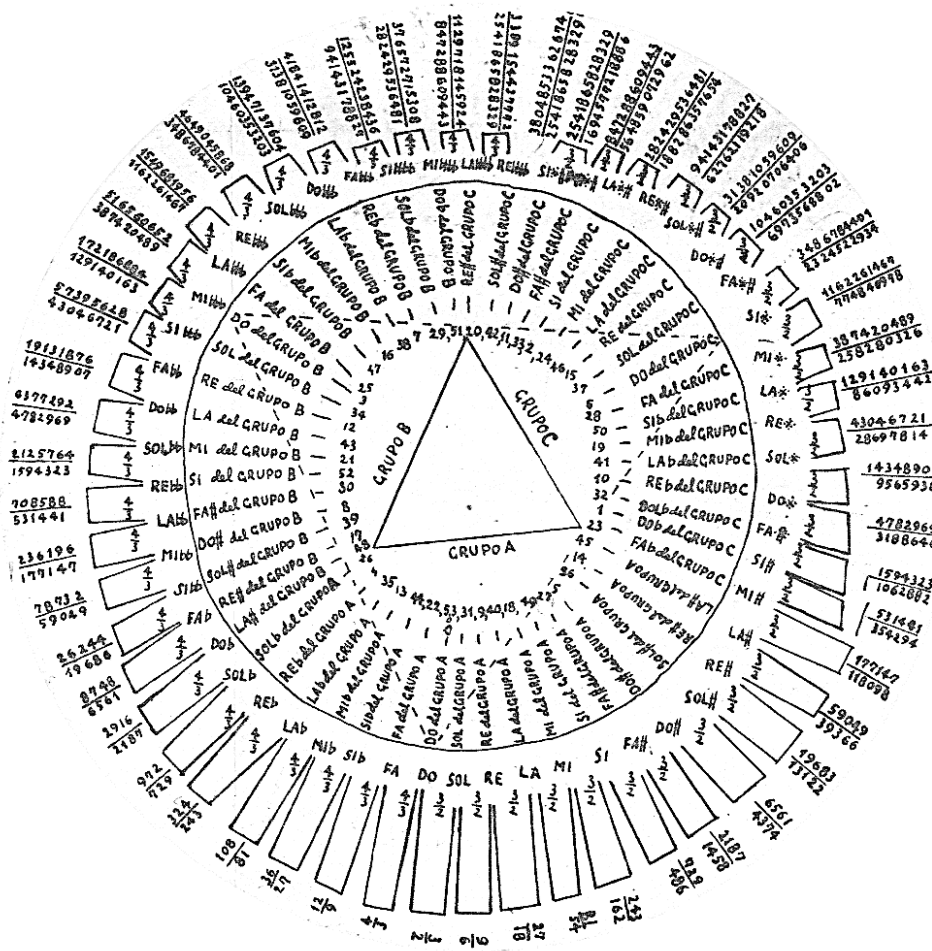


Ilustración 28 Círculo sonoro con los 53 sonidos del sistema comático. Dibujo Eduardo Panach

2.5.- Un curso de algoritmo musical

Una vez esbozado el sistema comático, Eduardo Panach empezó a plantearse la posibilidad de dar difusión a sus teorías mediante un libro y así se lo hizo saber a Eduardo López-Chavarri ya en 1944.²⁸² El compositor optó finalmente por hacerlo a través de una serie de fascículos de carácter monográfico que se debían publicar sucesivamente según un proyecto que tituló *Un curso de algoritmo musical* y que incluía la escala de Pitágoras, el sistema temperado, el sistema de los físicos, el sistema de Juan Domínguez Berrueta, los sistemas tercital y comático y una entrega final con un análisis comparativo de todos los sistemas anteriores. Panach publicó por su cuenta el primer fascículo en marzo de 1949, un ejemplar de 31 páginas a tamaño cuartilla dedicado íntegramente a la escala de Pitágoras en el que describía la formación de la escala, las relaciones matemáticas de los intervalos, el papel del monocordio y otras cuestiones de carácter teórico y matemático.²⁸³

²⁸² *Las Provincias*, 11.1.1944. El crítico informaba: «[...] Ahora se propone publicar su teoría».

²⁸³ PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo I. La escala de Pitágoras...*



Ilustración 29 *Un curso de algoritmo musical* (1949). Portada con caricatura de Eduardo Panach realizada por su hermano Emilio Panach «Milo»

El fascículo inicial no contaba con índice ni introducción. El lector se encontraba directamente con las cuestiones teóricas relativas a la escala pitagórica precedidas únicamente por unas «palabras preliminares» en las que el compositor valenciano explicaba brevemente el proyecto, su contenido global y su motivación, además de mostrar su agradecimiento a quienes contribuyeron a difundir sus investigaciones y le alentaron para no cejar en el empeño de llevarlas a buen término:

Con el título de «Un curso de Algoritmo Musical» se inicia hoy la publicación de un libro por entregas que irán apareciendo periódicamente.

Como su título indica, se referirá exclusivamente a la ciencia del cálculo en lo que respecta a la afinación musical, dando pie, por la diversidad de sistemas de afinación existentes, a que este libro quede dividido por capítulos independientes.

En el primer capítulo, empezaré por hacer una breve historia de cómo fueron apareciendo los sonidos hasta quedar constituidos los famosos modos griegos finalizando con la explicación científica del sistema de Pitágoras.

En el segundo y tercero, analizaremos respectivamente, el sistema Temperado y el de los físicos, subsanando errores y equívocos existentes en los Tratados de Física (en su parte " Acústica").

En el cuarto, analizaremos el sistema de nuestro compatriota D. Juan Domínguez Berrueta.

En el quinto, explicaré hasta el último detalle mi sistema Tercitonal y Comático, y en el sexto y último, expondré un análisis comparativo de los distintos sistemas.

En todos ellos, que van dedicados a los Físicos y Músicos que quieran conocer profundamente la íntima constitución de los sonidos o sistemas musicales, y que en algunos casos me extiendo a otras ramas científicas, las cuales creo encontrarán, por su afinidad, algunos datos útiles para sus

investigaciones, en todos ellos, repito, he procurado presentar sus problemas con la máxima sencillez.

Ante todo, mis intenciones van encaminadas a que con más o menos galanura de estilo literario, esta materia, tan ligeramente explicada en Tratados de Música y Física, reciba, aunque sea por primera vez, su lógico, perfecto y completo desarrollo, para que en lo sucesivo, con conocimiento de causa, pueda ser estudiada, comprendida y enjuiciada por todas las inteligencias.

Sería injusto si antes de terminar, no testimoniara mi agradecimiento a los prestigiosos compositores, críticos musicales y periodistas José Forns, Adolfo Salazar, E. López Chavarri, Doroteo Lleó Gisbert, La Editorial de la Revista Musical RITMO y al llorado Joaquín Turina, que se ocuparon en distintas ocasiones en prensa y libros, de mi sistema y que me alentaron a que prosiguiese en mis estudios sobre esta materia.

Si con lo anteriormente expuesto, este libro, da en parte la oportunidad de perfeccionamiento a los que se dediquen al estudio de la Música, de las ciencias, o de las artes, quedará altamente satisfecho. El autor.²⁸⁴

La prensa local dio cuenta de la publicación de la primera entrega. Eduardo López Chavarri escribió una brevísima reseña en el diario *Las Provincias* informando del primer fascículo y del proyecto general del que este formaba parte.²⁸⁵ Un año más tarde, el texto suscitó el interés del periodista y escritor valenciano Jesús Morante Borràs, quien, aprovechó para conversar con Panach y conocer algo más sobre sus teorías en una entrevista que después publicó en el diario *Jornada*.²⁸⁶ Aquel primer fascículo no tuvo mucho más recorrido, pero contaba el autor que un ejemplar llegó a manos de José Iturbi, quien elogió su trabajo.²⁸⁷ El pianista estuvo en Valencia en varias ocasiones a lo largo de 1949 para ponerse al frente de la Orquesta Municipal – con la que realizó varios conciertos en Madrid y otras ciudades españolas durante la primavera– y para recibir un homenaje del Ayuntamiento de Valencia, que lo nombró director honorario perpetuo de la formación.²⁸⁸ Panach, por aquel entonces ya en la Banda Municipal y cercano a la orquesta, debió tener la ocasión de presentar el primer capítulo de su proyecto al eminente pianista.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp.5-6.

²⁸⁵ *Las Provincias*, 20.4.1949. «El señor Panach se preocupa por las cuestiones matemáticas y, entre ellas, las relacionadas con la música. [...] en una publicación que se refiere a la ciencia del cálculo, en lo que respecta a la afinación musical. Se trata de un folleto de 91 páginas, en donde en seis capítulos y valiéndose del cálculo matemático se estudian las diferentes escalas, las relaciones vibratorias de los sonidos y por fin se preconiza un sistema de afinación. En rigor, no se trata de especulaciones exclusivas de cálculos, pues que el señor Panach ofrece un sistema para la afinación de los instrumentos que es la parte práctica de su estudio. Este curso de Algoritmo musical se publicará en folletos de los cuales, este primero está dedicado al estudio de la escala de Pitágoras».

²⁸⁶ *Jornada*, 3.8.1950. «El maestro compositor don Eduardo Panach Ramos, ha dado a la estampa “Un curso de Algoritmo Musical”, folleto en el que trata sobre la teoría física de la música. Basándose en estos estudios, el señor Panach Ramos creó el “Sistema Tercitonal y Comático”, mediante el cual pretende obtener una más exacta afinación en los sonidos, fundándose en el número de vibraciones de cada uno de ellos. [...] Al efecto de conocer el «Sistema Tercitonal», por mediación de su autor, a él acudimos en demanda de unas claras y concisas explicaciones sobre la modalidad musical que cultiva. [...]».

²⁸⁷ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.148.

²⁸⁸ GALBIS, Vicente. *Orquesta de Valencia, 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*. Valencia: Palau de la Música, 2004.

El capítulo de la escala de Pitágoras fue el primero y el último en ver la luz, de forma que *Un curso de algoritmo musical* quedó incompleto sin que llegara a publicarse la que, sin duda, era su parte más importante, la dedicada a los sistemas tercital y comático. Antes de abandonar definitivamente la idea, Panach modificó el proyecto original y redujo los capítulos de seis a cuatro. Debió presentar el material, al menos en forma de borrador, a López-Chavarri justo tras la «polémica» sobre la atribución de los tercios de tono en la revista *Ritmo*. El crítico publicó una nueva reseña en diciembre de 1955 en la que resumía un contenido que por entonces se concretaba ya solo en cuatro fascículos: el primero dedicado a la escala de Pitágoras, el segundo a la escala temperada y «sus vicisitudes en la historia musical así como las discusiones y teorías que ha despertado», el tercero a la escala de los físicos «señalando errores y deficiencias sobre todo al querer llevar la afinación científica de los instrumentos a la realidad práctica» y el cuarto al estudio de las escalas tercital y comática ideadas por el autor.²⁸⁹

Actualmente se conservan ejemplares del primer fascículo dedicado a la escala de Pitágoras en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.²⁹⁰ Entre los documentos del archivo personal del compositor custodiado por la familia en Alboraya también existen varios ejemplares de la primera entrega así como partes sueltas de los capítulos dedicados al sistema temperado y a sus sistemas tercital y comático. La falta de numerosas partes hace inviable por el momento una recuperación integral del proyecto divulgador del compositor.

²⁸⁹ *Las Provincias*, 11.12.1955.

²⁹⁰ En la Biblioteca Nacional se conservan dos ejemplares con las siglas VC/2165/40 y M.FOLL/83/8, con el error de atribuir su autoría a Emilio Panach. Se conserva un tercer ejemplar en la misma biblioteca, en el fondo del archivo personal del compositor Gerardo Gombau. El ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid tiene la signatura D78CAJA-09(11).

3.- Automatismos, azar y sonido electrónico. La música eléctrica y el electrocompositor de Juan García Castillejo (1933-1944)

Juan García Castillejo ejerció como sacerdote durante más de cuarenta años en Valencia. Más allá de su labor en parroquias y capillas de la ciudad, si por algo todavía se recuerda su nombre, sobre todo en círculos musicales y artísticos, es por su extraña vinculación con la música. Extraña no porque fuera algo inusual que los presbíteros se dedicaran a la música, sino por el modo en que se dio aquella relación. Durante los años previos a la guerra civil fueron decenas los sacerdotes músicos en la diócesis valenciana.²⁹¹ Pero él fue el único que, a partir de una afición casi devocional por la tecnología y la telegrafía, se ocupó de la música eléctrica de manera pionera en Valencia y construyó un aparato electrocompositor con el que se adelantó a su tiempo y avanzó procedimientos que solo llegarían a la música a partir de la incorporación del ordenador.

El trabajo de García Castillejo no tuvo repercusión alguna en su momento y, aunque en 1944 imprimió unos pocos ejemplares de un libro donde daba cuenta de sus ideas e ingenios, incluido el electrocompositor, el texto no tuvo la más mínima difusión.²⁹² Así, pese a que lo primordial de su aportación tuvo lugar hace ya ocho décadas, durante mucho tiempo ha sido un absoluto desconocido y la aparición de su nombre entre artículos y libros es reciente y sobre todo parcial, ya que ni mucho menos la historiografía le ha tenido en cuenta en todos los casos como parte del acontecer musical valenciano y español del pasado siglo XX. Poco se conoce todavía del cura músico, de su valoración de la música eléctrica y del electrocompositor con el que consiguió crear música automática por combinación aleatoria de sonidos. Redescubierto para la música por Llorenç Barber en 1979, desde entonces ha sido señalado por los pocos autores que conocen su trabajo –Alfredo Aracil, Ángel Medina, Miguel Molina– como uno de los casos más interesantes de inventor musical en España, representante nacional del maquinismo musical de las primeras décadas de siglo y abierto a procedimientos tan novedosos como el azar, el microtonalismo o la síntesis de sonido. Hoy en día, mientras continúa siendo un gran desconocido para la musicología, su nombre resuena cada vez más en Valencia gracias a que da nombre a un premio que reconoce las propuestas artísticas y musicales más innovadoras y arriesgadas en el marco del festival Nits d’Aielo i Art. Además se ha convertido en un referente en la experimentación con el sonido, hasta el punto de ser señalado como un posible precedente del arte sonoro actual.

²⁹¹ ORIOLA, Frederic. *Temps de musics i capellans. L'influx del motu proprio Tra le sollicitudini a la diòcesi de València (1903-1936)*. Valencia: Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, 2011, pp.112-126.

²⁹² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres tipográficos B. Gavilá, 1944. Actualmente se está preparando una edición facsímil del libro desde el centro cultural Puertas de Castilla y la Fonoteca de arte sonoro y música experimental SONM de Murcia, que contará con un extenso e interesante prólogo a cargo de Llorenç Barber, el primero en redescubrir el texto del cura músico, en escribir sobre sus propuestas ya desde 1979 y, en definitiva, el mejor conocedor del universo musical de García Castillejo.

3.1.- Apuntes biográficos

En lo que se refiere a la vida de Juan García Castillejo el desconocimiento es absoluto. En ningún caso se encuentra en la bibliografía no ya una aproximación biográfica, sino ni siquiera datos tan elementales como los del lugar o la fecha de su nacimiento y muerte.²⁹³ La consideración biográfica urge. Aquí se hace necesaria como elemento preparatorio, pero también paralelo, al estudio de su aportación musical, esa que ha supuesto el descubrimiento y valorización de su figura y que ocupa una parte de este trabajo. No se pretende una simple yuxtaposición de datos ni tampoco forzar una relación directa entre vida y obra. Es más bien la necesidad de encontrar algunas respuestas –no a la desesperada– a tantos interrogantes como despierta su labor y, en último término, la voluntad de arropar el estudio de sus aventuradas ilusiones eléctrico-musicales con una ya ineludible biografía.

Es difícil rastrear el curso vital de García Castillejo y cualquier intento de hilar una biografía resulta incómodamente difícil. Los datos no abundan pues, a la postre, no fue sino un discreto cura cuyas peripecias y fantasías paramusicales y telegráficas nunca trascendieron. Sí existen, a pesar de ello, algunas fuentes con las que se puede contar para reconstruir su perfil biográfico que, si bien son exiguas y apenas permiten apuntar algunos datos, sirven para iniciar el cometido. Las fuentes localizadas, estudiadas y referidas son cuatro. Por un lado su propio libro, en el que, a pesar de las muchas alusiones a sí mismo, existen solo unos pocos datos que permiten ampliar su biografía. Por otro, los documentos de diversas patentes registradas, que aportan alguno de sus domicilios en la ciudad de Valencia y, más que otra cosa, sirven para constatar su vocación inventiva, su ingenio y su aptitud tecnológica. La fuente con más contenido para el cometido biográfico es el conjunto de documentos eclesiásticos que se conservan con datos sobre su actividad religiosa. Básicamente son la ficha sacerdotal escrita de su puño y letra en 1977 y conservada en el Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia, las sucesivas publicaciones registradas en el Boletín Oficial del Arzobispado entre 1926 y 1985 y la información difundida por la Guía Eclesiástica de la Diócesis de Valencia entre 1931 y 1985, donde figuran sus sucesivos nombramientos y el ejercicio de diversos ministerios en la circunscripción valenciana. Por último, se cuenta con el testimonio de tres sobrinos del cura que, ya octogenarios, han buceado en su memoria para compartir los recuerdos conservados sobre su tío.²⁹⁴

²⁹³ GIL, José Vicente. Haciendo historia: una ¿genealogía? De la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.70-93. Este artículo constituye una primera, pero todavía brevísima aproximación, realizada a partir de esta investigación.

²⁹⁴ Pilar, Clemente y Juan García López son hijos de un hermano mayor del cura que contactaron y se entrevistaron con Llorenç Barber en 2011, cuando tuvieron noticias del premio con el nombre de su tío que se entrega anualmente en el marco del festival Nits d'Aielo i Art del que Barber es director. Dos años más tarde, el profesor y artista sonoro Miguel Molina coordinó un concierto-homenaje a García Castillejo con motivo del 110 aniversario de su nacimiento, dentro del XXI Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro que organiza la Asociación de Música Electroacústica de España. Para la ocasión, Miguel Álvarez-Fernández –artista sonoro y presentador de Ars Sonora en Radio Nacional de España– les entrevistó en directo en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Todo lo que de biográfico encierran estas fuentes son informaciones puntuales, a menudo incompletas y hasta ambiguas en algún caso. Están circunscritas fundamentalmente a la primera parte de su vida, justamente hasta los años en que presumiblemente inició sus experimentaciones eléctricas, telegráficas y musicales. Pese a que no son suficientes para generar una nutrida crónica de su vida, servirán para un mejor acercamiento a su persona y a su trayectoria vital, una dimensión que puede permitir afinar más en las especulaciones sobre las motivaciones y objetivos de su aportación musical.

Aunque en ocasiones se le ha tratado como valenciano –fue en Valencia donde residió y ejerció por más tiempo a lo largo de su vida– Juan García Castillejo era manchego. Nació en Motilla del Palancar (Cuenca) el 29 de agosto de 1903,²⁹⁵ en el seno de una familia muy numerosa de la que finalmente sobrevivieron siete hermanos, con él como segundo de más edad. En fecha indeterminada, pero probablemente sin haber cumplido todavía los diez años, su familia se trasladó a Valencia y fijó la residencia en el número 12 de la calle Cuarte. Una dirección cargada de significado e importancia en su biografía, pues fue allí donde creció y dónde, con el paso de los años, acumuló todo tipo de aparatos y material electrónico hasta conformar algo así como un taller o caótico laboratorio; fue allí donde llevó a cabo sus experimentos, donde se gestó y construyó el aparato electrocompositor y dónde tomaron forma los libros que hoy quedan como único legado.

Ya en la capital valenciana, siendo niño tuvo el primer contacto con la música como infantil de la Capilla del Real Colegio del Corpus Christi. Tras superar un examen de ingreso y obtener un informe favorable del maestro de capilla acerca de su valía, García Castillejo se incorporó al Colegio en 1914 cuando contaba con 11 años de edad y permaneció en la institución hasta julio de 1919.²⁹⁶ Allí, bajo la tutela del maestro de capilla, se inició en el canto y en el aprendizaje de la música solo unos pocos años antes de comenzar sus estudios religiosos. Sus padres se preocuparon especialmente por la formación de todos los hermanos. Dos de ellos, Pedro y Emilio, cursaron estudios de practicante, pero conviene destacar que otros dos, Celestino y Margarita, estudiaron en el conservatorio de la ciudad y llegaron a titularse como profesores de piano.²⁹⁷ Esto apunta ya hacia cierto interés familiar por la música y dibuja –con dos estudiantes de piano en casa– un ambiente que indudablemente debió influir también en el futuro cura músico.²⁹⁸

García Castillejo ingresó en el Seminario Conciliar de Valencia entre 1915 y 1916 para realizar los preceptivos cuatro cursos de Latín y Humanidades, tres cursos

²⁹⁵ Ficha sacerdotal. Arzobispado de Valencia. Archivo Metropolitano. Sin número de página.

²⁹⁶ Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. Fondo Histórico. Libro de personal nº148, folio 21; Libro de personal nº152, folio 226.

²⁹⁷ Celestino García Castillejo llegó a opositar sin éxito a una plaza de profesor de solfeo en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. BOE de 13 de marzo de 1969, p.3770. Según recuerdan los sobrinos, formó parte de la orquesta del popular cantante cubano de boleros Antonio Machín. Su retrato aparece en: GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.332. Por su parte, Margarita fue profesora de música en el colegio Jesús y María.

²⁹⁸ Los sobrinos recuerdan que en el domicilio de la calle Cuarte la familia tenía un piano de estudio e incluso una pianola, que aparece junto a Juan García Castillejo en una fotografía publicada en su libro: GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.215.

de Filosofía y cinco cursos de Sagrada Teología que conducían a la orden sacerdotal. Fue su única formación reglada conocida, pues ni la familia tiene constancia de más ni en la documentación del Archivo del Arzobispado de Valencia se registraron estudios civiles algunos. Así, en primer término cabe deducir que su instrucción musical fue la recibida como infantil y la propia de los estudios religiosos,²⁹⁹ ampliada seguramente después de forma ya personal. Por otra parte, debió ser totalmente autodidacto en su aprendizaje científico y tecnológico.

Según recoge el Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia, Castillejo recibió las Órdenes Menores en Valencia antes de junio de 1926,³⁰⁰ aunque no se conoce la fecha de la ceremonia de tonsura ni la de las órdenes por separado, y fue ordenado subdiácono el 13 de noviembre de 1927.³⁰¹ Tuvo que ser tras esa fecha cuando pasó por la diócesis de Orihuela, donde fue ordenado Diácono y donde ganó por oposición y desempeñó el cargo de beneficiado sochantre de la Santa Iglesia Catedral entre 1927 y 1930.³⁰² Recibió la orden sacerdotal el 24 de marzo de 1928 en Segorbe (Castellón),³⁰³ siendo obispo de la diócesis Luis José María Amigó y Ferrer.³⁰⁴ Pocos días más tarde, el 26, celebraba su primera misa en la Iglesia de Santa María de los Inocentes del Hospital Provincial de Valencia.³⁰⁵

Tras ser ordenado presbítero, García Castillejo opositó de nuevo con éxito a beneficiado coadjutor sochantre, en este caso en la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, plaza que ocupó desde el 16 de agosto de 1930.³⁰⁶ A principios de 1936 dejó la responsabilidad musical y asumió un beneficio como sacerdote en la misma parroquia.³⁰⁷ Una vez iniciada la guerra civil, los Santos Juanes fue una de las primeras iglesias de la ciudad en arder entre los días 17 y 18 de julio, en medio de una oleada terrible de violencia contra templos y religiosos. Se inició una persecución que tuvo su momento más álgido durante el verano de 1936 y que, aunque luego se relajó, no llegó a desaparecer del todo. Durante el conflicto fueron asesinados un total de 327 sacerdotes en toda la diócesis de Valencia, por lo que no es de extrañar que muchos

²⁹⁹ ORIOLA, Frederic. La música sagrada a la Universitat Pontifícia de València (1896-1931). *Anales Valentinos*, 2009, n°70, pp.377-381. La enseñanza de la música no estaba comprendida en los planes de estudio de los cinco últimos años de formación dedicados a la teología, se trataba de una materia optativa y sin peso curricular. Así fue hasta el curso 1930-31, cuando la docencia del canto litúrgico se integró por primera vez en el organigrama curricular del centro. Durante los años veinte, cuando Castillejo estudió los últimos cursos para recibir la orden sacerdotal, en la Universidad Pontificia de Valencia se ofertaban las asignaturas de Canto Gregoriano, a cargo de Vicente Ripollés Pérez, y Solfeo, a cargo de Juan Bautista Belda Pastor y Guillermo Hijarrubia Lodares.

³⁰⁰ Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia n°2006 de 1 de julio de 1926. Sin número de página. (En adelante BOAV).

³⁰¹ BOAV n° 2041 de 15 de diciembre de 1927. Sin número de página.

³⁰² Ficha sacerdotal. Arzobispado de Valencia. Archivo Metropolitano.

³⁰³ *Idem*.

³⁰⁴ Obispo de la diócesis segorbina desde el 18 de julio de 1913 y el 1 de octubre de 1934. <<http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bamfe.html>>. [Consulta: 23-1-2015].

³⁰⁵ Estampa-invitación a la ceremonia. Impresa por Tipografía Moderna (Valencia). Ficha sacerdotal. Arzobispado de Valencia. Archivo Metropolitano.

³⁰⁶ Guía Eclesiástica de la Diócesis Valenciana (1931), p.96. (En adelante GEDV).

³⁰⁷ Sobre el nombramiento: BOAV n° 2234 de 1 de enero de 1936, página 28. Los responsables musicales pasaron a ser E. Mateo Montesinos, sochantre y Álvaro Marzal García, organista. GEDV (1943), p.31.

hicieran cuanto estuvo en sus manos para escapar de la matanza.³⁰⁸ García Castillejo debió partir con dirección a Italia, un viaje que él mismo cita en las páginas de su libro.³⁰⁹ No hay datos exactos acerca de la fecha, pero las circunstancias sociopolíticas del país y el testimonio de la familia apuntan a que fue precisamente para huir de la peligrosa situación que vivía en Valencia. La caza a las personas que había comenzado en la ciudad incluyó registros domiciliarios, efectuados por las milicias populares armadas, y los fusilamientos indiscriminados conocidos como «paseos».³¹⁰ Los sobrinos del sacerdote recuerdan que, durante su ausencia, el domicilio familiar de la calle Cuarte número 12 fue objeto de uno de aquellos registros, visitado por representantes del bando republicano en busca del responsable de unas supuestas comunicaciones por radio con fascistas. Más allá de las inexistentes comunicaciones –al menos en términos políticos–, la familia convenció a los milicianos de que todos los aparatos que el cura había dejado a su marcha eran sencillamente material de ingenuos y diletantes experimentos electrónicos.



Ilustración 30 García Castillejo s.f. [1939]. Fotografía de la familia.

Se tienen noticias del retorno de Castillejo a España a partir de 1938. Desde junio de aquel año, y hasta el final de la guerra, se ocupó de las parroquias de los municipios turolenses de Alfambra y Beceite.³¹¹ El hecho de que la violencia hacia los religiosos, sin cesar, se hubiera relajado y el resultado de la batalla de Alfambra, con la posterior conquista de Teruel y el dominio del bando nacional sobre la zona, pudieron inspirar suficiente seguridad al sacerdote para regresar. Volvió a Valencia apenas terminada la guerra, pues en agosto de 1939 ya consta que realizó una solicitud de patente desde la capital valenciana.³¹² Se reincorporó a la parroquia de los Santos

³⁰⁸ REDONDO, Gonzalo. *Historia de la Iglesia en España. 1931-1939 (II). La guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Rialp, 1993, pp.20-25.

³⁰⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.165. «Recordamos con agrado cómo allá en los altos montes del norte de Italia, en día de excursión, al ver uno de esos cables aéreos que sirven para el transporte de corpulentos abetos, desde las alturas a los valles, ensayamos unos amigos a comunicarnos de extremo a extremo».

³¹⁰ CÁRCEL, Vicente. *La persecución religiosa en España durante la Segunda República (1931-1939)*. Madrid: Rialp, 1990, p.211.

³¹¹ Ficha sacerdotal. Arzobispado de Valencia. Archivo Metropolitano.

³¹² Patente nº145587. Fecha de solicitud: 26-08-1939; fecha de concesión: 26-06-1940.

Juanes como sacerdote,³¹³ un servicio que ya no abandonaría hasta su jubilación en 1977 y que durante algún tiempo compaginó con las capellanías del Sanatorio de San Juan de Dios (1943-1959) y del Asilo de San Juan Bautista en Valencia (1960-1977).³¹⁴ Castillejo continuó viviendo en el domicilio familiar de la calle Cuarte, donde pudo reactivar sus experimentos. Fue, de hecho, en los primeros años de posguerra cuando registró diversas patentes –entre 1939 y 1944– y cuando se decidió a escribir y publicar su libro *La telegrafía, la música y el triteclado* (1944). A finales de 1960, y coincidiendo con el inicio de sus servicios como capellán en el Asilo de San Juan Bautista, se trasladó al número 57 de la calle Turia. Allí residió por algún tiempo hasta que, en sus últimos años de vida, fijó su residencia en un piso de la plaza de San Esteban que compartió con sus hermanos músicos –Celestino y Margarita– hasta que le sobrevino la muerte en 1985 tras un doble accidente cerebrovascular. Recibió una misa de despedida en la parroquia de San Esteban y sepultura en el panteón de sacerdotes del Cementerio Municipal de Valencia. Todos sus aparatos, esquemas y documentos acompañaron al cura allá donde fue hasta sus últimos momentos. Solo tras su muerte se perdieron para siempre, cuando la familia vació el piso de San Esteban, curiosa y lamentablemente a escasos metros de un conservatorio que había ignorado la vecina presencia de una vida también entregada a la música. Una música, en este caso, eléctrica. En la necrológica publicada tras su muerte en el Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia podía leerse:

Dotado de singulares dotes artísticas y científicas, unidas a una gran sencillez y servicialidad, ha desempeñado su largo ministerio con gran espíritu de entrega, tanto en los Santos Juanes como en los Asilos de San Juan Bautista y San Juan de Dios como capellán. Merece destacarse la valiosa colaboración que prestó a las parroquias que se lo solicitaron en el canto sagrado. Su ingenio le hizo adelantarse a los tiempos de la electrónica, ensayando la reproducción del sonido de diversos instrumentos musicales valiéndose de un elemental aparato eléctrico, en el que él veía el futuro órgano electrónico.³¹⁵

A aquella «música eléctrica», como él la llamaba, dedicó el cura buena parte de sus esfuerzos y su ingenio. Fue campo abonado para su experimentación y objeto de sus aportaciones en forma de producción de sonido eléctrico y de aparato electrocompositor automático. Pero la música en otra de sus dimensiones, mucho más canónica, formal y atávica, estuvo también muy presente en la vida de Castillejo. Como sochantre, primero de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela y luego de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia, mantuvo durante años una dedicación a la

³¹³ GEDV (1943), p.31. En la guía de ese año ya aparece como personal beneficiado.

³¹⁴ Capellán de San Juan de Dios tras la guerra civil, como mínimo desde 1943. GEDV (1943), p.64. Permanece hasta 1959: GEDV (1959), p.101. En 1960 fue nombrado capellán de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul, Asilo de San Juan Bautista (Asilo Romero): BOAV, 1960, p.866. Extendido el nombramiento el 30 de septiembre de 1960. Información accesible a través de la web de la Archidiócesis de Valencia. En: <<http://www.archivalencia.org/contenido.php?a=4&pad=103&modulo=75>> [Consulta: 20-1-2015]. Última referencia como capellán antes de su jubilación: GEDV (1975), p.59. Sobre su jubilación: ficha sacerdotal. Arzobispado de Valencia. Archivo Metropolitano. En 1978 ya aparece como jubilado: GEDV (1979), p.75.

³¹⁵ BOAV nº 3052. Junio 1985, p.205.

música religiosa y al canto llano que, necesariamente estrecha y constante, no fue obstáculo para ampliar el horizonte.

El oficio de sochantre tiene una identidad propia y bien definida desde su aparición en diversas iglesias españolas entre los siglos XVI y XVII.³¹⁶ Si bien en tiempos más lejanos era el chancre el responsable de la dirección del coro y de su gobierno, al pasar a desempeñar aquel una dignidad eclesiástica –oficio de categoría y prerrogativas distinguidas en la Iglesia– sus atribuciones las asumió el sochantre. A su cargo estaba el canto llano y la dirección de su interpretación en misas y procesiones así como en los salmos, antífonas, himnos y responsorios de los oficios divinos.³¹⁷ Los deberes del ministerio de sochantre pudieron variar con el tiempo, de unas diócesis a otras e incluso entre iglesias de una misma circunscripción. A pesar de antecederle en un siglo, una buena referencia para aproximarse a las obligaciones musicales que debió atender García Castillejo es el texto publicado en Madrid en 1827 por el presbítero Joaquín Eleuterio García y Castañer, precisamente mientras era beneficiado sochantre de la misma iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia. En su capítulo IV, «De las obligaciones del Sochantre y su etimología», explica que debía instruir al coro, elegir a los más diestros para cantar, dar la entonación, cuidar de la uniformidad y afinación de las melodías, corregir cualquier problema, velar por la solemnidad del canto en todo Oficio, hacer cumplir sus obligaciones a los cantores, cuidar de los libros del coro y examinar de canto llano a los aspirantes.³¹⁸

³¹⁶ PÉREZ, Victoriano José. *Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. Anuario musical*, 2013, nº68, pp.52, 62. Diversos estudios recogidos en este texto documentan la presencia del sochantre al menos desde el siglo XVI en la Iglesia de Santiago de Villena (Alicante) y en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba).

³¹⁷ LACARRA, M^a del C. (coord.) *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2010, pp. 25-26. «[...] el sochantre debía regir el coro y entonar todo lo que en él se cantaba; moderar el ritmo; asistir al facistol de canto llano; encomendar las antífonas a capellanes y mozos; dirigir el canto en las procesiones (usando capa pluvial y cetro); cantar la Passio y la Angelica en Semana Santa; prevenir y cuidar los libros de canto. Su puntualidad en el coro era básica y solía exigirse con rigor. Otra de sus incumbencias era la de confeccionar y leer, todos los sábados, la tabla del servicio semanal en el coro y en el altar».

³¹⁸ GARCÍA, Joaquín Eleuterio. *Elementos prácticos de canto llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo*. Madrid: Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., 1827, pp. 75-77. «[...] los Sochantres deben cuidar de la instrucción de los Lectores Acólitos y demás que cantan en el Coro y procurar salgan siempre á cantar los mas diestros y que todo el Oficio se cante con la solemnidad correspondiente, haciendo mediación y pausa en cada verso para que lejos de notarse falta alguna en este punto, los seculares que por prohibición del Concilio Laodicense, no cantan en la Iglesia para evitar la confusión movidos de la suavidad del Canto, unan su devoto corazón á las voces de los que cantan diciendo Amen. Deben saber con perfección Canto Gregoriano y Toledano, que puede cantarse en España por dispensación. Igualmente les toca cuidar, que los libros del Coro estén conformes y acomodados al uso de la Metropolitana Iglesia, según está mandado por los Sínodos de este Arzobispado, en especial en el del ilustrísimo señor Ayala. Ultimamente deben examinar de Canto llano á los nuevamente ordenados que pretenden entrar en la Iglesia, y esto debe ser en presencia de todo el Clero, para que forme juicio de su idoneidad precisa, para la admisión á las distribuciones. [...] Deben dar la entonación de las Antífonas á los que tocáre cantarlas, esto es: una á cada parte de Coro empezando, del que está á la parte de la Hebdomada. Advertirán á los Infantes el verso que deberá cantarse; y convocarán para las lecciones de Maytines á los Beneficiados de mejor voz y habilidad. Tienen la obligación de ponerse una capa, y si hubiera dos Cantores, dos capas; las demás las deben tomar los modernos, exceptuando siempre los que destináre el Sochantre por mas proporcionados para ayudarle. Mientras llevan las capas deben tener báculos en las manos, ya para sostenerse como los Maronitas, yá por privilegio de su oficio por ser directores del Canto. Estos báculos son de plata, á modo

Como encargado del canto llano, en su función de sochantre García Castillejo estaba llamado a velar por el fiel cumplimiento de las disposiciones y regulaciones establecidas por la Iglesia católica en materia de música dedicada al culto. Entre las más recientes e importantes estaban el motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903) del papa Pío X y la constitución apostólica *Divini cultus sanctitatem* (1929) de Pío XI.³¹⁹ El primer documento fue publicado en la diócesis valenciana en febrero de 1904 y sucedido por disposiciones de diversos de sus arzobispos con recomendaciones y orientaciones en él inspiradas. La constitución de Pío XI se publicó en mayo de 1929 junto a la reimpresión del motu proprio de Pío X y un comentario realizado por la Comisión diocesana de música sagrada sobre aspectos musicales.³²⁰

El acercamiento a la vida del cura Castillejo debe pasar, obviamente por, recordar su vocación religiosa, su ministerio de sochantre y el ejercicio sacerdotal que desempeñó durante tantos años. Pero además, si hubo algo que le causó atracción y fascinación hasta el punto de absorber todo lo que de su tiempo no dedicaba a la fe, aquello fue sin duda la ciencia y la tecnología. Más concretamente dos disciplinas absolutamente en auge durante las primeras décadas de siglo como fueron las telecomunicaciones y la electrónica, materias que, por otra parte, acabaron marcando el resto de la centuria y que son, aún hoy en día, máximo exponente del progreso humano. Sin formación específica, sus ideas y proyectos surgieron a partir de libros, esquemas, revistas y experiencias compartidas gracias, además, a una destreza e ingenio notables y a una fantasía sin límite capaz de imaginar cualquier artefacto para casi cualquier cometido. La inventiva desbordante, la ficción creativa a la que recurría a menudo, del todo evidente entre las páginas de su libro, no era simple vocación utópica sino estrategia propia y estímulo para el potencial hallazgo.³²¹

Sus sobrinos recuerdan cómo fue acumulando cables, componentes y aparatos en su casa de la calle Cuarte hasta dejarle casi sin espacio donde moverse. De allí, como verdadero taller doméstico, empezaron a salir las primeras ideas y artefactos de García Castillejo.³²² Muy interesado en las comunicaciones por radio, era un buen conocedor no solo de la historia del medio, sino de las entrañas de los dispositivos de emisión y recepción. El sacerdote montó una potente emisora cuya antena coronaba la

de los báculos de los peregrinos. Finalmente cuidarán de la uniformidad del Canto, celando sobre los que se desentonaren, para ponerles inmediatamente en el tono; y llenarán con su voz cualquier defecto con toda puntualidad, para que no haya nota alguna, ni menos perturbación. En fin, advertirán á los Acólitos de todo, cuidando que no falten á su obligación».

³¹⁹ HERAS, Pablo. *El canto gregoriano*. Madrid: Editorial El Perpetuo Socorro, 1995, pp.17-18.

³²⁰ ORIOLA, Frederic. Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre*, 2009, nº25, pp.89-108.

³²¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.12. «¡¡¡Expresiones sensacionales de calurienta y delirante imaginación!!! Pero estos desbordes de la fantasía, tan singulares, no son exagerados en estos tiempos modernos en que los descubrimientos científicos en el campo de las vibraciones eléctricas y las maravillosas aplicaciones de las mismas dan pie a suposiciones aún más atrevidas, y que ahora no queremos traer a cuento. Por otra parte, la suposición de ciertas posibilidades no contribuyen poco al estímulo de investigaciones y experimentos que puedan traer a la realidad ideas ingeniosas, dándose el caso, nada extraño, de ocasionar el hallazgo de inventos inesperados y de subida trascendencia».

³²² Los sobrinos recuerdan un muñeco con atuendo de pastor que el padre de Juan García Castillejo colocó en la Feria de Julio. Cuando algún paseante curioso dejaba caer unas monedas, el pastor mantenía una conversación con él; conversación radiofónica, pues el interlocutor no era otro que el cura desde la estación de su casa o la parroquia.

torre campanario de la iglesia de los Santos Juanes y relata en su texto algunas experiencias de radio escucha con estaciones que él mismo debió montar y manipular.³²³

Igual que con la radio, García Castillejo mostró una especial predilección por la telegrafía, un medio del que estaba realmente bien informado como se desprende de las múltiples referencias que hace en el libro a los sistemas telegráficos, a su evolución histórica, a sus perfeccionamientos y a sus posibilidades futuras.³²⁴ La telegrafía constituía para el cura uno de los grandes avances de su tiempo, capaz de impulsar cualquier empresa humana gracias a su facultad de suprimir distancias y abreviar tiempos en las comunicaciones.³²⁵ Para Castillejo: «No caben miniaturas en el intento de considerar a la Telegrafía como el gigante más coloso del progreso, en estos tiempos».³²⁶ Dispuso de una estación telegráfica propia con la que pudo experimentar y que llegó incluso a automatizar hasta desarrollar una emisora que «telegráficamente hablaba ella sola».³²⁷ Tras múltiples y concienzudas experiencias –en algunos casos rozando la obsesión, como él mismo explica³²⁸– para mejorar la manipulación y el funcionamiento de los dispositivos telegráficos al uso, García Castillejo solicitó en la Oficina Española de Patentes y Marcas el registro de dos inventos. En 1939 patentó «un nuevo manipulador para alfabeto Baudot y similares»,³²⁹ al que llamó triteclado, que básicamente facilitaba la manipulación del telégrafo a través de un teclado –mucho más simple que el de los teletipos basados en el modelo de máquina de escribir, con mecanismos para cada letra– que permitía registrar mensajes sin necesidad de conocer el código Baudot. Dos años más tarde, en 1941, el cura solicitó la exclusiva de un «aparato para transmitir automáticamente el Morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar»,³³⁰ un dispositivo con el que poder transmitir en Morse sin conocer el código y capaz de combinar señales al azar con el objeto de servir de herramienta para, un poco paradójicamente, aprenderlo. Aunque en su libro dejó constancia de cómo durante años trabajó en otros dispositivos, nunca los llegó a patentar, probablemente debido a los costes del proceso. Es el caso de un aparato de recepción automática del Morse,³³¹ de una central de telegrafía automática³³² o del aparato electrocompositor musical. Ya más allá de la telegrafía y

³²³ *Ibidem*, p.165.

³²⁴ *Ibidem*, pp.11-152. Especialmente en la primera parte, dedicada a la telegrafía rápida.

³²⁵ *Ibidem*, pp. 101, 123-125.

³²⁶ *Ibidem*, p.143.

³²⁷ *Ibidem*, pp.307 y ss.

³²⁸ *Ibidem*, p.120. «Largos años de aplicación y casi obsesión a mejorar la manipulación del Baudot nos condujeron a crear el nuevo manipulador o máquina de escribir para el Baudot, desligada de cadencia y que ofrecimos a la Administración Española de Telégrafos, en solicitud fechada el 27 de septiembre de 1943».

³²⁹ Patente nº 145587. Fecha de solicitud: 26-08-1939; fecha de concesión: 26-06-1940. Introdujo posteriormente algunas mejoras que quedaron registradas en la patente nº 154948. Fecha de solicitud: 04-11-1941; fecha de concesión: 11-11-1942.

³³⁰ Patente nº 154105. Fecha de solicitud: 13-08-1941; fecha de concesión: 22-10-1942. Introdujo posteriormente algunas mejoras que quedaron registradas en la patente nº 157869. Fecha de solicitud: 11-07-1942; fecha de concesión: 06-03-1943.

³³¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.60.

³³² *Ibidem*, pp.63 y ss.

la música, aún registró en 1944 un modelo de utilidad para una «cerradura de seguridad aplicable a toda clase de puertas».³³³

Precisamente en sus patentes está, en principio, el origen de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, libro que vio la luz en Valencia en 1944 y con el que Castillejo quiso darles difusión arrojándolas con otras ideas.³³⁴ El texto es la muestra más clara de que, paralelamente a su formación piadosa, el cura consiguió adquirir conocimientos y habilidades más allá de lo que podría esperarse de un sacerdote de provincias. Ello movido por lo que tuvo que ser una necesidad y un anhelo irreprimible de conocer, de aprender los misterios no solo de la fe sino también de las ciencias y la tecnología, especialmente de la electromecánica y la electrónica, para llevarlos de forma práctica a la comunicación telegráfica y la música. El mismo empuje que le impelía a investigar y conocer, le llevó a experimentar y le animó también a divulgar, a dar a conocer sus modestos logros siquiera fuera de forma inmediata y modesta. Ahí está la razón de ser de su libro. Entre sus publicaciones conocidas se cuentan, además, cuatro pequeños tomos publicados en 1947 que lo trocean y compendian, de los que solo se conservan *El dominio del átomo y el átomo sin dominio* y *El porvenir de la música y la música sin porvenir*. Ya fuera del ámbito técnico, el cura escribió también *Homilías*, un libro de comentarios a textos sagrados del que publicó 100 ejemplares que repartió entre amigos.³³⁵

Hacia finales de la década de 1940, García Castillejo visitó en varias ocasiones Madrid y Barcelona con su recién publicado libro en la maleta. Su destino parece quedar claro, pero no así su objetivo. Según su sobrino –que le acompañó en una ocasión a la capital catalana–, el cura se presentó en algunas de las más importantes casas de electrónica e industrias de fabricación y distribución de magnetofones y receptores de radio como Industrias Radio Citra o Industrias de Grabación y Reproducción Acústica (INGRA).³³⁶ Estas y otras marcas llenaban de publicidad los diarios y las revistas especializadas de la época, como *Radioelectricidad*, anunciando sus novedosos aparatos de grabación y reproducción así como sus receptores de radio; y no solo con imágenes, sino con sugerentes eslóganes que bien pudieron atraer al sacerdote.³³⁷ Juan García López, el sobrino que le acompañó, recuerda que era muy bien recibido y se referían a él como «el cura de Valencia». Señala que incluso le hicieron alguna oferta para revelar el secreto de su aparato compositor y de su síntesis electrónica de la voz humana; ofertas que siempre rechazó excusándose en que su vocación no era la de ganar dinero.

³³³ Modelo de utilidad n° 0007582. Fecha de concesión: 07-03-1944.

³³⁴ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.8.

³³⁵ CÁRCEL, Vicente. *Obispos y sacerdotes valencianos de los siglos XIX y XX*. Valencia: Editorial cultural y espiritual popular, 2010, p.457

³³⁶ Ambas industrias, estaban localizadas en Barcelona y fueron fundadas en el año 1949. <http://www.radiomuseum.org/l/m_spain.html>. [Consulta: 20 abril 2012].

³³⁷ En el anuncio de un aparato magnetofónico de la marca Citra, aparecido en la portada del número 134 de mayo de 1950 de la revista *Radioelectricidad*, se leía: «A la vanguardia del progreso en la técnica moderna, mientras en los laboratorios extranjeros los hombres de ciencia luchan sin tregua, la industria española, superándose cada vez más, consigue llevar a cabo un manantial sin par de utilizaciones prácticas e instructivas al presentar al mercado nacional el aparato magnetofónico Regisson con la más pura calidad y relieve del sonido».

3.2.- El libro: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*

3.2.1.- Aspectos generales

Tras años de dedicación a la materia, Juan García Castillejo se decidió finalmente a fijar sobre el papel todas las ideas y aportaciones que había ido produciendo en torno a la telegrafía y la música. En 1944 publicó por su cuenta el escrito que recogía todo su trabajo hasta el momento, un libro de tamaño cuartilla con 350 páginas de texto entre las que intercaló 165 imágenes, la mayoría dibujos y esquemas eléctricos con solo algunas pocas fotografías. Tras unas primeras páginas a modo de prólogo titulado «Tú y yo», el cura estructuró los contenidos en dos grandes partes: «La telegrafía rápida y el triteclado» y «La música eléctrica». Cada parte se divide internamente en una serie de capítulos cuya continuidad a menudo se ve interrumpida por explicaciones técnicas farragosas y por una presentación de las materias por momentos confusa. Aun así, el autor se mostraba satisfecho con la organicidad del conjunto y con la distribución de los asuntos tratados en las reflexiones con que da fin al libro.³³⁸



Ilustración 31 *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. 1944. Cubierta.

Algunos años más tarde, el sacerdote decidió compendiar el contenido de su libro en cuatro pequeños tomos tamaño octavilla de apenas 60 páginas cada uno, con el objetivo de darlo a conocer de una manera más ágil y breve. Solo dos de esos tomos, publicados en Valencia en 1947,³³⁹ han llegado hasta el presente. El primero con el título *El dominio del átomo y el átomo sin dominio*, en el que además de resumir

³³⁸ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.329. «Enlace, vínculo, concatenación, distribución eslavonada, desarrollo ordenado de las materias, en fin un todo orgánico y de conjunto unificado, creemos haber conseguido aunar en detalles y pormenores, en la exposición de los asuntos propios de este libro».

³³⁹ CÁRCEL, Vicente. *Obispos y sacerdotes...*, p.457. En los libros no figura el año de publicación, pero el autor los fecha en 1947 a partir de los comentarios publicados en el Boletín Oficial del Arzobispado del mismo año.

algunos capítulos del libro principal introduce nuevas consideraciones sobre la energía atómica en forma de fábula protagonizada por Uranio.³⁴⁰ El cuarto, *El porvenir de la música y la música sin porvenir*, no es más que una sucesión de fragmentos entresacados al pie de la letra del original.³⁴¹ En la portada de ambos tomos, junto al título y el nombre del autor, puede leerse «Radio T.R.T.M.E.», referencia al texto matriz (T-elegrafía R-ápida T-riteclado M-úsica E-léctrica) que también es reseñado en el interior.³⁴²

Lo que movió a García Castillejo a publicar el texto bien pudo ser el propósito de publicitar unas patentes cuyos derechos quería transferir.³⁴³ Sin embargo, atendiendo más a su propio pensamiento, al perfil desinteresado que describen sus sobrinos y a la gran sencillez y servicialidad con que se le ha recordado,³⁴⁴ el motivo definitivo debió ser su voluntad de divulgar los conocimientos que había acumulado y difundir las patentes y proyectos que, gracias a aquellos, había ideado. El libro se constituye en una respuesta reveladora a la necesidad de contribuir, siquiera modestamente, a un progreso tecnológico del que el sacerdote quería sentirse parte. Progreso en el que Castillejo tenía una confianza ciega como llave del porvenir de la humanidad y cuyo alimento estaba para él, precisamente, en los descubrimientos y su divulgación.³⁴⁵

El sacerdote no fue ambicioso con los objetivos que marcó para su «modesta obrita», como él mismo la definía. Ni el libro ni las ideas en él contenidas pretenden ser un fin en sí mismos, sino que son entendidos por el autor como «granito de arena», como punto y seguido, como un paso más en el camino hacia el progreso. Un jalón que, pudiendo aparentemente carecer de trascendencia, podría abrir nuevos e insospechados horizontes con la consideración necesaria.³⁴⁶

³⁴⁰ GARCÍA CASTILLEJO, J. *El dominio del átomo y el átomo sin dominio*. Valencia: Imprenta José Nácher, s.f. [1947].

³⁴¹ GARCÍA CASTILLEJO, J. *El porvenir de la música y la música sin porvenir*. Valencia: Imprenta AGEBE, s.f. [1947].

³⁴² GARCÍA CASTILLEJO, J. *El dominio del átomo...*, p.3. «Sus páginas te harán saborear con placer temas muy atractivos entresacados por fragmentos al pie de la letra del voluminoso tratado TELEGRAFÍA RÁPIDA, TRITECLADO Y MÚSICA ELÉCTRICA cuyo libro de 400 páginas (tamaño cuartilla) ilustrado con centenar y medio de dibujos no es fácil compendiar en cuatro tomitos como el presente. [...] Todos ellos los hallarás adornados de atracción novelesca. Leyendo el presente puedes conjeturar, vagamente, el gran alcance de TELEGRAFÍA RÁPIDA, TRITECLADO Y MÚSICA ELÉCTRICA».

³⁴³ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.339. El autor avisa de que: «transfiere sus derechos si ofrecen compensación». En otro de sus textos, indica: «Patentes del autor, y cuyo derecho de propiedad se desea transferir».

³⁴⁴ CÁRCEL, Vicente. *Obispos y sacerdotes...*, p.457.

³⁴⁵ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.8. «A su vez, los descubrimientos fueron el mejor estímulo y el mayor baluarte del progreso. Descubrimientos y progreso cultivaron la civilización. El progreso es elemento integral de la cultura. Difundir cultura, es contribuir al progreso. Sin cultura no progresarían los pueblos y quedarían sumidos en la ignorancia y la miseria. Trabajar por el progreso y difundir útiles conocimientos, aunque parecieren sin trascendencia, es, pues, labor meritoria y digna de elogio, de ayuda y de protección. Por estas y otras razones creí que no sería temeridad ni osadía el comunicarte unas ideas que mantenía encerradas en las memorias de unas patentes».

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 327. «Los esfuerzos hasta ahora realizados aún no son, más que un granito de arena, comparados con la ímproba tarea que exige su perfección. Y hablando todavía más claro, benévolo

Renunció a la redacción de un tratado de rigor científico y ciñó sus pretensiones a la mera divulgación de sus ideas, patentes y proyectos de patente con un doble fin u objetivo: despertar la curiosidad del lector y hacerle soñar con las posibilidades futuras de todo ello.³⁴⁷

No solo evitó el formato científico y el rigor lingüístico y terminológico que le es propio al género, sino que el cura Castillejo optó decididamente por una prosa cercana y amena,³⁴⁸ con constantes interpelaciones al lector y recurrencias a la anécdota, la curiosidad o el chascarrillo.³⁴⁹ Más aún, dio entrada a la fantasía y no dudó, de hecho, en etiquetar como novelesco el carácter de sus capítulos dando lugar a una singular mezcla del fundamento científico con la sencillez divulgadora y la atracción literaria.³⁵⁰ Una estrategia para seducir al lector sin socavar la ciencia. Castillejo insinúa el efecto de tal combinación en la fábula de Uranio que ocupa la primera parte de *El dominio del átomo y el átomo sin dominio*, donde un sabio –alguien que nunca se contentaría con contenidos sin rigor– se muestra admirado y seducido en cada lectura del libro y está siempre deseoso de volverlo a releer.³⁵¹

La fantasía que García Castillejo autoriza en su texto tiene un doble perfil. Por un lado, adorna y hace más atractivos al lector temas que podrían resultar áridos.³⁵² Por otro adelanta, cual novelas de Julio Verne, invenciones futuras o al menos trata de incitar y estimular investigaciones y experimentos que quizá en tiempos venideros pudieran hacer realidad lo que en principio eran solamente ingeniosas y quiméricas ideas.³⁵³ La fantasía es su forma de trascender un presente que no entiende como meta,

lector; apoyando tú este libro contribuyes a prestar ayuda a la investigación, pues el adelanto, debe su eficacia, no al abandono y al desprecio, sino a la consideración y aprecio de cosas, al parecer sin importancia; pero que protegidas con calor abrieron nuevos horizontes a los múltiples sectores de la Ciencia y del Progreso».

³⁴⁷ *Ibidem*, pp.8-9. «Uno de los fines que con esto me propongo es excitar la curiosidad para conseguir tu valiosa cooperación en el noble fin de divulgar útiles conocimientos, según hemos dicho arriba; el segundo, es hacerte soñar deleitosamente en el porvenir de la humanidad».

³⁴⁸ DELGADO, Miguel A. *Inventar en el desierto. Tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2014. p. 200. «[...] una delicia escrita en una involucradora segunda persona [...]».

³⁴⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.67. «Pero una atención forzada ocasiona siempre el cansancio y fastidio, aun en el técnico exquisito; por eso, creemos conveniente dejar el estilo académico y suavizar la aridez de estas materias recurriendo a narraciones más atractivas que se coordinen con el asunto de dichas patentes».

³⁵⁰ *Ibidem*, p.12. «Te van a parecer nuestros capítulos como novelas de Julio Verne. Pero lo novelesco en ellos será el éxito; su fundamento es estrictamente científico».

³⁵¹ GARCÍA CASTILLEJO, J. *El dominio del átomo y el átomo sin dominio...*, pp.22-23. «Marchóse el sabio, corriendo, embebido en mil ideas sobre la radioactividad de Uranio; tan distraído y absorto le traían tales pensamientos que no advirtió que en el suelo se dejaba un libro. Notó Uranio la sombra de los pasos de aquel que se ausentaba veloz y salió en seguida a la puerta. Cogió del suelo el libro; leyó su portada y vió que llevaba por título: TELEGRAFÍA RÁPIDA, TRITECLADO Y LA MÚSICA ELÉCTRICA. Lo abrió y encontró en la primera hoja el verso siguiente, escrito por el sabio, que por añadidura debía ser poeta: De cada vez que te leo nueva admiración me das; y cuando te leo más, aún más releerte deseo. [...]».

³⁵² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.9. «[...] ¡Asunto de patentes!... ¡Con algún adorno de fantasía!... ¡No hay mejor reclamo!».

³⁵³ *Ibidem*, pp.12, 67. «¡¡¡Expresiones sensacionales de calurienta y delirante imaginación!!! Pero estos desbordes de la fantasía [...] no contribuyen poco al estímulo de investigaciones y experimentos que puedan traer a la realidad ideas ingeniosas, dándose el caso, nada extraño, de ocasionar el hallazgo de inventos inesperados y de subida trascendencia». Más adelante, explica: «Es más; juzgamos conveniente autorizar a la fantasía a que se acoja a lo absurdo, si es preciso, seguros de que

sino como un paso intermedio hacia futuros siempre más desarrollados; es indicio que brindar a la imaginación fecunda de los investigadores. En ocasiones la inventiva y la imaginación se desatan de tal forma que, como el propio sacerdote escribe, el texto se torna en un verdadero «hervidero de fantasías» sin solución de continuidad.³⁵⁴

La figura del lector, del hipotético interesado en la materia que pudiera abrir el libro y lanzarse a su lectura, tiene máxima importancia para el autor y es objeto de toda su atención. El texto no se limita a una rígida exposición de contenidos indiferente a su recepción, sino que trata de forma decidida de conquistar a un lector que, solo deleitado, puede ser el cooperante necesario que busca Castillejo para el fin divulgativo. A él se dirige constantemente. Desde el «Tú y yo» con que da comienzo a la obra hasta el «mutuo abrazo etereotelegráfico» final entre el que escribe y el que lee, el lector es referencia cardinal.

Aunque quiere ser accesible, el texto de Castillejo exige al lector no pocos conocimientos técnicos para su seguimiento y prescinde de detalles que le presume dominados.³⁵⁵ También evita dar hasta el último pormenor de sus patentes e ideas, dejando a menudo interrogantes y cuestiones importantes en el aire o envueltas en cierta oscuridad. Esta manera de proceder tiene una doble explicación. Por un lado no es lo común airear las entrañas de patentes ni, aún menos, de proyectos que están a la espera de serlo. El cura tiene la necesidad de compartir sus invenciones pero debe mantener veladas determinadas especificaciones para no arruinar su exclusividad o el derecho de propiedad que le otorgaba la patente.³⁵⁶ Mantiene pues, como bien señala Ángel Medina, la tradición secretista de su gremio y encarna la dualidad del inventor que, si bien por una parte desea anunciar y amortizar sus inventos, por otra los reserva con celo.³⁵⁷ Bastaría el respeto a la patente para justificar la no exploración hasta el último detalle –como en el caso del electrocompositor, aunque finalmente nunca fuera registrado– pero, por otro lado, las omisiones fuerzan en el lector un rol activo capaz

de la discusión de ciertos atrevimientos de la imaginación puede nacer la luz de la realidad sorprendente».

³⁵⁴ *Ibidem*, pp.328-329. «Imbuídos de un hervidero de fantasías no encontrábamos a veces medios de desligarnos de suposiciones imaginarias, de castillos en el aire, de ensueños etéreos, de ondas sin selección, de acordes jugando con la luz, de armonías cruzando laberintos, de electrones en callejones sin salida, de sonidos errantes, de confusiones científicas, de progresos y retrocesos en el árbol del Bien y del Mal, de negativos y positivos, de teorías y realidades, de telescopios y microondas, de clasicismos y de reformas, de estímulos y desengaños, de descubrimientos y de tiranías, de investigaciones y de oscuridades, de afirmaciones y de negaciones, de equilibrios y de inercias, de velocidades y de estancamientos, de estratosfera y de subterráneos, de acciones y de reacciones, de causas y del azar, de leyes y de libertades, de optimismos y de pesimismo, de variedades y de igualdades, de simetrías y de repulsiones, de arritmos y de sincronismos, de micrófonos y altoparlantes...».

³⁵⁵ *Ibidem*, p.9. «En esta modesta obrita no se pretende hacer un tratado científico en que analicemos distintos circuitos y condiciones de funcionamiento ya conocidos; [...] Conocimientos son estos sobre los que hay muy suficiente bibliografía y de los cuales te supongo bien enterado». Más adelante, p.223: «Dijimos al principio que nuestro plan no era detallar conceptos que ya hayan sido descritos; y fieles a ese principio exponemos siempre parcamente las cosas que creemos ya del dominio general».

³⁵⁶ *Ibidem*, pp.8-9. «Curioso te va a parecer, ilustrado lector, el hecho de publicar el asunto de unas patentes; caso tal vez el primero, o, por lo menos, nada vulgar, ya que el secreto de las patentes se custodia siempre, privándolo de la publicidad[...] quedan velados ciertos detalles, por creer que no es oportuno publicarlos con claridad meridiana, no sacarlos de su esfera, mantenida cerrada, por el derecho de propiedad».

³⁵⁷ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical: notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del sur*, 1999, nº44, pp.103, 107.

de completar y complementar una obra que, desde el «Tú y yo» inicial, el cura estima como cosa de dos.³⁵⁸ Con algunos aspectos técnicos sin definir o clarificar intencionadamente, Castillejo desafía el ingenio del que lee y le invita a sentir «el placer de combinar y calcular lo que falta».³⁵⁹ Además, con el margen prestado por el discurso no solo espera del lector la solución del asunto planteado, sino que deja abierta la posibilidad de que a través de ello pueda dar con nuevos e inesperados hallazgos.³⁶⁰

3.2.2.- ¿Música y telegrafía? Una sola fuente, una sola madre: la electricidad

Lo primero que llama la atención del lector al enfrentarse con el libro es indudablemente el título y a su primera lectura sucede la pregunta: ¿música y telegrafía? No es fácil, *a priori*, aventurar qué tienen que ver ambas cosas o conjeturar acerca de la justificación según la cual se pueden reunir ambas disciplinas en una misma exposición. García Castillejo era consciente de ello y él mismo se apresuró con el interrogante y las explicaciones ya en las primeras páginas: «Porque se podría objetar: ¿Qué tiene que ver la música con la telegrafía?».³⁶¹

Con el libro meridianamente dividido en dos partes y teniendo en cuenta que, en último término, este era un medio para divulgar ideas y ensayos del autor, se podría pensar que el título es sencillamente una referencia a las dos materias que le ocuparon y que, si hubiera trabajado en algún ámbito más, probablemente lo habría yuxtapuesto. Pero no es así. Según García Castillejo existían sobradas razones para asociar la música producida por medios eléctricos y la telegrafía: «Por tanto, no te llemes a engaño, amable lector, ante el título del presente libro, que a nuestro pobre entender, creemos acertado».³⁶² Aunque el discurso está excesivamente compartimentado, intentó justificar su relación –especialmente en el primer capítulo– e incluso hacerla patente a lo largo de todo su escrito.

Para estrechar lazos y acercar las dos esferas tratadas, Castillejo señaló la naturaleza lingüística de telegrafía y música: «Ambos contienen su alfabeto propio, constituido el uno por determinados signos o impulsos medidos en el tiempo, y el otro, por las notas y el ritmo».³⁶³ Extendió su planteamiento del lenguaje como «medio de

³⁵⁸ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.68. «Para introducción de esta obra pusimos como lema “Tú y yo”, y siguiendo una buena regla de sana educación, hemos de escoger siempre el darte la *derecha*, como símbolo de preferencia. Ejerce, pues, tus *derechos* y complementa tú lo que creas que se debe completar».

³⁵⁹ *Ibidem*, p.305. «Nos contentaremos, pues, con dar materia a tu fantasía y a tu ingenio para que sientas tú el placer de combinar y calcular lo que falta, según tu creas, en la exposición de detalles, y encontrar el gusto que hallar pudieras como cuando solucionas las complicadas y difíciles combinaciones del juego de ajedrez».

³⁶⁰ *Ibidem*, pp.67, 224. «[...] ser parcos en el contenido técnico y dar margen holgado al discurso y talento de nuestro ilustrado lector, para que él pueda modelar con su ingenio nuevos rumbos y derroteros en los amplios ámbitos del progreso. Intencionadamente dejamos, pues, envueltos en cierta obscuridad algunos detalles para que tú, lector, al vislumbrar su solución, encuentres el placer de triunfo y de conquista; y a ti te corresponder llenar los vacíos de esos jeroglíficos telegráficos».

³⁶¹ *Ibidem*, p.15.

³⁶² *Idem*.

³⁶³ *Ibidem*, p.16.

hacerse entender» a la telegrafía –lenguaje que permite entenderse a distancia– y a la música –lenguaje que expresa ideas y sentimientos–.³⁶⁴ Esta cualidad común ya invitaba, según el autor, a un tratamiento conjunto de ambos campos: «Si, pues, la música y la telegrafía son un lenguaje, bien estará que ambas se den un mutuo y estrecho abrazo».³⁶⁵ Como invitaba también la presencia de fundamentos acústico-musicales en la base de sistemas como la telegrafía armónica, que lograba la multiplexación a partir de la separación de las distintas frecuencias armónicas de un sonido.³⁶⁶

Pero el argumento más certero venía de la mano de la electricidad, como verdadero punto de contacto. Si muchas eran las materias que se habían aliado con ella y habían experimentado un gran avance gracias a su potencial, García Castillejo quiso concentrar su atención en dos casos concretos: la producción y transmisión de mensajes a distancia y la producción de sonido por medios eléctricos. En ambos había, como explicaba el sacerdote: «Una sola fuente, una sola madre: la electricidad. Como hijos, la telegrafía y la música eléctrica».³⁶⁷

García Castillejo reivindicaba la reflexión conjunta sobre estas dos «facetas de la electricidad» entre las que observaba principios generales y procesos comunes. El más importante de todos ellos, más allá de los fundamentos eléctricos básicos, era sin duda el de la oscilación: «No pueden concebirse tales materias asociadas a la electricidad [...] sin aplicarse al estudio y comprensión de los osciladores eléctricos que se emplean para ambos fines».³⁶⁸ Los osciladores a los que se refería no eran sino dispositivos capaces de generar oscilaciones eléctricas, es decir, corrientes eléctricas alternas de alta frecuencia:³⁶⁹ producidas en un circuito y conducidas a una antena, podían ser radiadas en todas direcciones en forma de ondas electromagnéticas, fundamento de la telegrafía sin hilos o radiotelegrafía; generadas dentro del espectro audible y conducidas a un altavoz, podían pasar al aire en forma de ondas sonoras, elemento básico de la música. Es así que, para Castillejo: «Hoy la telegrafía y la música conmueven por ondas todas las esferas del Universo».³⁷⁰

³⁶⁴ *Idem*. «El lenguaje de la música es más expresivo que la lengua más perfecta. La música es un verdadero lenguaje, porque tiene como fin expresar las ideas y sentimientos». Queda patente su concepción de la música como expresión de sentimientos, un planteamiento que tiempo atrás había hallado su gran consagración estético filosófica en el pensamiento de Hegel, en clara oposición respecto de la estética formalista.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.17.

³⁶⁶ *Ibidem*, pp.17-18. «Por otra parte, en el servicio telegráfico, ¿no vemos hoy día el uso de las frecuencias electromusicales? Diferentes canales o bandas de la gama electromusical son empleadas en la telegrafía armónica, ultracústica y de frecuencias medias. La telegrafía múltiple está apoyada sobre los armónicos. ¿Quién ignora que una de las cualidades del sonido es el timbre y que el timbre está constituido esencialmente por los armónicos? La telegrafía moderna no puede desligarse de los conceptos electromusicales».

³⁶⁷ *Ibidem*, p.15. «¿Qué tiene que ver la música con la telegrafía? Como primera solución conviene responder: ambas materias están en consonancia. Se reivindica el haber cristalizado en un solo bloque esas dos facetas de la electricidad: transmisión con la música eléctrica. Una sola fuente, una sola madre: la electricidad. Como hijos, la telegrafía y la música eléctrica; o sea, el movimiento de los electrones en el lenguaje telegráfico y el movimiento de los electrones en el lenguaje de los sentimientos».

³⁶⁸ *Ibidem*, p.18.

³⁶⁹ LÉVY, Elie. *Diccionario Akal de Física*. Madrid: Akal, 1992, pp.157, 579-580.

³⁷⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.338.

El modo en que operaban los circuitos osciladores en la radiotelegrafía y en los instrumentos de música y, sobre todo, el que era su elemento fundamental, la válvula, situaban a ambas disciplinas en los dominios de una todavía incipiente electrónica. Inventada en 1907 por el ingeniero norteamericano Lee de Forest, la válvula triodo y sus variantes posteriores se convirtieron en pieza clave e inaugural del desarrollo electrónico por su capacidad para controlar el flujo de electrones.³⁷¹ En la radiotelegrafía, su uso permitió mejorar la oscilación, la amplificación, la modulación y la recepción; en la música, hizo posible la aparición de los primeros instrumentos estrictamente electrónicos, cuyo funcionamiento se basaba en los circuitos osciladores y el principio heterodino.

El fenómeno eléctrico, y por extensión el desarrollo electrónico, causaban verdadera admiración en García Castillejo. Era totalmente consciente de cómo la electricidad se había extendido entre la sociedad moderna,³⁷² en qué medida se había implicado en tantas actividades y disciplinas haciéndolas protagonistas de una verdadera revolución.³⁷³ Así, no dudó en dar a la electricidad la máxima importancia, ensalzándola hasta las más altas consideraciones: «La electricidad en la actualidad es la dueña del mundo».³⁷⁴ A la cabeza del progreso humano y eje fundamental del desarrollo que estaba por venir, el sacerdote profetizó en las primeras páginas de su libro el papel de la electricidad en el futuro, haciendo de ella verdadero manantial del que debían surgir todas las revelaciones y avances imaginables: «A no dudar, la fuente y madre más fecunda para futuros hallazgos se encierra en la electricidad».³⁷⁵

Quizá arrastrado por aquella concepción tan elevada y trascendente de la electricidad, García Castillejo acabó sublimando el fenómeno y convirtiéndolo en un misterio que, por su condición personal, bien podría recordar al de la fe. Situó la esencia de la electricidad en un plano inexplicable para el hombre cuando, paradójicamente, era este el que la había descubierto, analizado y aplicado en toda la diversidad que permitía su naturaleza. Si bien de un lado parecía conocer muchas de las propiedades, principios y efectos de la disciplina, así como leyes y teorías de insignes físicos que la estudiaron y caracterizaron,³⁷⁶ de otro pronosticó poéticamente el fracaso de quienes se entregan a descifrar la electricidad: «Su simple contacto, sin

³⁷¹ *Ibidem*, pp.256-257. A propósito de la válvula, García Castillejo explicaba: «[...] podemos hacer vibrar los electrones y dominarlos en su marcha sometiéndolos al compás de la varita mágica movida por la lámpara de radio».

³⁷² *Ibidem*, p.13. «[...] mueve nuestras modernas maquinarias, que ilumina las obscuridades de la noche, que permite ver el interior de los cuerpos y que comunica los mundos entre sí por medio de las ondas etéreas». Más adelante, p.260. «Por esto en poco tiempo, y aunados todos los esfuerzos, ha adquirido extraordinario desarrollo en todas las partes del mundo la técnica eléctrica, reconociendo su incalculable trascendencia».

³⁷³ *Ibidem*, p.234. «El auxilio de la energía eléctrica es de absoluta realidad en todas las ramas de la actividad humana y ha determinado una muy marcada evolución de avances y mejoramientos. En ese conjunto de perfeccionamientos ha de estar incluida también la música que, por todos conceptos, merece ocupar en esos amplios espacios un airoso lugar».

³⁷⁴ *Ibidem*, p.261. «La electricidad en la actualidad es la dueña del mundo; y el mundo se concentra en el electrón que es la fuente de cualquier energía y movimiento. ¡Aunque sea tan minúsculo el electrón, bien que se merece un grandioso monumento! ¡Lástima que nadie haya resuelto levantarlo!...».

³⁷⁵ *Ibidem*, p.7.

³⁷⁶ *Ibidem*, pp.13-14, 149-150. La lista que hace en las páginas iniciales –Volta, Faraday, Maxwell, Oersted, Ohm, Joule, Lenz–se amplía a medida que avanza el libro con otros nombres como los de Heaviside, Lorenz, Röntgen, Wilson o Michelson.

embargo, producirá la muerte al osado que pretenda desentrañar su verdadera esencia». ³⁷⁷ En varias ocasiones mostró incluso –y no deja de ser sorprendente– sus objeciones a las certezas y teorías acumuladas sobre la electricidad, e insistió en la oscuridad de su naturaleza. ³⁷⁸

Lo cierto es que, desde un punto de vista estrictamente físico, los enigmas que apuntaba Castillejo no eran tales, tan cerca ya del ecuador del siglo XX. ³⁷⁹ Pero él no era físico ni científico, era eminentemente un técnico y su principal habilidad era experimental y no especulativa. Las disquisiciones teóricas y las conjeturas acerca de la naturaleza física de la electricidad no eran su principal preocupación y, por su formación conocida, probablemente ni siquiera estuviera preparado para ello. De hecho, huyó de ese cometido: «Más nosotros, sin ir tan lejos, ni querer pedir cuentas a ese ser minúsculo [el electrón], nos contentamos con saludarle entusiastamente y augurarle pomposos triunfos». ³⁸⁰

A lo largo del libro describe muchos de esos triunfos que, según él, estaban por llegar gracias a la electricidad: desde el transporte «con la velocidad del rayo», hasta dispositivos capaces de escribir libros como *El Quijote* o purificadores de aire. ³⁸¹ No dudó en invocar al desborde de la fantasía como fórmula para hacer realidad nuevas e impensadas conquistas en los más variados ámbitos, entre los que incluyó, como no podía ser de otra manera, el de la música.

³⁷⁷ *Ibidem*, p.256.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.233. «La electricidad, el calor, la luz, todo en fin, es una vibración y un mundo de electrones encadenados entre sí, tan admirablemente, que la inteligencia del hombre es todavía muy raquílica para iniciarse siquiera en el conocimiento rudimentario de tan insondables misterios». Más adelante, pp. 253-254: «Reina todavía la oscuridad en los vastos dominios de los electrones y no nos podemos atrever a describir su naturaleza y propiedades. La ignorancia de la causa de ciertos fenómenos extraños en el reino de los electrones; las cualidades y circunstancias desconcertantes en alguno de los mismos, no permiten formular opinión que aclare satisfactoriamente esos fenómenos en embrión. La curiosidad científica, en medio de tanta confusión, solo ha logrado el desenvolvimiento en líneas generales de algunas ligeras hipótesis de mayor o menor veracidad. Agudizar el ingenio para dar necesaria explicación a los fenómenos que sirven de clave a multitud de experimentos que se realizan a diario es cosa lógica y natural y que infunde alientos y valor en la búsqueda de justificadas y acertadas soluciones. Las trayectorias y vueltas del electrón, las órbitas y giros más o menos elípticos del mismo, la ionización del átomo, son abismos sondeados por ciertas teorías que siempre irán envueltas en oscuras objeciones; sin que puedan conquistar la certeza ni la satisfacción de las verdades categóricas y contundentes».

³⁷⁹ ORDOÑEZ, Javier; NAVARRO, Víctor; SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Historia de la ciencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2007, pp.389-395, 515-523. La afirmación de Castillejo supondría obviar a tantos científicos cuyas investigaciones, sistematizadas en leyes y teorías, hicieron posible la comprensión de la electricidad. Dejando a un lado las primeras aportaciones, fue desde finales del siglo XVIII y, sobre todo, a lo largo del siglo XIX, cuando más se avanzó en el conocimiento de la electricidad y el electromagnetismo: Luigi Galvani, Alessandro Volta, Charles-Augustin de Coulomb, Benjamin Franklin, André-Marie Ampère, Michael Faraday, George Ohm, James Clerk Maxwell o Lord Kelvin entre otros hicieron contribuciones fundamentales.

³⁸⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.260.

³⁸¹ *Ibidem*, pp.187, 288, 259.

3.2.3.- Primera parte: la telegrafía rápida y el triteclado

3.2.3.1.- Transmisión de señales a distancia

García Castillejo dedica toda la primera parte de su libro a tratar sobre la telegrafía, ámbito en el que se enmarcaron buena parte de sus trabajos y, sobre todo, eje común de sus ideas registradas como patentes. La explicación de diversos sistemas, cuestiones técnicas y apuntes históricos acerca del medio telegráfico sirvieron al autor para arropar la presentación de sus aportaciones. Estas se exponen en los capítulos centrales, del 4 al 11: un aparato para transmitir automáticamente los signos Morse al azar o por elección capaz de registrar óptica y fonéticamente las combinaciones; el triteclado; una central automática para el servicio telegráfico público; un nuevo manipulador basado en el triteclado para el sistema Baudot y un aparato capaz de registrar y almacenar las combinaciones de una comunicación telegráfica. Del resto de los 16 capítulos que integran esta parte del texto, el primero bien podría considerarse una introducción global, pues pone de manifiesto las relaciones entre telegrafía y música eléctrica que justifican su tratamiento conjunto, su «mutuo abrazo» en palabras del cura. Los capítulos 2 y 3 se ocupan del Morse, el código que hizo práctica la comunicación telegráfica, y los finales, del 12 al 16, trasladan al lector el valor e importancia de la telegrafía, sus aplicaciones, su historia y las sucesivas aportaciones experimentadas hasta el abandono del cableado y el desarrollo de la «reina y señora de la telegrafía»: la telegrafía sin hilos.³⁸²

Hablar de telegrafía era hablar de telegrafía eléctrica, pues a pesar de los sistemas mecánicos desarrollados para entenderse a distancia, el éxito como medio de comunicación vino de la mano de la electricidad. Desde la primera propuesta conocida de telecomunicación por medios eléctricos, realizada por un enigmático y desconocido C.M. en un artículo aparecido entre las páginas del *Scot's Magazine* en Edimburgo en 1753, se sucedieron un buen número de dispositivos de funcionamiento electrostático y electroquímico en una etapa todavía temprana de la telegrafía eléctrica.³⁸³ Si bien sirvieron para demostrar la posibilidad de transmitir señales y grafías usando electricidad, ninguno resultó válido para establecer un sistema telegráfico práctico debido básicamente a dos problemas: la gran cantidad de conductores necesarios para la comunicación y las formas de detectar las señales, todavía por perfeccionar y simplificar.³⁸⁴ Los primeros atisbos de que la telegrafía eléctrica podría convertirse en una realidad útil se dieron con el telégrafo electromagnético de agujas, planteado por primera vez en 1820 por Ampère y desarrollado años después por Schilling, la pareja Gauss–Weber y Steinheil entre los años 1832-1836.³⁸⁵ Pero el paso definitivo, que llevaría a la consolidación del telégrafo eléctrico y a la creación de una creciente red comercial de comunicaciones a partir de los años 1940, lo dieron de forma casi paralela la pareja Cooke–Wheastone en Inglaterra y Morse en Estados Unidos, con sendos sistemas que simplificaron el número de hilos y el procedimiento de recepción. Mientras los primeros dirigieron sus esfuerzos a establecer un sistema

³⁸² *Ibidem*, p.121.

³⁸³ BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy*. London: Institution of Electrical Engineers, 2001, pp. 20-24.

³⁸⁴ ORTEGA, Vicente. Del correo a Internet: breve historia de las telecomunicaciones. En: FIGUEIRAS, Aníbal R. (coord.) *Una panorámica de las telecomunicaciones*. Madrid: Pearson Educación, 2002, p.36.

³⁸⁵ BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy...*, pp.24-29.

electromagnético de agujas, fue Samuel Finley Breese Morse, un profesor de literatura de la University of New York, quien supo ver todo el potencial del electroimán y aplicarlo al telégrafo dando lugar a un sistema que comenzó a implantarse mayoritariamente gracias a sus ventajas en cuanto a rapidez, sencillez de transmisión y novedad de un código que pronto acabaría convertido en estándar internacional.³⁸⁶ A partir de ahí: el rápido desarrollo de la industria telegráfica, el cableado submarino y transatlántico, la impresión de los mensajes en papel, la multiplexación para usar de forma más eficiente el medio y el desarrollo de la radiotelegrafía desde los últimos años del siglo XIX.³⁸⁷ Gracias a Guglielmo Marconi, no sin contar con los trabajos y aportaciones de Hertz, Branly, Maxwell, Popov y Lodge entre otros, el medio se liberó de los cables con la primera patente de comunicación inalámbrica que el inventor italiano registró en Inglaterra en 1896, dando paso a un nuevo tiempo en las comunicaciones humanas gobernado ya por la telegrafía sin hilos.

El inventor italiano utilizó el oscilador de chispa ideado por Hertz, el concepto de antena de Popov y un receptor basado en las mejoras que Lodge había hecho a partir del cohesor original de Edouard Branly.³⁸⁸ Tras obtener la patente de explotación del servicio teleográfico sin hilos en Inglaterra, Marconi fundó la empresa Wireless Telegraph and Signal Company en la que trabajó como asesor John A. Fleming quien, en su intento de sustituir el cohesor de recepción por un detector más fiable, acabó inventando el diodo o válvula de vacío. Un paso posterior, dado por Lee Forest en Estados Unidos en 1907, dio lugar a la válvula triodo que permitiría en el futuro mejorar las emisiones-recepciones telegráficas y generar/amplificar sonido electrónico.³⁸⁹ Así, en el seno de la radiotelegrafía nació la válvula y con ella la electrónica, fundamento de las oscilaciones que Castillejo estableció como punto en común entre la música eléctrica y la moderna telegrafía sin hilos.



Ilustración 32 La velocidad del rayo como metáfora de la telegrafía rápida. Dibujo de Aurelio Vidal en La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica, p.102.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp.51-57.

³⁸⁷ *Ibidem*, pp.57-101, 134-223.

³⁸⁸ PIERCE, John R.; NOLL, Michael. *Señales. La ciencia de las telecomunicaciones*. Barcelona: Reverté, 2002, p.139.

³⁸⁹ ORTEGA, Vicente. *Del correo a Internet: breve historia de las telecomunicaciones...*, pp.52-53.

En lo que podría parecer una acotación del tema, el cura se refiere en el título del libro a la telegrafía rápida. Este término había sido utilizado ya en 1874 por el ingeniero francés Jean-Maurice-Emile Baudot para dar nombre a su primera patente: «Système de télégraphie rapide».³⁹⁰ En un intento por aumentar la eficiencia de las transmisiones telegráficas –que tradicionalmente solo permitían el envío de un mensaje en una dirección al mismo tiempo– Baudot desarrolló un sistema con el que se podían enviar múltiples mensajes al mismo tiempo –entre 4 y 8– a lo largo de una única línea telegráfica gracias al multiplex por división de tiempo.³⁹¹ Al mismo tiempo inventó un código basado en cinco unidades, de modo que cada carácter se podía transmitir como una combinación de estas. Pero con su título, Castillejo no se refería estrictamente a este sistema, sino al medio telegráfico en general subrayando con el adjetivo «rápida» que, una vez aliado con la electricidad y dejado atrás antiguos sistemas ópticos y mecánicos, la comunicación se hizo todo lo veloz que se podía imaginar.³⁹² La capacidad de transmitir un mensaje a la máxima velocidad, casi instantáneamente, era para el cura valor más importante de la telegrafía eléctrica, obviamente a la par de su capacidad para hacerlo a distancia.³⁹³

Si la aplicación de la electricidad fue trascendental para el desarrollo de la telecomunicación, no fue menos el descubrimiento de las ondas de radio, que permitieron el abandono definitivo de los cables conductores. Para Castillejo, «el triunfo más completo» que podía esperarse para la telegrafía.³⁹⁴ Es evidente que el cura confiaba a la telegrafía sin hilos el dominio de las telecomunicaciones, cuyas posibilidades futuras aún le parecían impredecibles. Pero, más aún, Castillejo era consciente del potencial radioeléctrico y auguraba, mucho más allá incluso de la telegrafía, asombrosos adelantos en las telecomunicaciones gracias a la electricidad y a aquella tecnología inalámbrica.³⁹⁵ Visto el desarrollo del pasado siglo XX –

³⁹⁰ DAY, Lance; McNEIL, Ian (ed.) *Biographical dictionary of the history of technology*. London: Routledge, 1996, p.81.

³⁹¹ BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy...*, pp. 391-396.

³⁹² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.14-15. «Cabría decirse en cierto modo que se ha electrizado el pensamiento, y que así, electrizado, es tan rápido que su transporte supera la velocidad de la luz. TELEGRAFÍA RÁPIDA hemos dicho, y precisamente ese es el título de esta obra, porque engloba mejor el concepto de telegrafía eléctrica, como debería llamarse, desde que la electricidad intervino en ella para transportar el pensamiento. [...] Aunque se podría haber juntado el adjetivo ELÉCTRICA a los dos sustantivos, diciendo “La Telegrafía y la Música Eléctrica”, nos pareció que habría confusión y era preciso desglosar una cosa de la otra. ¿Cómo? Pues buscando en aquella la razón de ser eléctrica, que, ya se dijo, radica en haber aprovechado la propiedad de la electricidad consistente en ser corriente y de tal velocidad, que llega al máximo de la rapidez; luego queda condensado tal raciocinio en el epígrafe “La Telegrafía Rápida” y que tiende siempre al máximo de velocidad en la transmisión».

³⁹³ *Ibidem*, p.101. «La Telegrafía Rápida logró imprimir fuerte impulso a todas las empresas humanas; apretó las relaciones de la amistad, del parentesco y la familia; suprimió las distancias y abrevió las horas amargas de la incertidumbre y espera, trayendo velozmente las noticias de todo género, y de todo el orbe entero. Maravillosa velocidad que transporta el pensamiento con la prontitud del rayo. La telegrafía ha resuelto uno de los problemas más imperiosos de la Humanidad: la comunicación del pensamiento a distancia».

³⁹⁴ *Ibidem*, p.149.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.7. «Las rutas etéreas, a manera de inmenso árbol que extiende sus ramas sobre todo el globo terráqueo, son precursoras de las más admirables maravillas, y encierran, dentro de sí, los más óptimos frutos, que llegarán a madurez en días no lejanos. De ese frondoso árbol, vivificado por la electricidad, se derivarán las más portentosas aplicaciones y los más asombrosos adelantos».

televisión, Internet, telefonía móvil— no iba nada desencaminado. Rapidez, instantaneidad, «rutas etéreas» globales, todos los aspectos señalados por Castillejo apuntaban hacia la era eléctrica en la que el mundo estaba a punto de entrar convertido en «aldea», como certificaría pocos años después el filósofo canadiense Marshall McLuhan.³⁹⁶ Durante el transcurso de la segunda mitad de siglo el telégrafo se fue haciendo un medio ya viejo en una época muy joven, una era que, desde la televisión a Internet, acabó por traer maravillas que ni siquiera la desbordada imaginación del sacerdote podía sospechar.

3.2.3.2.- Asunto de patentes

«Publicar el asunto de unas patentes»,³⁹⁷ esa fue, en principio, la razón de ser del libro de García Castillejo y a ello dedica fundamentalmente la primera mitad. En la cubierta, junto a su nombre y el título, figuran los números con que quedaron registrados en la Oficina Española de Patentes y Marcas sus inventos. El cura concentró su atención en la problemática del manejo de las estaciones emisoras y desarrolló dos dispositivos para simplificar la manipulación telegráfica, a los que siguieron sendas mejoras.

El Morse o el Baudot fueron sistemas ingeniosos que poco a poco acabaron implantándose de forma masiva en todo el mundo. El primero, gracias fundamentalmente a la innovación de su eficiente código y su sencillez para operar, dominó las comunicaciones telegráficas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y durante parte de la primera mitad del XX. Su supremacía fue longeva y solo empezó a ser suplantado por sistemas más eficientes cuando el volumen del tráfico telegráfico superó la capacidad de los operadores y la propia infraestructura del sistema.³⁹⁸ El Baudot fue uno de aquellos sistemas de reemplazo gracias a su capacidad de aumentar el rendimiento de las líneas simultaneando transmisiones y fue el primero de los modelos no basados en el Morse que gozó de éxito en la telegrafía comercial.³⁹⁹ A pesar de sus méritos respectivos, estos sistemas presentaron un inconveniente. En ambos el telégrafo tenía que ser operado por personal experto, alguien instruido en el código y con habilidad suficiente para codificar el mensaje en la parte emisora y decodificarlo en la receptora.

No pocos esfuerzos se realizaron en el desarrollo de dispositivos capaces de enviar o recibir mensajes sin la necesidad de un operador especializado. En las estaciones de llegada, la decodificación implicaba retraso,⁴⁰⁰ y para solucionarlo se

³⁹⁶ McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1996, pp. 25, 27. (Original publicado en 1965 por The MIT Press, Cambridge, Massachusetts). «Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere [...] Eléctricamente contraído, el globo no es más que una aldea».

³⁹⁷ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.8.

³⁹⁸ BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy...*, pp.49, 389.

³⁹⁹ *Ibidem*, p.391.

⁴⁰⁰ ORTEGA, Vicente. *Del correo a internet: breve historia de las telecomunicaciones...*, 42-43. Era personal experto el que traducía el código a escritura convencional para luego enviar el mensaje a su destino a través de cartero o mensajero, siempre con el inevitable retraso. Una comunicación telegráfica

sucedieron inventos capaces de imprimir en papel el mensaje todavía en código o incluso ya decodificado.⁴⁰¹ En el caso del envío de mensajes, también se desarrollaron fórmulas para la manipulación directa con aparatos que permitían la operación gracias a teclados con caracteres alfanuméricos. Se remontan al telégrafo de D. E. Hughes, pero las soluciones más prácticas llegaron con modelos basados en los teclados de máquina de escribir, como el exitoso diseño de Donald Murray (1903) y sobre todo el teletipo (1924), que puso fin a la codificación manual del Morse.⁴⁰² Con este tipo de teclados para la emisión telegráfica el operador quedaba totalmente liberado del conocimiento de código alguno y solo tenía que manejar un teclado convencional, para lo que podía ganar en habilidad practicando con una máquina de escribir corriente.

Con la primera de sus patentes García Castillejo se situó en esta problemática pero, a juzgar por las fechas citadas, ya demasiado tarde. El 26 de agosto de 1939 solicitó la patente para un «nuevo manipulador para alfabeto Baudot y similares» que acabó siendo concedida el 26 de junio de 1940 con el número 145587. Se trataba de la aplicación de un modelo de teclado desarrollado con el propósito de reducir al mínimo posible las teclas en los teletipos al que llamó triteclado, expuesto y explicado en su aplicación al Morse a lo largo del capítulo V.

El teletipo hacía innecesario el dominio del código Baudot por parte del operador, pero el modelo de teclado multiplicaba el número de teclas hasta disponer de una por cada carácter lo que, para Castillejo, implicaba aumentar en exceso la complicación mecánica del aparato, elevar su coste fabricación y perder la flexibilidad y otras características que él suponía al código.⁴⁰³ Con su patente, el sacerdote proponía básicamente combinar la manipulación directa y sin código del teletipo con la sencillez y la economía de medios de un teclado reducido a la mínima expresión,

de apenas dos minutos entre oficinas podía durar horas hasta hacerse efectiva entre usuarios, prensa o banca. Fue de hecho la prensa, la agencia americana Associated Press, la que patrocinó los trabajos de D. E. Hughes para desarrollar telégrafos impresores alfabéticos.

⁴⁰¹ BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy...*, pp.85-90, 397. Se desarrollaron inventos capaces de grabar los mensajes aún codificados sobre papel, para después ir decodificándolos como el Morse recorder y Morse inker (década de 1840) o el Wheatstone's automatic high-speed recorder (1858). En busca de mayor simplicidad y de evitar la necesidad de reconocer el código en los registros en papel antes de pasarlos a texto alfabético, se desarrollaron telégrafos impresores de texto directamente legible, desde el telégrafo impresor de Hughes (1854) hasta los teletipos (1924).

⁴⁰² *Ibidem*, pp.64, 395-398. El teclado del telégrafo de Hughes estaba inspirado en el del piano, con teclas blancas y negras que correspondían a letras y números. Al ser pulsada la tecla de un carácter se enviaba una señal que equivalía a la impresión del mismo en el receptor. El sistema de Murray usaba un teclado de máquina de escribir modificado que hacía una serie de agujeros para cada letra en una cinta de papel. Esta pasaba automáticamente a través de un transmisor que reconocía su contenido y lo enviaba por la línea según el código Baudot. El teletipo, presentado por la American Telephone & Telegraph Company (AT&T), funcionaba de forma que cada pulsación de un carácter del teclado producía una serie de impulsos eléctricos según la codificación Baudot que se enviaban por la línea, luego recibidos por un teletipo receptor que los convertía e imprimía de nuevo en forma de carácter.

⁴⁰³ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.75-76. «La implantación del teletipo pretende suprimir radicalmente el Baudot: pero es “a costa de tan grandes complicaciones mecánicas que cabe preguntarse, en algunos casos, si sería preferible renunciar a las pequeñas ventajas a cambio del elevado coste de tales instalaciones”. [...] Ahora bien, ninguno de los Teletipos existentes cuenta con la FLEXIBILIDAD del sistema BAUDOT, ni se presta a la multiplicidad de funciones características de este: retransmisiones, estaciones escalonadas, etc».

como el del sistema Baudot, pero sin necesidad de especialización.⁴⁰⁴ El triteclado – así es como llamó al manipulador que él proponía en la patente– tenía un total de siete botones o pulsadores junto a dos barras también accionables, más que las cinco teclas del Baudot pero en cualquier caso menos de las que presentaban los teclados basados en la máquina de escribir del teletipo. Para obtener los diferentes caracteres bastaba con pulsar, según el caso, solo un botón, un botón más una de las barras o un botón más las dos barras. Cómo máximo solo sería necesario accionar tres cosas a la vez, de ahí el nombre de triteclado,⁴⁰⁵ menos de las cuatro o cinco que en ocasiones había que pulsar en el código Baudot y con el añadido de hacerlo sin conocimientos ni entrenamiento previo.

En la manipulación explicada se confirmaba la posibilidad obtener todos los caracteres con el triteclado, pero necesariamente con menor velocidad en la manipulación de la que se podía conseguir con el teletipo. Una línea de 7 botones, la pulsación de cada uno de los cuales hacía efectiva la transmisión de una letra. Una barra inferior con letras en paralelo a los botones, cuya pulsación a la vez suponía la transmisión del carácter de la barra correspondiente a la posición del botón pulsado. Una barra superior con dos hileras de letras que se obtenían de la misma forma: las de una hilera pulsando esta barra a la vez que un botón, y las de la otra pulsando ambas barras a la vez que un botón.⁴⁰⁶

Convencido de sus ventajas, Castillejo ofreció sin suerte su triteclado a Telégrafos.⁴⁰⁷ Pero el dispositivo no solo lo planteó apto para la telegrafía, adaptado a cualquiera de los códigos conocidos, también imaginó otras aplicaciones en la intercomunicación y la recepción radiofónica.⁴⁰⁸

Otra de las patentes descritas por el cura fue un «aparato para transmitir automáticamente el Morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar», solicitada a la Oficina Española de Patentes y Marcas el 13 de agosto de 1941 y concedida el 22 de octubre de 1942 con el número 154105. El objetivo perseguido con este dispositivo era similar al de la anterior patente, ya que trataba de un manipulador que podía ser manejado por cualquier persona sin necesidad alguna de instrucción en el código Morse. Pero tenía, si cabe, mayor complejidad y contenido. La invención era capaz de transmitir Morse al azar de

⁴⁰⁴ *Idem*. «¿Por qué no añadir, pues, las ventajas de manipulación de los Teletipos al sistema Baudot, sin que lo suplantemos ni desterremos, ya que cuenta con cualidades tan excelentes? En otras palabras: ¿Por qué no daremos mayor seguridad y comodidad de trabajo al MANIPULADOR BAUDOT, sin necesidad de especializarse en su manipulación?».

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.79. «Decimos Triteclado, por ser solo tres, en determinadas letras, el máximo de teclas a bajar».

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pp. 81-82.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p.120. «Largos años de aplicación y casi obsesión a mejorar la manipulación del Baudot nos condujeron a crear el nuevo manipulador o máquina de escribir para el Baudot, desligada de cadencia y que ofrecimos a la Administración Española de Telegrafos, en solicitud fechada el 27 de septiembre de 1943».

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.83. «Otra sencilla aplicación del triteclado podría ser el emplearlo como «avisador de llamada» en hoteles, enfermerías, hospitales, porterías, etc. [...] No dejaremos de sugerir la idea de destinar el triteclado a la sintonía del receptor de radio en la búsqueda de estaciones de radio por medio de botones, en la que a cada botón corresponde una estación».

forma automática, para posibilitar el aprendizaje del código si así se deseaba, y de registrar las emisiones de forma óptica y sonora.⁴⁰⁹

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL
CERTIFICADO DE ADICIÓN

a la patente de *invención* núm. *154.105* concebida a *D. Juan Garcia Castillejo*

con fecha *veintidos* de *octubre* de mil novecientos *los cuarenta y dos* por *veinte* años por *Aparato para transmitir automáticamente el Morse cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar*

Sin la garantía del Gobierno en cuanto a la novedad, conveniencia, utilidad e importancia del objeto sobre que recae

El Excmo. Sr. D. Demetrio Gascolla
Segura
Ministro de *Industria y Comercio*

Certifico: *que D. Juan Garcia Castillejo*
domiciliado en *Valencia*

ha presentado con fecha *once* de *julio* de mil novecientos *cuarenta y dos* en el *Registro de Patentes de Madrid* una invención documentada en solicitud de Certificado de adición a la referida Patente que

Ilustración 33 Certificado de la patente del aparato para transmitir automáticamente el Morse [...]. 1942. *La telegrafía rápida, el triecclado y la música eléctrica*, p.32.

De los esquemas y la explicación del funcionamiento que aparecen en el capítulo IV se desprende que el dispositivo incorporaba un conjunto de 8 teclas o barras y un grupo de 5 botones con caracteres alfanuméricos dibujados, con cuyas combinaciones se podía generar la señal para cada letra y número según el Morse. Las letras de cada una de las 8 barras coincidían en paralelo con los botones. La pulsación simultánea de barra más botón daba como resultado la combinación de puntos y rayas correspondiente a una letra del alfabeto o a una cifra, en concreto a aquella que aparece

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp.32-33, 37. «El manipulador ordinario morse, con el que se establece o interrumpe la corriente durante el tiempo de punto y raya para la formación de letras exige del operador conocimiento del alfabeto morse y habilidad en medir la duración de los signos a emitir. Era necesario, pues, idear un manipulador-transmisor que pudiera ser manejado por cualquier profano en morse y le sirviera para un doble objeto: aprender morse con él, o emitir morse sin preocuparse de aprenderlo. Tales son sus ventajas: emisión morse sin conocer tal alfabeto, ni usar cintas perforadas. Las combinaciones no son solo fonéticas sino también ópticas (visuales). Pueden ser al azar, cosa práctica para aprender morse». «Este aparato tiene por objeto facilitar la emisión del Código morse y cuenta con un manipulador emisor que puede ser manejado por cualquier profanos en morse».

en la barra dibujada en paralelo al botón presionado. Es algo complejo, aunque también lo construyó con la variante de teclado como máquina de escribir, al estilo de los teletipos ya conocidos.⁴¹⁰ El invento permitía escuchar las codificaciones de cada carácter gracias a un zumbador eléctrico y mostrarlas ópticamente gracias a un conjunto de 6 lamparitas que representaban las rayas –tres consecutivas encendidas– y los puntos –una encendida entre dos apagadas–.⁴¹¹ La manipulación podía dejarse en manos del azar con fines de aprendizaje, para intentar, por ejemplo, reconocer las combinaciones. En ese caso el movimiento de unas bolitas metálicas, con una parte aislante, en el interior de un componente móvil daba como resultado la conducción eléctrica o no a través de unos contactos que acababan por generar señales de puntos y rayas. Las combinaciones, y con ello las letras, dependían de la posición casual de las bolitas metálicas, haciendo estas «al azar, lo que los dedos por elección consciente en el teclado».⁴¹²

Además de las patentes descritas, García Castillejo dio cuenta en la primera parte del libro de otras de sus ideas, algunas incluso materializadas, y las explicó con mayor o menor profundidad según el caso. Concibió un aparato de recepción automática del Morse a través del cual la recepción de las señales codificadas podían quedar automáticamente escritas en forma de letras o cifras.⁴¹³ Ninguna novedad en tiempos del teletipo salvo, quizá, la extraordinaria sencillez con que el sacerdote describía la construcción de su mecanismo.⁴¹⁴ Perfiló una posible central telegráfica automática en la que el mismo usuario remitente podía operar el teclado y emitir el mensaje, ello activando una taquilla telegráfica con solo introducir una moneda.⁴¹⁵ Castillejo desarrolló y compartió a través del libro un aparato capaz de registrar y guardar las combinaciones e impulsos eléctricos de cualquier sistema de comunicación gracias a las propiedades del condensador eléctrico. Hizo especial hincapié en el ingenio y sus ventajas,⁴¹⁶ pero ni este ni otros de los comentados acabaron patentados, bien porque la idea no acabó totalmente materializada y probada, o bien porque, visto lo infructuoso de sus primeras patentes, rehusó hacer más registros desanimado por el proceso burocrático y sus costes.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.38.

⁴¹¹ *Ibidem*, p.39. El registro óptico aparece representado en la figura 5 de la página 35.

⁴¹² *Ibidem*, pp.36, 37, 39.

⁴¹³ *Ibidem*, pp.57-62. Capítulo VI.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p.60. «La recepción morse queda automáticamente traducida en letras, signos, cifras, etc. La construcción mecánica es extraordinariamente sencilla y no requiere instrumental especial para ello».

⁴¹⁵ *Ibidem*, pp.63-69. Capítulo VII. «El mismo interesado o remitente opera el teclado que dispone el mensaje para la emisora; bastará introducir una moneda en la ranura de cualquier taquilla abierta para el servicio público.. Los mensajes de las taquillas se van alzando por turno, automáticamente, de manera que no hay pérdida de tiempo de un mensaje a otro. El operador escoge una de las taquillas abiertas y utiliza su teclado, echando previamente una moneda en la ranura dispuesta para el caso. [...] El circuito de este teclado se cierra por medio de monedas especiales, las que se comprarán en la misma Central, para evitar fraudes. Corresponden a un número limitado de palabras y una luz piloto indica si hay que añadir más cantidad para más largo mensaje».

⁴¹⁶ *Ibidem*, p.91. «Aunque esta obrita no tuviera otra utilidad que la del presente artículo, deo a juicio del lector ingenioso las ventajas que supone su solo anuncio. Con el procedimiento que pasamos a describir, fruto de múltiples y delicadas experiencias, se logra conseguir lo que cintas y máquinas perforadoras, hoy también realizan a la perfección; pero que su adquisición y entretenimiento a más del consumo de la cinta supone un gasto regular».

3.2.4.- Segunda parte: la música (eléctrica), «el ruido que menos me molesta»⁴¹⁷

La segunda parte de libro de García Castillejo está por entero dedicada a la otra aplicación de la electricidad por la que se interesó especialmente y a la que dedicó buena cantidad de sus esfuerzos e inventiva. Presentada al lector como perfecto y agradable contrapunto a una árida primera parte,⁴¹⁸ la sección musical está formada por un total de trece capítulos, en esencia encaminados a presentar su gran aportación: un aparato electrocompositor automático. Una serie de artículos sirven para introducir al lector en el universo de la música eléctrica, para transmitirle conceptos y reflexiones que le preparen y le pongan en disposición de enfrentarse con la verdadera dimensión de tal artefacto sonoro. Capítulos que actúan, según el autor, como «jardines de entrada» que «con sus armonías y aromas nos habían de conducir con encanto seductor a la cumbre donde sienta sus reales el aparato electro-compositor».⁴¹⁹

Desde el capítulo XVII al XXV, García Castillejo aborda cuestiones como la propia definición de la música, su evolución moderna, la variante eléctrica, las oscilaciones y sus elementos, los instrumentos electrónicos, la electricidad en el futuro de la música, las ventajas del sonido eléctrico y algunas generalidades sobre la electrónica. Todo un recorrido a modo de gran preámbulo por las materias que se alían en su invento, algo arbitrario y asistemático, pero suficientemente inspirador para que el lector se entregue intrigado a la lectura de los cuatro últimos capítulos que descubren y desentrañan la curiosa máquina sonora.⁴²⁰

⁴¹⁷ *Ibidem*, p.153. Para dar comienzo a la segunda parte del libro, Castillejo cita esta célebre frase en relación a la música atribuida a Napoleón Bonaparte quien, sin embargo, sí parece que apreció este arte. Especialmente la ópera –asistió a 319 representaciones de 163 óperas diferentes–, si bien no tuvo habilidad alguna para el canto o la práctica instrumental. HICKS, Peter. *Air and graces: Napoleon and vocal music* [en línea]. París: Fondation Napoleon, 2006. [Consulta: 28 mayo 2014].

<http://www.napoleon.org/en/reading_room/articles/files/airs_hicks.asp>

⁴¹⁸ *Idem*. «Para terminar estas materias y poner un poco de alegría al árido asunto de los artículos anteriores, iniciaremos unos compases de música que nos hagan olvidar el monótono martilleo del manipulador morse y la molesta cadencia del Baudot. Venga, pues, algo de música que como alguien dijo la música es el ruido que menos me molesta».

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.295. En un punto anterior ya se refiere Castillejo a estos capítulos introductorios, p.223: «[...] si bien, todo ello nos vale de apoyo y de jardines de adorno para entrar confiados y con conocimiento de causa, en ese inmenso laberinto al que vamos a introducirnos dentro de poco al tratar del aparato automático “Electro compositor Musical”».

⁴²⁰ *Ibidem*, pp.296-297. En el capítulo 28 es el propio autor el que resume todo lo transitado en los capítulos que anteceden a la explicación del electrocompositor: «Nos sirvió de introducción el capítulo XVII, proporcionándonos un ligero concepto de la música eléctrica, al decirnos que consistía en vibraciones totalmente eléctricas. Si belleza tienen las vibraciones regulares, como aparece en el capítulo XVIII, no dejan de ser también de imponente grandeza, las vibraciones irregulares, de los truenos y las chispas eléctricas, como vimos en el capítulo XIX. Era también necesario conocer por qué medios se podía producir la música eléctrica y de ellos se ocupó el capítulo XX, pasando después a ofrecer unas cuantas aplicaciones de los mismos, en los capítulos XXI y XXII. La música moderna, no satisfecha en sus ansias insaciables de novedad, había de encontrar nuevos recursos en la música eléctrica, como se vio en los capítulos XXIII y XXIV. Por fin, antes de entrar en un mundo nuevo, quisimos pedir auxilio al ya conocido ultramicroscopio, que bien poco sirve en aquella región oculta y oscura donde reinan los electrones; y así, rodeados de nubes de misterios, salimos del capítulo XXV y, como un ser hipnotizado, entramos en el capítulo XXVI, tropezando con la magia de la música eléctrica. Así las cosas, como si nos halláramos fuera de juicio, fue preciso recurrir, no en balde, al pensamiento del Quijote, y por

3.3.- El pensamiento musical de García Castillejo

3.3.1.- Aproximación a su pensamiento estético musical

Algunas consideraciones, reflexiones e ideas comunicadas en el texto sirven para perfilar el pensamiento musical del autor. No se encuentra ninguna exposición sistemática de principios estéticos, sino ideas y comentarios aislados y fragmentarios que, con cierto hilvanado, pueden esbozar una forma de entender la música. Cuestiones acerca de su esencia, su objeto o su capacidad que, en algún caso, estarán en relación de tensión, cuando no de contradicción, con los principios que subyacen del funcionamiento de su electrocompositor.

Para Castillejo el objeto de la música es agradar al oído, proporcionar placer a quien escucha recreando su sentido auditivo. Un resultado y un cometido básicamente sensuales, que supedita al orden y la armonía en la organización de los sonidos. Solo la distribución de estos atendiendo a un ritmo y siguiendo las combinaciones más adecuadas conduce a una estructura sonora susceptible de complacer a quien escucha.⁴²¹ Tras el placer sensorial, el cura considera pues ciertos principios racionales y ordenadores –sobre los que no profundiza ni se extiende– que apuntan a la construcción armónica tonal.⁴²² La falta de esos principios conducen sin excusa a un resultado ruidoso, chillón y estridente que no le interesa y que rechaza con un «con la música a otra parte».⁴²³

En esta concepción hedonista de la música, el placer sensible producido no sería para Castillejo un fin que se agota en sí mismo, sino que, aunque no lo indica abiertamente, asumiría el papel de medio. Es así porque, además, el sacerdote sostiene un planteamiento ético al encontrar en la música capacidad para influir en el comportamiento así como para expresar y suscitar sentimientos.⁴²⁴ La música para

eso habíamos de él en el capítulo XXVII y al reflejo de su luz penetramos en el capítulo presente».

⁴²¹ *Ibidem*, pp.155-156. «La música es concierto, es armonía, es orden, es emoción. San Isidoro la llamó: «ciencia de armonía medida» y San Juan Crisóstomo la define diciendo: “Música es una serie de sonidos que se llaman unos a otros”. Modular los sonidos, según un orden emotivo y estético, agradando al oído, es el objeto de la música. La música distribuye los sonidos en grupos para ser percibidos simultánea o sucesivamente, según un ritmo de medida y tiempo, sometido a innumerables y artificiosas combinaciones. La música, con el melodioso orden de sus sonidos, recrea nuestros oídos».

⁴²² *Ibidem*, pp.300-301. Cuando explica el funcionamiento de electro compositor queda claro cómo se esfuerza para que, aún con un mecanismo que responde al azar, se cumplan ciertas leyes ordenadoras armónicas básicas.

⁴²³ *Ibidem*, p.156. «Pero, si la música es ramplona y chillona (bueno es también decirlo), su trivialidad resulta estridente e ingrata, y suscita rápidamente el deseo de ver cumplido el adagio: «con la música a otra parte», ya que es lo más oportuno, en tal caso aquello de que no hay peor sordo que el que no quiere oír».

⁴²⁴ FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2004, pp.33-34. Castillejo adoptaría una postura intermedia entre las dos tesis históricamente contrapuestas en la historia del pensamiento musical en el debate recurrente sobre el significado de la música: por una parte, la tesis ética, según la cual la música influye en el comportamiento y es capaz de expresar sentimientos; por otra la tesis hedonista, según la cual el fin es el placer sin que quepa capacidad comunicativa o expresiva alguna.

Castillejo significa, expresa, influye en el hombre y afecta su comportamiento: es éticamente significativa.

Si cita a Platón en el texto es para suscribir su idea educativa de la música, su capacidad de influir en el comportamiento. Precisamente el filósofo griego estimaba que el placer producido por la música –en su variante práctica y solo la buena, la respetuosa con la tradición, seleccionada cuidadosamente con criterio pedagógico y de respeto a las leyes del Estado– era un medio, un instrumento educativo indispensable.⁴²⁵ Para Castillejo la música alberga medios suficientes para educar hacia una virtud que en él adquiere dimensión de realidad espiritual, donde habitan conductas elevadas como la resignación, el sacrificio, la meditación o la contemplación.⁴²⁶

Apunta además el autor hacia otros conceptos que descansan en la antigua teoría del *ethos*, en la relación directa entre música y ánimo. Hunde sus raíces en el tiempo la función terapéutica de la música, que el cura pone de manifiesto al subrayar su capacidad para aliviar penas, aflicciones y dolores anímicos e incluso físicos.⁴²⁷ Clave también en el pensamiento antiguo,⁴²⁸ se trata de una idea extendida en el espacio –otras áreas culturales– y en el tiempo, que ha llegado hasta el presente dando cuerpo a toda una disciplina como la musicoterapia. Solo un paso más allá de la competencia terapéutica del arte de los sonidos, el cura añade su facultad de suscitar emociones, de engendrar sentimientos en quien escucha influyendo así en su estado. Un vínculo estrecho entre música y ánimo que, sin entrar en concretas relaciones lingüístico-emocionales, recuerda a la teoría de los afectos que desde el Barroco a los albores del Romanticismo subrayó el poder de la música en relación a la condición emocional del hombre.⁴²⁹ Todavía en la línea de la capacidad para afectar la dimensión psíquica del ser humano, el sacerdote encuentra en la música potencial para intervenir la voluntad y persuadirla sin resistencia posible.⁴³⁰

⁴²⁵ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999, p.64.

⁴²⁶ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.159-161. «Platón dice, que la música es un medio de conducir las almas hacia la virtud. Efectivamente, la música contiene los elementos que nos transportan a una realidad espiritual. [...] La música, dijo también Platón, es el más firme apoyo de la felicidad de los pueblos y el elemento más necesario para la conservación del Estado. [...] En el transcurso de los tiempos, la música mantuvo siempre su carácter educativo con su inagotable fecundidad de elevados sentimientos».

⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 154-155. «La música alivia las penas porque es el sosiego del alma; el Cisne suaviza las exequias de su muerte con los dulces cantos de su voz; la música es dulce como la poesía. [...] la música es don del cielo; suspensión de los sentidos; alivia los dolores; anima a los afligidos; sosiega la ira; aquieta los cuidados. [...] y echa bálsamo al dolor».

⁴²⁸ FUBINI, Enrico. *La estética música desde la Antigüedad...*, pp.55, 66, 117, 122. Medicina para el alma, según los pitagóricos, el concepto recorre también, con particularidades, el pensamiento de Platón o Aristóteles y se proyecta en la Edad Media en las ideas de teóricos como Johannes de Muris, quien afirma que la música es capaz de curar enfermedades, sobre todo las producidas por la melancolía y la tristeza, o Johannes Tinctoris, que coloca «sanar a los enfermos» como uno de los veinte efectos producidos por la música en su obra *Complexus effectuum musicas*.

⁴²⁹ FUBINI, Enrico. *Estética de la música...*, pp.104-109.

⁴³⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.154-155. «La música es señora y es tirana: persuade cuanto quiere; mueve la voluntad de tal manera, que no hay fuerza que se le resista; de ella se puede decir metafóricamente que mueve las piedras, los árboles

Tratándose de un religioso, las referencias a la divinidad no son para nada numerosas, pero sí se atisba, como no podía ser de otra manera, una concepción teologizante de la música. Castillejo la señala como «don del cielo», como medio directamente concebido por Dios para que el hombre, puramente emocional en su naturaleza, pudiera gozar de «uno de los medios más poderosos para expresar sus sentimientos».⁴³¹ Esta afirmación sirve para evidenciar que en el autor pervive el concepto estético clave del Romanticismo del arte como expresión. Es en ese período artístico cuando la música, relegada entre las artes por el clasicismo racionalista, tornó en ventaja y superioridad su capacidad expresiva para convertirse en lenguaje autónomo y privilegiado de los sentimientos.⁴³² Su potencial de expresión pasó a valorarse como más elevado que el de cualquier otro medio gracias precisamente a su indefinición, lo que invirtió la pirámide ilustrada y alzó a la música hasta lo más alto, por encima del resto de disciplinas artísticas.⁴³³ En conexión con esta idea, García Castillejo entiende la música como lenguaje que comunica y que expresa sentimientos o emociones profundas –«los movimientos más íntimos del alma»– y que lo hace de la manera más perfecta posible, mejor que cualquier otro medio y de modo «más expresivo que la lengua más perfecta».⁴³⁴ Se sitúa así en las antípodas del formalismo –música es exclusivamente música, y nada más⁴³⁵– y de su herencia, tan importante

y los bosques; porque entenece los corazones más duros y conmueve los ánimos más agrestes y amansa hasta las fieras».

⁴³¹ *Idem.* «[...] la música es don del cielo; [...] Dios dotó al hombre, consciente de sus emociones, de uno de los medios más poderosos para expresar sus sentimientos. En la música se encarnan todos los afectos y sentimientos de todo ideal. La música conmueve nuestra sensibilidad, ora alegre, ora triste».

⁴³² FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad...*, pp.254-255; FUBINI, Enrico. *La estética musical...*, pp.116-122. Tras concepciones puramente hedonistas, propias de buena parte del pensamiento iluminista del siglo XVIII, que relegaban a la música entre las artes atendiendo a su falta de contenido y su incapacidad para significar –especialmente en el caso de la música instrumental, y con reservas en el caso del melodrama, donde siempre estaba subordinada a la poesía–, en el Romanticismo la situación cambió por completo. La revalorización de la música como lenguaje de los sentimientos se inició ya en el mismo seno de la Ilustración con ideas como las de Diderot, quien ya valoraba su incapacidad significativa inmediata como la clave para revelar cuestiones más elevadas. Pero fue ya en la época romántica cuando la asemantividad de la música se convirtió en privilegio y, más allá de permitir una expresión lingüística común denotativa, le confirió la capacidad de captar y expresar realidades más profundas y excelsas, de otro modo inaccesibles. Esta cualidad, que aumenta a medida que la música se aleja de cualquier conceptualismo lingüístico, hacía desmoronarse la jerarquía artística vigente, de cuño clasicista y racionalista, y otorgaba al arte de los sonidos el papel más importante entre las artes.

⁴³³ FUBINI, Enrico. *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València, 1999, p.16.

⁴³⁴ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.16-17. «La definición del lenguaje, como medio de hacerse entender, puede aplicarse con gran extensión a la música. El lenguaje de la música es más expresivo que la lengua más perfecta. La música es un verdadero lenguaje, porque tiene como fin expresar las ideas y sentimientos. El lenguaje de la música cautiva el oído, exalta la imaginación y expresa los movimientos más íntimos del alma. El lenguaje de la música refleja las tendencias y aspiraciones más enérgicas de la voluntad». Más adelante, p.157, escribe: «Una rama de la acústica, dotada de las más sublimes y atractivas riquezas, de más energías que el poder del huracán, y de más finos y espirituales sentimientos que ningún arte es el arte de la música».

⁴³⁵ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad...*, pp. 325-333. Como indica el teórico italiano, Hanslick fue la primera reacción violenta y radical que se fragua contra el Romanticismo, contra la concepción de la música como expresión de sentimiento o de cualquier otro contenido. El concepto fundamental del formalismo era la identificación directa de la música con su técnica. Esta deja de ser medio para expresar sentimientos, para conocer lo absoluto o provocar emociones: es sencillamente música, ninguna cosa más.

en la música y el pensamiento musical del siglo XX.⁴³⁶ Más que simples ejemplos son, con matices muy diferentes, los casos de Igor Stravinsky –«la música es impotente para expresar lo que sea»–⁴³⁷ y John Cage –«que los sonidos sean ellos mismos»–.⁴³⁸

3.3.2.- Evolución y futuro de la música

El sacerdote reflexionó acerca de la música de su tiempo, una primera mitad de siglo XX vertiginosa en casi todos los ámbitos de la vida, incluido el artístico. Lo que él consideraba un «movimiento acelerado de nuestros tiempos» acabó por imponer exigencias de modernización también en la música,⁴³⁹ haciendo aparecer nuevos estilos como el jazz o generando nuevos lenguajes como el dodecafonismo. En general, fórmulas que desbordaban los moldes convencionales, que se deshacían de normas tradicionales y que abrían la puerta a tendencias más audaces e incluso radicales para su gusto.

Si bien la música venía experimentando un cambio lingüístico y armónico, y había asistido al nacimiento de nuevos estilos, García Castillejo veía en la electricidad el elemento verdaderamente clave para su más clara evolución.⁴⁴⁰ Pero no a cualquier precio ni de cualquier forma. Confirma –con sus palabras o con citas que suscribe– la necesidad de que el arte, la música, fluya «para poder vivir», que acepte en su seno las exigencias modernas que vienen dadas por el carácter de cada época, de cada tiempo. Pero, a la vez, previene de la obligación de esquivar las exageraciones, las audacias desatinadas y la excentricidad de músicas que, en su anhelo de novedad y evolución, rompen con «los valores más auténticos».⁴⁴¹ Como ejemplo negativo se refiere implícitamente al jazz,⁴⁴² una música moderna que, según Castillejo, se abandona a la

⁴³⁶ FUBINI, Enrico. *La estética musical...*, pp.135-136.

⁴³⁷ STRAVINSKY, Igor. *An autobiography*. New York: The Norton Library, 1962, p.53 (Primera publicación: Nueva York, Simon and Schuster, 1936). «Considero que la música es, por su naturaleza, esencialmente impotente para expresar nada en absoluto, sea un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc... La expresión nunca ha sido una propiedad inherente a la música».

⁴³⁸ CAGE, John. *Silence*. Madrid: Árdora, 2007, p.10. «[...] podemos abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos. [...] Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos».

⁴³⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.231.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p.227. «La música ya ha evolucionado; pero la energía eléctrica acelerará su perfección como lo ha realizado en todas las artes, industrias y actividades humanas». Más adelante, p.297: «La música moderna, no satisfecha en sus ansias insaciables de novedad, había de encontrar nuevos recursos en la música eléctrica [...]».

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp.227-232.

⁴⁴² *Ibidem*, pp.229-230. «El anhelo creciente por las novedades fue introduciendo un género de música excéntrico en extremo. Artistas y compositores, directores de banda e instrumentistas pasan de manera inesperada y curiosa a ejecuciones casi arbitrarias. Quedan descartados los timbres suaves y melosodando la preferencia a los instrumentos de mayor volumen sonoro, como la trompeta, el saxofón y otros, para interpretaciones de aires picarescos y burlescos. Resaltan en tales ejecuciones y novedades musicales, las audacias de combinación en el trabajo solista y colectivo; los desmayos o glisandos del trombón; la imitación de la voz humana con los saxofones; el graznar de las trompetas, el fuerte redoblar

arbitrariedad, a los timbres más potentes, a las interpretaciones pícaras, a las estridencias, la mímica interpretativa y otros excesos presentados como conquistas, haciendo de las normas indispensables simples cuestiones auxiliares. Sobre este estilo hace pesar el cura todas las faltas posibles de una, según él, mal entendida evolución musical.⁴⁴³

En su criterio parece pesar la idea ya comentada de que el objetivo de la música es proporcionar placer a quien la escucha y ello le parece incompatible con el hecho de apartarse de determinados preceptos, garantía de buen gusto. A la música dodecafónica, por ejemplo, le reconoce Castillejo los nuevos y «valiosos elementos de expresión en sonoridades y matices», pero parece recriminarle la excesiva disonancia –fruto del rechazo de las reglas tonales– y la preeminencia del artificio intelectualista sobre el efecto emocional.⁴⁴⁴

Entre el extremo renovador, donde el sacerdote sitúa tácitamente a músicas como el jazz, y el conservador respetuoso a ultranza de la tradición musical, se abría para García Castillejo un término medio. Un espacio de necesario equilibrio entre lo nuevo y lo anterior, entre el afán de cambio y el respeto a determinados valores para él dignos de respeto y consideración, un punto capaz de garantizar «el equilibrio de sana aceptación en las exigencias modernas de la música».⁴⁴⁵ En ese término medio es en el que insertó la música eléctrica y sus posibilidades. Esto puede explicar por qué, por ejemplo, aceptaba sonidos microtonales, pero siempre supeditados a una organización armoniosa;⁴⁴⁶ o por qué sometía a su electro compositor –tan moderno en la medida en que maquiniza el proceso de creación, suena eléctrico, se fundamenta

de los tambores; el juego de estridencias en los clarinetes; la algarabía mímica de los ejecutantes. En fin, todo lo emocional de la sorpresa se presentaba en alarde de conquista».

⁴⁴³ *Ibidem*, pp.230-231. El «dime con quién andas y te diré quién eres», se cumplió una vez más en tan lamentables casos: cerebros desquiciados, subyugados por teorías ultrarreaccionarias, perdieron el respeto a los valores más auténticos; monedas falsas puestas en circulación, pero que por lo mismo, son de corta duración y pronto se les reconoce como intrusas en las órbitas del arte musical. De esas audacias desatinadas, en el romper del molde clásico, resultó la ráfaga de la estrella fugaz que avaloró más la perpetuidad de las estrellas fijas e inmovibles».

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp.242. «La moción intelectual es preferida a la moción del corazón. El artista moderno prefiere el impresionismo a la armonía y a la tonalidad; para transmitir sus sensaciones y apreciaciones personales, de hechos y recuerdos, no se detiene en el libre y frecuente empleo de las disonancias, sin respeto a la severidad y rigidez de la clásica tradición».

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pp.231-232. «Una depurada práctica, volvemos a decir, y una fiel corrección de graves exageraciones mantendrán el equilibrio de sana aceptación en las exigencias modernas de la música. [...] también la música se emancipó de antiguas normas, llegando a las audacias más atrevidas que han desencadenado tendencias hacia un cambio radical. A ello se oponen los partidarios del patrimonio clásico de líneas nítidas y elegantes, de equilibrio centrado, de acordes plácidos y religiosos y de inspiraciones más espirituales. Los reformadores, siguiendo un plan contrario, han revolucionado los más sanos principios hasta dar en el extremo opuesto: en una música dislocada que se sale por completo de las más elementales normas artísticas. De esas luchas entre los extremos nace el provecho del término medio que elabora un estado de equilibrio y de fijeza, y un conjunto sonoro de acabada perfección y estilo, premio de esa beligerancia artística, que- no negamos es necesaria, convencidos de aquello «de que no hay mal que por bien no venga».

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp.246-247, 249. «¿Qué compositor puede haber hecho estudios de armonía en una materia que todavía no se llegó a realizar? ¿Quién se atreverá a componer un nuevo género de música sin estar embebido por inspiraciones sobre elementos previamente concebidos? [...] Hay que dar vida a las subdivisiones del sonido, organizándolas en conjuntos armoniosos [...]».

en el azar e incorpora microtonos– a los ritmos y compases convencionales y, en la medida de lo posible, a las reglas de la armonía tonal.⁴⁴⁷

A partir de su concepto de equilibrio, para Castillejo era necesario un nuevo orden de ideas de cara a conseguir un progreso coherente en lo musical que llevara a creaciones mejores aún que las existentes. Las primeras décadas de siglo XX se vivieron aceleradas, agitadas, entre constantes cambios y progresos, con el protagonismo de la energía eléctrica y del maquinismo que revolucionaron los medios de locomoción y la industria. En opinión de Castillejo, la música, no podía ser ajena a aquella situación y a aquellos agentes.⁴⁴⁸ Máquina, electricidad, velocidad, eran factores clave que marcaron el ritmo de aquel tiempo. Por ellos debía pasar el nuevo orden al que se refería y sobre ellos, de hecho, el sacerdote construyó su electrocompositor.

Muchas de las actividades del hombre se habían visto envueltas en una maquinización creciente, fenómeno de tiempos modernos e industriales que hundía sus raíces en una Revolución Industrial ya más que centenaria. La máquina no solo había hecho que las labores del hombre cambiaran de modo, sino que había mutado su entorno y lo había conducido inexorablemente hacia un escenario de aspecto fabril sumido en el movimiento acelerado, el temblor y el ruido. La misma telegrafía moderna no era sino la maquinización de la comunicación, con su ritmo incansable en los manipuladores y su banda sonora de pulsaciones y señales acústicas.⁴⁴⁹ Ante la normalidad con que los mecanismos y aparatos intervenían ya el universo humano, Castillejo veía imposible la abstención de la disciplina musical.⁴⁵⁰ El electrocompositor será en sí mismo una máquina, un artefacto sonoro, un ingenio fruto de la mecanización de una actividad humana y, especialmente para él, emocional como la música.

Con la aparición de la máquina entre las ideas del cura, resulta inevitable pensar en el futurismo de principios de siglo XX. Es una tentación tratar de emparentar con la voluntad de su promotor, Filippo Tommaso Marinetti, de armonizar el arte con el mundo técnico y el universo de la máquina,⁴⁵¹ una proposición surgida en el ámbito de la literatura pero extendida conceptualmente al resto de disciplinas artísticas por la

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pp.241-242. «No convendrá olvidar tampoco, pues avalora las funciones del aparato electrocompositor musical que el sistema de la escala duodécuple tiene en completo abandono a la dominante como tal».

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.231. «Los medios rápidos de locomoción; la fuerza de la electricidad en los vehículos y en las fábricas de todo género; la radio y el avión y otros varios inventos que han salido al paso, engendraron elementos nuevos para desplazar lo antiguo y rudimentario. En breve tiempo han pasado al dominio universal, hoy estas nuevas formas de mecánica han llegado a vulgarizarse, y su empleo es corriente y normal. No es posible que en presencia de esta agitación se halle impasible el motivo musical».

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.74. «Entrar en la sala de máquinas de una Central Telegráfica, es oír un enjambre de tableteos a modo de inmenso taller de relojería. Es el incansable pulsar de un corazón que da vida a un cuerpo gigante cuyos brazos extiende en inmensa red para abrazar a sus colaterales. Las palpitations de ese corazón son percibidas instintivamente por el telegrafista y le subyugan con tal fuerza y poder que le hacen su fiel esclavo y servidor; también él, como en ciega obediencia a un mago encantador, hace que sus dedos, hipnotizados, bailen sobre el manipulador Baudot, al compás de esa misma música».

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pp.157, 231. Sobre el concepto o el fenómeno de máquina reflexiona y escribe menos el autor, que se centra totalmente en la electricidad.

⁴⁵¹ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina*. Barcelona: Zeus, 1964, p.30.

aspiración totalizadora del movimiento artístico. A la música llegó de la mano del compositor Francesco Balilla Pratella que, pese a no componer ninguna obra esencialmente futurista,⁴⁵² redactó tres manifiestos musicales que apuntaban las bases de lo que tendría que ser la música acorde a aquella tendencia de vanguardia: *Manifesto dei musicisti futuristi* (1910), *Manifesto técnico della música futurista* (1911) y *La distruzione della quadratura* (1912). En el segundo de ellos, casi parafraseando el último punto del manifiesto escrito en *Le Figaro* por Marinetti en 1909,⁴⁵³ Balilla Pratella declaraba la necesidad de que la música futurista llevara a su terreno el fruto de los sucesivos descubrimientos y avances del hombre moderno y diera cuenta de cómo sonaban las masas, las industrias y los modernos medios de locomoción.⁴⁵⁴

En algunas palabras de Castillejo se advierte una retórica que, por momentos, recuerda a la empleada por los futuristas en los manifiestos citados, siempre salvando las distancias y sin la beligerancia y efusividad propia de los italianos:

Los medios rápidos de locomoción; la fuerza de la electricidad en los vehículos y en las fábricas de todo género; la radio y el avión y otros varios inventos que han salido al paso, engendraron elementos nuevos para desplazar lo antiguo y rudimentario.

En breve tiempo han pasado al dominio universal, hoy estas nuevas formas de mecánica han llegado a vulgarizarse, y su empleo es corriente y normal. No es posible que en presencia de esta agitación se halle impasible el motivo musical.⁴⁵⁵

El sacerdote pudo tener noticias tempranas del futurismo, de sus ideas y de algunos de sus textos y manifiestos, aunque en su libro no hay alusión explícita alguna, por lo que solo se puede conjeturar acerca de su conocimiento. Entre 1911 y 1912, pocos años después de la proclama original de Marinetti, se publicó en Valencia *El Futurismo*, traducción española de un original publicado en Francia con varios

⁴⁵² MARCO, Tomás. *Músicas al límite. Quintana*, 2007, n°6, p.132. Según el autor, Balilla Pratella no compuso nada especialmente futurista y realmente la escritura de los manifiestos musicales se debió al mismo Marinetti. En su ópera *L'aviatore Dro* apenas introduce dos de los instrumentos creados por Luigi Russolo como elementos «extraños» en un discurso por lo demás convencional. Coincide el autor con la valoración de PRIEBERG, Fred K., *Música y máquina...*, p.36, quien señala que la obra de Balilla Pratella, *Musica futurista per orchestra* (1913), pese a su título, cuenta con una escritura cromática y con la presencia de microtonos pero es de corte esencialmente neoclásico.

⁴⁵³ MARINETTI, F.T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p.206. «Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la. Rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillear de los ríos bañados por el sol; a los *paquebots* aventureros husmeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta».

⁴⁵⁴ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.38. «Llevar al terreno de la música todas las nuevas actitudes de la naturaleza, producidas continuamente por el hombre en virtud de los incesantes descubrimientos científicos. Dar el alma musical a la masa, a las grandes industrias, a los trenes, a los transatlánticos, a los acorazados, a los automóviles y a los aviones. Añadir a los grandes motivos íntimos de la música el reino de la máquina y el victorioso dominio de la electricidad».

⁴⁵⁵ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.231.

manifiestos y textos del movimiento artístico.⁴⁵⁶ Pudo además estar al tanto a través de las páginas de la revista *Taula de Lletres Valencianes*, publicada entre 1927 y 1930, en la que poetas locales como Carles Salvador, Maximilià Thous, Enrique Navarro-Borrás y Miquel Durán aludieron profusamente al futurismo en su debate entre la defensa de la tradición o del vanguardismo.⁴⁵⁷ Incluso durante su viaje a Italia, en tiempos de la guerra civil. Pero pese a lo que no es más que una coincidencia superficial, hay un modo diferente de entender y plantear la música y su relación con los tiempos y los medios técnicos modernos.

Más allá de Balilla Pratella, el futurista más influyente en el ámbito de la música fue el pintor Luigi Russolo, ideólogo de las máquinas sonoras *intonarumori*, creador de emblemáticas obras musicales futuristas como *Risveglio di una città* (1913) y autor del famoso opúsculo *L'arte del rumori* (1913). En su texto, Russolo planteaba una evolución de la música paralela a la de las máquinas, que colaboraban por entonces en gran cantidad de las actividades del hombre, usarlas para conquistar el ruido en su totalidad, desbordando el restringido y ya más que amortizado círculo del sonido puro y musical.⁴⁵⁸ El objetivo era usar máquinas-instrumento –*intonarumori*, capaces de conformar una orquesta futurista y producir más de veinte tipos de ruidos agrupados en 6 familias– para hacer ruido, no en forma de una reproducción imitativa, sino para crear obras al «entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos».⁴⁵⁹ Como el mismo Russolo explicaba a Pratella,⁴⁶⁰ fue quizá su temeridad y el no tener que defender ninguna reputación musical lo que le guio a la hora de plantear la renovación futurista: el ruido forma parte de la música y se puede hacer música – ruidos– con máquinas. El planteamiento de Castillejo fue conceptualmente diferente. Ni buscó incorporar musicalmente el ruido de las máquinas ni su máquina musical –el electrocompositor– producía ruido alguno. El sacerdote coincidió con los italianos en que los artefactos mecánicos inundaban la vida del hombre moderno, pero su consideración de la máquina fue más como medio que como remedio; más como instrumento al servicio de la música que como panacea de nuevos sonidos-ruidos para

⁴⁵⁶ MARINETTI, F.T. *El futurismo*. Valencia: F. Sempere y Compañía, s.f. [1912]. Traducción al castellano de Germán Gómez de la Mata y N. Hernández Luquero. Con anterioridad, Ramón Gómez de la Serna ya había traducido y publicado el primer manifiesto de Marinetti en el número de abril de 1909 de la revista madrileña *Prometeo*. En la misma, el poeta italiano publicó su «Proclama futurista a los españoles» en el número de junio de 1910.

⁴⁵⁷ MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944). En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.131-134.

⁴⁵⁸ RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di «poesía», 1916, p.11. «Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos. [...] Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la “Heroica” o la “Pastoral”». Traducción del autor.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.14.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p.17. «No soy músico de profesión: no tengo pues predilecciones acústicas, ni obras que defender. Soy un pintor futurista que proyecta fuera de sí, en un arte muy amado y estudiado, su voluntad de renovarlo todo. Y en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos».

tratar la monotonía del sonido de la orquesta y sus instrumentos. El cura no buscaba el ruido con la máquina, de hecho su electrocompositor tenía como virtud imitar los timbres convencionales. La máquina era para Castillejo medio para mecanizar y/o automatizar el proceso, colaborando así de la misma forma en que colaboraba en otras actividades humanas. Además, la *tabula rasa* pretendida por los futuristas en el arte, su animadversión hacia el culto al pasado, su enconada posición respecto a los formalismos y convencionalismos no encajaban con la idea de Castillejo de encontrar un término medio. Mientras para el sacerdote, como ya se ha visto, *armonía* y *buen gusto* eran conceptos que debían sobrevivir a la originalidad y evolución artística, para los futuristas no eran sino palabras ambiguas y tiranas contra las que solo cabía la rebelión.⁴⁶¹

La electricidad estaba cada vez más presente en todos los ámbitos de la vida, aumentando las posibilidades de numerosas disciplinas y generando avances sin ella impensables. También el arte de los sonidos debía aliarse definitivamente con ella, según Castillejo.⁴⁶² Confirmando el potencial vislumbrado tras las primeras explotaciones musicales del fenómeno –nuevos instrumentos–, la música eléctrica era para el sacerdote campo inmenso para una experimentación que conduciría a «resultados maravillosos que ciertamente han de sobrevenir».⁴⁶³ Metafóricamente, un ensanchamiento del «palacio de la música».⁴⁶⁴ El desarrollo alcanzado en su época, que apenas había pasado de los instrumentos productores de sonido por medios eléctricos y electrónicos, no era más que una fase todavía inicial para el sacerdote. Balbuceos de un futuro eléctrico musical que estaba convencido que no tardaría en llegar de la mano de la electrónica, de la «generación de oscilaciones en válvulas de radio». La música eléctrica no cesaría de ensancharse gracias a los sucesivos avances científicos y perfeccionamientos técnicos.⁴⁶⁵ Sus ventajas como soporte del compositor para conseguir las creaciones de más belleza, interés y calidad, su capacidad para potenciar el carácter educativo y expresivo-emocional del arte de los sonidos y su rendimiento inagotable servían de sólido fundamento al sacerdote para ver en la música eléctrica el mejor de los futuros: «El bello provenir del arte musical,

⁴⁶¹ GONZÁLEZ, Ángel; CALVO, Francisco; MARCHÁN, Simón. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p.144. Manifiesto de los primeros futuristas (1910), firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini. «[...] 6. Rebelarnos contra la tiranía de algunas palabras demasiado ambiguas, tales como *armonía* o *buen gusto*, que fácilmente podrían demoler la obra de Rembrandt o la de Goya».

⁴⁶² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.234. «El auxilio de la energía eléctrica es de absoluta realidad en todas las ramas de la actividad humana y ha determinado una muy marcada evolución de avances y mejoramientos. En ese conjunto de perfeccionamientos ha de estar incluida también la música que, por todos conceptos, merece ocupar en esos amplios espacios un airoso lugar».

⁴⁶³ *Ibidem*, p.161. «La música que palpita al compás del tiempo no puede menos de incorporarse y entretenerse hoy día con las vibraciones invisibles que conmueven todas las actividades de la humanidad. Modernamente se ha asociado con la fuerza más poderosa de la naturaleza: la electricidad, formándose la música eléctrica. Y se ha abierto un campo tan inmenso a la experimentación, que ni la imaginación más viva puede prever los resultados maravillosos que ciertamente han de sobrevenir».

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.232-233.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp.234-237. «Actualmente y bajo estos aspectos, la música eléctrica puede decirse está todavía en simiente. Claro que ha merecido singulares e importantes atenciones por parte de algunos inventores, ya citados, que han aportado investigaciones de verdadera calidad; pero solo son balbuceos de un futuro desarrollo. [...] A su vez, esta primera fase quedará anticuada y será eliminada cuando la difusión de procedimientos auné cauces para un mayor perfeccionamiento. Por fin, resultará asombroso su estado de apogeo».

indiscutiblemente, se ha de concentrar en procesos eléctricos, cuyos resultados serán sorprendentes como lo van siendo todas las artes y la mecánica, apoyadas en la vitalidad eléctrica».⁴⁶⁶

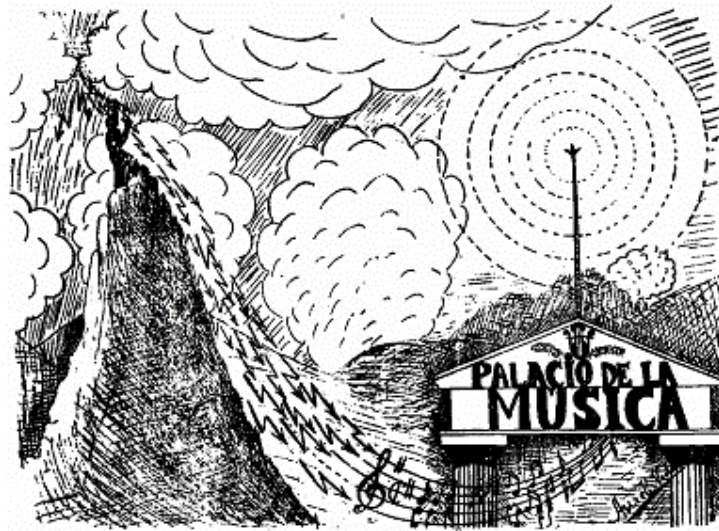


Ilustración 34 La electricidad aplicada también al mundo de la música. Dibujo de Aurelio Vidal. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.232.

Con su pensamiento, García Castillejo se alineó, de forma pionera en España, con aquellos que señalaban la electrónica como el camino por el que debía transitar el futuro de la música. Ya Pratella, en su *Manifiesto técnico della música futurista* (1911) había expresado la necesidad de hacer partícipe a la música del «victorioso dominio de la electricidad». Pocos años antes, a propósito de la presentación en 1906 del dynamophone o telharmonium de Thaddeus Cahill, un joven Leopold Stokowski escribía en la revista *Electronic World* acerca de la importancia de la electrónica para el futuro de la música,⁴⁶⁷ mientras Ferruccio Busoni subrayaba el horizonte de «esperanzas y fantasías de ensueño» que se abría para el futuro de la música gracias a las posibilidades de aquel tipo de instrumentos.⁴⁶⁸ No es coincidencia que fuera un alumno del compositor italiano, Edgar Varèse, quien declarase a principios de los años veinte la necesidad de nuevos instrumentos electrónicos capaces de ofrecer nuevas posibilidades sonoras y apuntara que «el compositor y el técnico eléctrico trabajarán

⁴⁶⁶ *Ibidem*, pp.233-234.

⁴⁶⁷ ANDER, William. *The mystery of Leopold Stokowski*. London: Associated University Presses, 1990, pp.145, 198-199. Algunos años más tarde, entre 1929-1930, Stokowski volvió a manifestar la importancia de los instrumentos electrónicos en lo que consideraba que sería una nueva era en la música: SCHOLLES, A. *Diccionario Oxford de la música*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964, p.695. «Dentro de pocos años tendremos métodos enteramente nuevos de producción del sonido por medios eléctricos... Comenzará, así, una nueva era en la música... Una de las características maravillosas de los nuevos instrumentos eléctricos es, o será, la ausencia práctica de dificultades técnicas en su ejecución. No se necesitarán ya largas horas de práctica todos los días pues la electricidad tendrá a su cargo toda la parte mecánica. El ejecutante dará musicalidad, interpretación, variedad de color y volumen del sonido, y todos los aspectos no materiales de la música».

⁴⁶⁸ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music*. New York: G. Schirmer, 1911, pp.33-34. En referencia a lo que supondría el instrumento —especialmente por su habilidad microtonal— para las generaciones venideras y el arte (de la música), escribió: «Y qué horizonte de esperanza y fantasía química se abre así para los dos! ¿Quién no ha soñado que podía flotar en el aire y ha creído firmemente en su sueño para hacerlo realidad?».

juntos para conseguirlo».⁴⁶⁹ El profesor, organista e inventor alemán Jörg Mager, que dedicó buena parte de su vida a la creación de instrumentos electrónicos como el spherophone, se mostró convencido de las posibilidades de la electrónica y en 1924 explicó, en un panfleto publicado en Berlín, que la música se lograría en el futuro por instrumentos electrónicos de posibilidades y recursos mucho mayores que los convencionales.⁴⁷⁰ El control de los sonidos generados por medios electrónicos y la posibilidad de producirlos con cualquier frecuencia, amplitud o duración llevarían al compositor americano John Cage a declarar su *Credo* en 1937,⁴⁷¹ en el que auguraba una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos, y a componer en 1939 la obra *Imaginary Landscape n°1*, la primera obra electrónica jamás compuesta.⁴⁷²

Las afirmaciones del compositor americano, pese a ser anteriores a la publicación del texto de Castillejo, anunciaban ya un nuevo paradigma respecto a los anteriores. No solo porque recuperaba la idea futurista de componer con ruidos ahora grabados y editados por medios electrónicos –avanzando la música concreta–, sino porque desligaba a los nuevos instrumentos de la servidumbre de reproducir sonidos musicales e interpretar obras convencionales para hacerles protagonistas de obras nuevas –música electrónica–, creadas e interpretadas directamente por el compositor gracias a la capacidad ofrecida por los medios electrónicos de producir y controlar sonidos en todas sus dimensiones –frecuencia, amplitud, duración, timbre–. El futuro se hizo presente y, superado el ecuador del siglo, muchos compositores se interesaron por la electrónica, pasaron por laboratorios para su formación y ampliaron su catálogo con obras electroacústicas bajo muy diferentes criterios estéticos.

Sus ideas y planteamientos no encontraron paralelo en la música española. Sería más tarde, en la década de 1960, cuando apareció el interés por la electrónica en algunos músicos españoles, ya desde perspectivas diferentes a las de Castillejo y llevados por la moda y desarrollo internacional de la música electroacústica.⁴⁷³ Lo que avalora a Castillejo es que, más allá de las fronteras nacionales, sí se pueden relacionar sus convicciones –salvando las diferencias y teniendo en cuenta muchas particularidades– con las reflexiones y designios de algunos de los más importantes y

⁴⁶⁹ COX, C.; WARNER, D. (ed.) *Audio culture. Readings in modern music*: New York–London, Continuum, 2004, p.21.

⁴⁷⁰ MAGER, Jörg. *Eine Neue Epoch Der Music Durch Radio*. Berlín: 1924. Citado en: <<http://120years.net/the-electrophon-spharaphon-partiturophon-and-the-kaleidophon1921-1930/>>. [Consulta: 23-1-2015]. «¡La música del futuro se logrará mediante instrumentos de radio! Por supuesto, no con la transmisión de radio, sino con la generación más directa de tonos musicales por medio de instrumentos de cátodo! [...] De hecho, la música-cátodo será muy superior a la música anterior, ya que puede generar una mucho más fina, más desarrollada, ¡una música de más ricos colores que la de todos nuestros instrumentos musicales conocidos!»

⁴⁷¹ CAGE, John. *Silence...*, pp.3-6. «El futuro de la música: Credo. Creo que la utilización del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos que hará posibles a efectos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos. Los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos para la producción sintética de música serán explorados. Mientras que, en el pasado, la discrepancia estaba entre disonancia y consonancia, en el futuro inmediato estará entre el ruido y los así llamados sonidos musicales».

⁴⁷² BARBER, Llorenç. *Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p.22. Obra para para dos electrófonos de velocidad variable, sonidos sinusoidales de diversas frecuencias pregrabados, piano y plato.

⁴⁷³ Juan Hidalgo realizó en el estudio de la ORTF de París la primera obra electroacústica de un español: *Etude de Stage* (1961).

renovadores músicos de la primera mitad de siglo XX. Además, junto a su aportación al desarrollo eléctrico-maquinista-musical en forma de aparato electrocompositor, su imaginación llegó a avanzar, como se verá, diversos artefactos como el sintetizador de sonidos, el sintetizador de voz humana o máquina parlante y un aparato copiador automático de música.

3.3.3.- La música eléctrica entendida por García Castillejo

Castillejo, demostrando conocimiento de sus fundamentos técnicos y de su todavía corta evolución histórica, se preocupó por delimitar claramente la naturaleza del sonido generado por medios electrónicos, elemento fundamental del campo sobre el que centró su atención: la música eléctrica. La cuestión determinante en ella era que se trataba de una música cuyos sonidos tenían un origen totalmente eléctrico,⁴⁷⁴ lo que directamente le permitió establecer evidentes diferencias con la música producida por instrumentos convencionales, pero también con aquella fruto de su amplificación o difusión por medios eléctricos. En principio, el concepto musical que el sacerdote sostenía con aquella etiqueta únicamente hacía referencia al origen de los sonidos, a su fuente o modo de producción, sin cambios ni nuevas implicaciones lingüísticas o estéticas, más allá de una potencial capacidad microtonal que simplemente dejó apuntada como posibilidad enriquecedora.

Según la física general, la vibración de un cuerpo provoca la perturbación mecánica del medio que lo rodea –sólido, líquido, gaseoso– en forma de movimiento ondulatorio u onda sonora que se propaga por el mismo. La acústica, de forma tradicional y convencional, ha establecido como causa de las ondas la vibración de cuerdas, columnas de aire, placas y membranas, elementos que con su movimiento comprimen y dilatan al aire que los rodea llevando las perturbaciones hasta el oído.⁴⁷⁵ Así, la música producida por instrumentos está constituida por ondas sonoras derivadas de un fenómeno físico de vibración y configuran lo que el sacerdote llamó sonido mecánico.⁴⁷⁶ A este, aunque históricamente se ha mostrado suficiente, se le aplicaron procedimientos eléctricos para conseguir su amplificación o prolongación, como hicieron Ivan Makhonine en el caso del violín en 1930 o Paul Barth y George Beauchamp con la guitarra eléctrica hacia 1931. Estos procedimientos sobre instrumentos conocidos, en los que el origen de las ondas sonoras todavía estaba en la

⁴⁷⁴ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.296. «Nos sirvió de introducción el capítulo XVII, proporcionándonos un ligero concepto de la música eléctrica, al decirnos que consistía en vibraciones totalmente eléctricas».

⁴⁷⁵ BURBANO, Santiago.; BURBANO, Enrique.; GRACIA, Carlos. *Física general*. Madrid: Tébar, 2003, p.385.

⁴⁷⁶ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.297. «Actualmente está comprobado, que todo sonido mecánico es producido por las vibraciones de los cuerpos, y que estas obedecen a la elasticidad de los mismos, alterada a uno y otro lado al perder el equilibrio normal, debido a la cohesión. Estas vibraciones se transmiten al aire, en ondas sonoras, que llegan a nuestro oído, conmoviendo a las fibras llamadas de Corti, que tengan la misma frecuencia de oscilación entre las tres mil dispuestas a vibrar, en su frecuencia correspondiente».

vibración física de un elemento, no tenían nada que ver con la música eléctrica que realmente preocupó a García Castillejo.⁴⁷⁷

El sacerdote centró su interés en el sonido eléctrico, aquel de procedencia estrictamente eléctrica, que definió y diferenció del sonido mecánico tradicional:

Hoy día el sonido asocia así un nuevo concepto; puede ser mecánico o eléctrico. Conocemos por sonido mecánico al producido por las vibraciones de los cuerpos elásticos, transmitidas por el aire hasta nuestro oído. Y llamamos eléctrico al producido, no por vibraciones mecánicas de cuerpos elásticos y sensibles, sino por oscilaciones eléctricas en los circuitos de las lámparas mediante el movimiento oscilatorio de los invisibles electrones. El sonido eléctrico se convierte en audible al originar variaciones en el campo magnético del altavoz.⁴⁷⁸

En su síntesis no participaba cuerpo vibratorio alguno, sino únicamente componentes electrónicos generando oscilaciones eléctricas: «Nuestro oído no percibe más que vibraciones cuya frecuencia varía entre 16 y 12.000 según personas y edades. Producir, pues, eléctricamente estas oscilaciones es lo que se determina con el epígrafe de música eléctrica».⁴⁷⁹ No es habitual encontrar tal expresión, empleada tan profusamente por Castillejo, en la terminología musical. Probablemente su elección se debiera a que, a la hora de establecer una etiqueta, puso mayor énfasis en el resultado –oscilaciones eléctricas– que en los medios –la válvula electrónica–. Otras expresiones, como música concreta, electrónica y electroacústica, se fueron incorporando al léxico de la disciplina a partir de los años cincuenta del pasado siglo XX, pero su significado y dimensión era ya muy diferente. Además de la denominación recurrente de música eléctrica, el sacerdote hizo también un uso temprano del vocablo electroacústica.⁴⁸⁰ Pero mientras en Castillejo hace referencia básicamente a la producción de sonido –un sonido que, en instrumentos como el theremin, tiene una dimensión interpretativa–, en la acepción extendida y ligada a las

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pp.161-162. «Al decir música eléctrica, no se trata de los trabajos y estudios realizados sobre los instrumentos de música ya conocidos en los que se pretende enlazar las vibraciones mecánicas a las vibraciones eléctricas, en especial al cesar aquellas como en el piano eléctrico del físico berlinés doctor Nernst. Este, mediante micrófonos electromagnéticos, prolonga eléctricamente el proceso acústico al cesar la percusión que le dio origen. Ni se trata del Vivitone, en el cual no hay caja de resonancia por no ser necesaria, ya que en el puente se apoya un pick-up que recoge las vibraciones de las cuerdas al modo que el violín eléctrico de Makhonine, consiguiendo gran volumen de sonidos mediante el respectivo amplificador. Las cuatro cuerdas del violín descansan sobre el puente, sin caja de resonancia, y las vibraciones concentradas en él son recogidas electromagnéticamente para su debida amplificación, pudiendo matizar, de manera asombrosa la potencia del sonido. Un trozo de madera, cuatro cuerdas, un pick-up, un amplificador y un arco corriente de violín constituyen el sencillo equipo del violín eléctrico».

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.249.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p.162.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pp.194-195. «[...] y aún hoy día, a pesar del continuo estudio de la electricidad y después de la invención de múltiples aparatos e instrumentos de gran ingenio, son muy pocos los que experimentan esta nueva modalidad que damos en llamar electroacústica». El sacerdote se refiere también al theremin como «instrumentos electroacústico» y como «instrumentos acústico-eléctrico».

músicas concreta y electrónica, supone una utilización creativa y compositiva del sonido electrónico y de los equipos que lo generan.⁴⁸¹

De la definición planteada por el cura Castillejo para el sonido eléctrico se desprende la importancia de la válvula, de una de sus principales aplicaciones como es la generación de oscilaciones eléctricas y de un sencillo pero necesario elemento como el altavoz para hacer audibles a aquellas. Aunque habla de «producir eléctricamente» el sonido, cabe hablar de electrónica más que de simple electricidad, pues era definitivo el papel de la válvula electrónica de vacío. También conocida como válvula termoiónica, audión, lámpara, tubo de vacío o triodo, fue el elemento que inauguró la electrónica y que revolucionó la posibilidad de obtener sonidos a partir de la electricidad. Si bien se había conseguido sintetizar frecuencias audibles con anterioridad a su invención –el ejemplo más tardío y quizá más famoso, el del thelarmonio de Tadeus Cahill de 1897– fue su aparición lo que hizo el procedimiento práctico y realmente asequible para la música. El sacerdote subrayó la importancia del componente y su papel trascendental en tantos ámbitos, desde la telegrafía y los nuevos medios de comunicación como la radio, a la producción de sonido.⁴⁸²

El origen de la válvula se remonta a las observaciones de los alemanes Julius Elster y Hans Geitel, quienes en 1880 detectaron la aparición de una débil corriente que circulaba entre el filamento de una lámpara incandescente y una placa metálica exterior añadida. Poco después, Thomas Alva Edison confirmó el fenómeno, comprobó el sentido único de la corriente tras la polarización de la placa respecto al filamento y lo difundió bajo el nombre de efecto válvula, aunque con el tiempo se ha conocido como efecto Edison en su honor o simplemente efecto termoiónico.⁴⁸³ El físico inglés John Ambrose Fleming retomó e investigó el principio y, a partir de sus experimentaciones, en 1904 inventó el diodo de vacío –dos elementos, filamento calentado y placa, dentro de una ampolla al vacío –, utilizado para detectar las ondas en la telegrafía sin hilos. Solo 3 años más tarde, el estadounidense Lee de Forest añadió un tercer elemento al diodo de Fleming, la rejilla, que hacía posible controlar el flujo de electrones emitidos por el filamento hacia la placa. Inventó así una nueva válvula de control variable a la que se llamó audión o triodo, capaz no solo de actuar como detectora sino como amplificadora de señales y generadora de oscilaciones. Gracias a

⁴⁸¹ RANDEL, Don (ed.) *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp.382-385. La música electroacústica aparece definida como aquella que se produce, modifica o reproduce por medios electrónicos llevando a cabo una utilización creativa de los medios. El autor engloba en ella como géneros la música concreta, electrónica, la música por ordenador y la electrónica en vivo entre otros.

⁴⁸² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.275-276. «¿Pueden ser las lámparas manantiales de sonido? Ellas registran y detectan las infinitas vibraciones sonoras traídas de los Estudios de las Emisoras por el éter. ¿Por qué, pues, estas mismas lámparas no han de poder ser Manantiales de sonido? Efectivamente así es; y para demostrarlo basta lo dicho hasta ahora de los diferentes osciladores o generadores eléctricos del sonido. [...] La válvula electrónica no solo puso nuevos descubrimientos al servicio de la Telegrafía proporcionando un admirable progreso a los medios de Comunicación, sino que también, en el arte bello de la Música, ha aportado nuevas adquisiciones que facilitan las investigaciones de fenómenos inesperados en el muy extenso campo de la Acústica».

⁴⁸³ LÉVY, Elie. *Diccionario Akal de Física*. Madrid: Ediciones Akal, 1992, p.729. El fenómeno se conoce con otros nombres como termoelectrónico, termoelectrónico, termoemisivo o los ya citados efecto válvula, Edison o termoiónico. En general, se refiere a la emisión de electrones por un filamento llevado a altas temperaturas.

la aportación de Forest, mejoró la telefonía y la telegrafía sin hilos, la radio comenzó un desarrollo imparable y los instrumentos musicales electrónicos devinieron una realidad práctica y manejable gracias a su reducido tamaño y la integración de los circuitos. De hecho, el mismo Lee de Forest construyó en 1915 el Audion Piano, primer instrumento enteramente electrónico diseñado a base de válvulas triodo y capaz de generar frecuencias audibles gracias a la heterodinación.

De forma simplificada, el funcionamiento del triodo partía de un filamento calentado al ser recorrido por una corriente eléctrica, causa de la liberación de electrones en forma de corriente eléctrica hacia una placa que recibirá más o menos en función del voltaje aplicado a la rejilla o elemento de control de la válvula.⁴⁸⁴ Es precisamente esa posibilidad de controlar el flujo de electrones la clave para las posibilidades amplificadoras u osciladoras del componente. Como señalaba el cura Castillejo, «la válvula radioeléctrica obligó al electrón a mostrar sus habilidades», y fue así porque con este elemento se llegó a dominar a los electrones, dominio que constituyó verdadera esencia de la incipiente electrónica: «Solo queremos dejar sentado que, a pesar de los misterios casi insondables de la electricidad, podemos hacer vibrar los electrones y dominarlos en su marcha sometiénolos al compás de la varita mágica movida por la lámpara de la radio».⁴⁸⁵



Ilustración 35 Válvula con electrones dominados en su marcha. La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica, p.257.

⁴⁸⁴ SENNER, Adolf. *Principios de electrotecnia*. Barcelona: Editorial Reverté, 1994, pp.328-331. El funcionamiento aparece ilustrado en el libro de Castillejo, en la figura 60 de la página 135, y descrito poéticamente: GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.135-136. «El filamento incandescente como el rojo de una hermosa flor, empieza a exhalar el aroma de los electrones; la placa pituitaria acoge esos electrones en fragancia, y queda establecido un contacto permanente entre la roja flor del filamento y la placa, mientras ambos, filamento y placa, estén en ignición».

⁴⁸⁵ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.254, 256-257.

Los sonidos eléctricos, explicaba Castillejo, «se originan en las válvulas al oscilar».⁴⁸⁶ Sobre el principio de oscilación de la válvula, se apoyaban la mayor parte de los instrumentos musicales electrónicos para generar sonido. Las diferencias fundamentales entre ellos se encontraban de un lado en el principio técnico – heterodino o generación directa– y de otro en la forma en la que en cada uno se conseguía variar la frecuencia de las oscilaciones con teclas, movimiento de algún elemento metálico o movimiento de las manos en el aire entre otros. Los sonidos no son sino oscilaciones eléctricas, cambios repetitivos de voltaje o de corriente en forma de onda, producidas en dispositivos osciladores.⁴⁸⁷ La utilización del triodo en la generación de oscilaciones suponía, en los casos más simples, el empleo de un circuito oscilante o resonante compuesto por una bobina y un condensador. Para conseguir que se mantuvieran en el tiempo se establecía una realimentación del propio circuito oscilante a la rejilla de control.⁴⁸⁸ Junto a la válvula y su aplicación para generar oscilaciones eléctricas, el altavoz se convirtió en pieza clave para el proceso de producción de sonido eléctrico. Suya era la responsabilidad de convertir en audibles las oscilaciones. La membrana de un altavoz, excitada eléctricamente, acababa por vibrar y provocar la perturbación física en el medio necesaria para la recepción del sonido por el oído.

Para García Castillejo el binomio música-electricidad estaba todavía en una fase inicial en su tiempo, pero confiaba a aquella relación el porvenir del arte de los sonidos. Un desarrollo futuro que para él pasaba necesariamente por los procedimientos de generación de oscilaciones a partir de válvulas electrónicas.⁴⁸⁹

Las ventajas del sonido eléctrico sobre el sonido mecánico eran más que evidentes para García Castillejo: facilidad para variar la intensidad, intervalos más perfectos en su afinación, duraciones indefinidas o variación ilimitada de los timbres son algunas de las virtudes que señala.⁴⁹⁰ A los aparatos productores de sonido eléctrico les supone mayor versatilidad, con ellos el control del intérprete o manipulador aumenta y permite un dominio más sutil que en el caso de los instrumentos mecánicos convencionales. Es el caso del theremin, ejemplo que emplea el sacerdote para dar cuenta de cómo movimientos casi imperceptibles provocan sensibles efectos o cambios en el resultado sonoro.⁴⁹¹ Pero para Castillejo, el mérito

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.297.

⁴⁸⁷ TOMASI, Wayne. *Sistemas de telecomunicaciones electrónicas*. México: Prentice Hall Hispanoamericana, 2003, p.51. Siendo oscilar la fluctuación entre dos estados, un oscilador queda definido como el dispositivo que genera oscilaciones, es decir, formas de onda repetitivas. En electrónica se habla de oscilador en referencia al circuito que produce oscilaciones eléctricas, cambios repetitivos de voltaje o corriente en forma de onda.

⁴⁸⁸ SENNER, Adolf. *Principio de electrotecnia...*, p.330.

⁴⁸⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.235. «[...] pero solo son balbuceos de un futuro desarrollo. Este ha de estar íntimamente ligado con los análisis eléctricos del sonido que, aunque lentamente, cada día ensanchan su campo, y, sobre todo, guarda relación más estrecha y es de mayor importancia con los procedimientos a seguir para la generación de oscilaciones en las válvulas de radio, mediante los componentes asociados a sus circuitos».

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.249.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pp.318-319. «Es mucha la diferencia existente entre los aparatos eléctricos y los instrumentos mecánicos. A los primeros podemos dominarles con más sutileza que a los segundos. Esos campos magnéticos tan sensibles, que basta el bailotear de los dedos en un Theremin para alterar los resultados, se prestan, a las mil maravillas, para obtener de ellos trinos, gorjeos, vibratos y una vitalidad pujante y

fundamental del sonido eléctrico era hacer posible y práctico el uso de microtonos. A esta cuestión dedicó todo el capítulo XXIV de su libro.



Ilustración 36 «Dividiendo el sonido para que en cada nota hayan miles de notas. Proceso mecánico». Dibujo de A. Vidal. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.244.

La creación musical microtonal para instrumentos mecánicos, tradicionales o de nueva creación, al modo en que la concibieron Alois Hába, Julián Carrillo, Harry Partch o Eduardo Panach en España, no tuvo un seguimiento masivo por parte de los compositores y, lejos de generar una línea de continuidad a lo largo del siglo XX, su utilización fue en general parcial e intermitente salvo en casos como los citados. Sí tuvo, sin embargo, largo recorrido y máxima importancia en la electroacústica. Con anterioridad al desarrollo de esta a partir de mitad de siglo, la microinterválica estuvo presente como recurso potencial de la producción electrónica de sonido ya desde el telharmonium, aunque no siempre fue explotada por unos instrumentos que, como denunciaba Cage, en la mayoría de las ocasiones emulaban a los convencionales «con el deseo de imitar el pasado en vez de construir el futuro».⁴⁹²

En algunos casos, músicos y compositores sí pusieron en valor la posibilidad de que con los medios electrónicos se pudiera recorrer el total sonoro y hacer así práctico un recurso tan anhelado. Entre los que rápidamente reconocieron y

ajena de toda languidez. ¿Y con qué sencillez? Con sencillez pasmosa. Ya ves cuán sencillo es pasar de una estación a otra en un receptor de radio. ¡Y qué pronto se alteran las características! Concluye, pues, que en campos magnéticos es más fácil hacer maravillas que en los instrumentos mecánicos».

⁴⁹² CAGE, John. *Silence...*, p.4.

aplaudieron la capacidad microtonal de la electrónica se encontraba Ferruccio Busoni. En una sección de su libro *Esbozo de una nueva estética de la música* (1907), criticó el sistema tonal, la estricta diferenciación entre consonancias y disonancias y la arbitraria división de la octava en doce grados equidistantes como simplificación de la infinita gradación del intervalo que, de forma natural, es posible.⁴⁹³ Apuntando hacia esa infinitud, Busoni propuso un sistema de tercios y sextos de tono que contaba con el inconveniente de la producción por parte de unos instrumentos musicales – especialmente los de teclado– que se ceñían a la segmentación semitonal, acostumbrando así el oído e inhabilitándolo para percibir divisiones diferentes.⁴⁹⁴ La solución, como él mismo explicó, vendría de la electrónica, en concreto del telharmonium de Thaddeus Cahill, del que tuvo primeras noticias a través de un artículo de la revista *McClure's Magazine* en 1906, mientras todavía escribía su ensayo.⁴⁹⁵ Aquel aparato hacía posible y sencilla la infinita gradación de la octava:

Por otra parte, la cuestión importante e imperiosa, es cómo y en qué se van a producir estos tonos. Afortunadamente, mientras estaba ocupado con este ensayo, recibí desde América la directa y auténtica inteligencia que soluciona el problema de forma simple. Me refiero a la invención del Dr. Thaddeus Cahill. Él ha construido un completo aparato que permite transformar una corriente eléctrica en un número de vibraciones determinado y matemáticamente exacto. Dado que el tono depende del número de vibraciones, y el aparato puede ser configurado para el número deseado, la gradación infinita de la octava se puede conseguir simplemente moviendo una palanca correspondiente al puntero de un cuadrante.⁴⁹⁶

El compositor francés Edgar Varèse leyó el ensayo de Busoni, a quien conoció en Berlín en 1907 y con quien debatió acerca de los nuevos instrumentos electrónicos. En 1916 ya explicaba: «Nuestro alfabeto musical debe enriquecerse. Necesitamos también nuevos instrumentos urgentemente [...] En mis propios trabajos siempre he sentido la necesidad de nuevos medios de expresión. [...] Lo que estoy buscando son nuevos medios técnicos que se puedan prestar a toda expresión del pensamiento».⁴⁹⁷ Pocos años más tarde, en 1922, durante su primera estancia en América, añadía una de sus declaraciones más conocidas en este sentido: «Lo que queremos es un instrumento que nos de sonido continuo en cualquier tono. El compositor y el electrónico trabajarán juntos para conseguirlo. [...] Velocidad y síntesis son características de nuestra propia época. Necesitamos instrumentos del siglo XX para ayudarnos a realizarlas en música».⁴⁹⁸

⁴⁹³ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music...*, p.24.

⁴⁹⁴ *Idem.* «Hemos dividido la octava en doce grados equidistantes, porque teníamos que manejanos de alguna manera, y hemos construido nuestros instrumentos de tal forma que no podemos interponernos por encima, por debajo o entre ellos. Los instrumentos de teclado, en particular, han instruido de tal forma nuestros oídos que no somos capaces de escuchar nada más –incapaces de escuchar excepto a través de este medio impuro. Sin embargo, la naturaleza creó una gradación infinita –¡infinita! ¿Quién sabe eso hoy en día?».

⁴⁹⁵ WEIDENAAR, Reynold. *Magic music from the telharmonium*. Metuchen, New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1995, p.254. El artículo *New music for an old world* fue escrito por Ray Stannard Baker en el número de julio de 1906 de la revista *McClure's Magazine*.

⁴⁹⁶ BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music...*, p.34.

⁴⁹⁷ WEN-CHUNG, Chou. Open rather than bounded. *Perspectives of New Music*, 1966, Vol.5, nº1, p.1. Estas palabras de Varèse eran citadas en el *New York Morning Telegraph*.

⁴⁹⁸ *Idem.* Palabras recogidas en el *Christian Science Monitor*.

Otro de los grandes interesados en el binomio formado por el microtonalismo y la electrónica fue el alemán Jörg Mager. Su fascinación por los sonidos más allá de la escala temperada tuvo origen en una experiencia con un órgano desafinado y desde muy pronto se preocupó por el diseño de instrumentos microtonales, como el harmonio acústico que construyó en 1912 y al que llamó vierteltonharmonium.⁴⁹⁹ Pero sus aportaciones más importantes fueron los instrumentos electrónicos que desarrolló entre 1921 y 1939: electrophon (1921), sphäraphon (1924), kurbelsphärophon (1926), klaviatursphäraphon (1928), partiturophon (1930) y kaleidophon(1939). En un pequeño opúsculo que publicó en Berlín en 1924, Mager afirmaba:

Con los medios técnicos de la radio hay que producir algo mucho más elevado, más potente, a saber, poner a la disposición de la música la totalidad de las vibraciones, tanto para la melodía como para la armonía, e incluso para todos los tonos parciales de los que depende el timbre. Con esta totalidad podremos lograr un nuevo mundo musical que eclipsará completamente todo lo logrado hasta el momento.⁵⁰⁰

Para la presentación ante el público de las ondas Martenot, el inventor francés interpretó *Poème symphonique pour solo d'ondes musicales et orchestre* de Dimitri Levidis, una obra con cuartos y octavos de tono que sirvió para señalar las posibilidades microtonales del instrumento.⁵⁰¹ El trautionium, que podía abarcar en principio tres octavas, permitía modificar el espacio de manipulación quedando reducido a una única octava para hacer sonar de forma más fácil y segura los microtonos.⁵⁰² Cuando estos y otros instrumentos seguían, a pesar de todo, sin escapar de la órbita de la música convencional de doce semitonos, John Cage leía el futuro en 1937 y ampliaba el objeto de los medios electrónicos, no solo a nuevas divisiones de la octava, sino a cualquier sonido incluido el ruido:

El futuro de la música: Credo. Creo que la utilización del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos que hará posibles a efectos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos.⁵⁰³

García Castillejo se alineó con aquellos que vieron en el microtonalismo un recurso ineludible para ensanchar los límites de la música y ampliar su riqueza con nuevas sonoridades. Pero lejos de ligarlo a los instrumentos convencionales como hiciera Panach. por las evidentes complicaciones que ello entrañaba, encontró en la electrónica el medio más fiable y eficaz para hacer de las múltiples divisiones tonales una fórmula práctica.

⁴⁹⁹ <<http://120years.net/the-electrophon-spharaphon-partiturophon-and-the-kaleidophon1921-1930/>>. [Consulta: 1-4-2015].

⁵⁰⁰ MAGER, Jörg. *Eine Neue Epoch Der Music Durch radio*. Berlin: Daam, 1924. Citado en: PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...* p.278.

⁵⁰¹ SHOLES, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música...*, p.698.

⁵⁰² PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...* p.293

⁵⁰³ CAGE, John. *Silence...*, pp.3-6.



Ilustración 37 Representación de la dificultad del microtonalismo en instrumentos tradicionales.
Dibujo de Aurelio Vidal. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.247.

En la superación de la tonalidad que se había ido desarrollando a lo largo de las primeras décadas de siglo, el sacerdote ya encontró valiosas aportaciones que contribuyeron a ampliar el colorido armónico y a dotar a la música de nuevas fórmulas de expresión. Pero en la medida en que se mantenía la rigurosa división semitonal de la octava y los sonidos a poner en juego se limitaban a los doce que resultaban de la misma, para Castillejo quedaba todavía un amplio terreno por explorar: «hay que dar un paso más», espetaba inconforme.⁵⁰⁴ Ese paso consistía en aprovechar las infinitas divisiones del tono más allá del conocido semitono, en una sucesión que el cura inicia en los cuartos y octavos de tono, pero a la que no pone fin dando como resultado una provechosa multiplicidad de matices sonoros y nuevas combinaciones con las que «habremos vestido la música de nuevos y ricos ropajes».⁵⁰⁵

Para explicar la necesidad de abrir la música al inmenso y todavía por explorar en profundidad campo del microtonalismo, Castillejo echa mano de la comparación con la pintura, un recurso que luego se ha convertido en recurrente y que ya usara Edgar Varèse en 1924.⁵⁰⁶ De alguna manera, se trataba de trasladar el concepto de gradación que en las obras plásticas se aplica a los colores, a la música: «en cada color

⁵⁰⁴ CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, pp.241, 242-243. Si la superación de la tonalidad: «[...] da lugar a que «los límites del colorido armónico se ensanchen infinitamente y sea capaz de las más amplias aplicaciones», ¿qué habríamos de decir de la modulación en las múltiples subdivisiones de cualquier tono, como más adelante indicaremos? [...] Con todo, esta aportación tan tenaz de la música moderna, ha enriquecido el campo de la música con muy valiosos elementos de expresión en sonoridades y matices. Pero esto no basta; hay que dar un paso más. Las combinaciones modernas, por muy atrevidas que sean, no salen, ni han podido salir de una organización convenida de vibraciones, atendiendo a la necesidad rigurosa de la ejecución». Ver la figura ilustrativa 126 de la página 243.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp.239, 246. «Nos referimos a las subdivisiones del tono que, desglosadas del total de la pieza, harán uniformes totalmente distintos a los hoy puestos en circulación; con ellos habremos vestido la música de nuevos y ricos ropajes. [...] Lo que queremos es que la distancia de un tono, no solo se subdivida en un semitono, sino en un cuarto tono, en un octavo, etc., y multiplicar así los matices del sonido, como la naturaleza multiplica los colores».

⁵⁰⁶ WEN-CHUNG, Chou. *Open rather than bounded...*, p.1. Según el autor, alumno del compositor francés, Varèse declaró en 1924 en el *Daily Mail* y en el *Evening News* de Londres: «Así como el pintor puede obtener diferente intensidad y graduación del color, los músicos pueden obtener diferentes vibraciones de sonido, que no necesariamente cumplan con los tradicionales medio tono y tono, sino variando, en última instancia, de vibración en vibración».

hay miles de colores; pues que en cada nota haya miles de notas». Así resumía el sacerdote el pensamiento microtonal. Si los pintores no se limitan a determinados colores básicos, si usan para sus obras una gama casi infinita de tonalidades que, obtenida por la progresión de los tonos, brinda una enorme riqueza de matices, tampoco los músicos deberían restringir su paleta a doce simples sonidos de entre tantos posibles:

Podemos poner en parangón lo que acontece en el arte de la pintura: pintar con un solo color no es igual que usar siete colores. Y más riquezas de matices hay en millares y millares de tonalidades que no en siete colores exclusivos o únicos. [...] ¿Por qué sujetar la música nada más a siete notas? No; en cada color hay miles de colores; pues que en cada nota haya miles de notas. Ese es el pensamiento.⁵⁰⁷

Un recurso tan potente para la música como era el de los sonidos más pequeños que el semitono contaba, según el cura, no con el obstáculo de la percepción humana, por otra parte suficientemente preparada –que no acostumbrada–, sino con el problema de la producción, imposible de una forma práctica para los instrumentos convencionales meramente mecánicos. Pianos con innumerables cuerdas y teclados inacabables de manejo realmente complejo o instrumentos de viento con incontables llaves o pistones para poder abarcar las infinitas divisiones, no le parecían al sacerdote soluciones factibles. Los procedimientos puramente mecánicos tendrían un margen realmente pequeño de maniobra.⁵⁰⁸

Decía Varèse que el desarrollo del arte había estado obstaculizado por ciertas restricciones mecánicas que ya no debían prevalecer.⁵⁰⁹ Salvando aquellas limitaciones, Castillejo señaló a la electrónica como remedio para el empleo funcional del microtonalismo: «La solución segura de tan enormes dificultades, está reservada a unas hadas invisibles; los electrones son capaces de eso y de algo más».⁵¹⁰ Lo que, en principio, no era posible o era de muy difícil realización mediante los instrumentos de formato tradicional, se hacía viable gracias a la forma en que la electrónica permitía

⁵⁰⁷ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.243. Ver la figura ilustrativa 127 en la página 244. Más adelante insiste Castillejo en la necesidad de buscar la riqueza de la multiplicidad también en el sonido y explica en la página 248: «Cuando las vibraciones ópticas lloran en las diáfanas y transparente gotas de lluvia, sale a besarlas el sol y reviven de tal manera que nos hacen ver los siete hermosos hermanos que ocultaba la madre luz; los siete colores del arco iris son tantos magos hermanados en abrazado haz al servicio de su reina, la luz; les podríamos llamar los armónicos de la luz. Esta riqueza que encierra en sí la luz hay que buscarla también en el sonido».

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pp.239, 246-247. «Pero en ese comercio musical hay ropajes o vibraciones que nadie los sacó a relucir por falta de instrumentos apropiados. [...] Pero esto sería imposible, pensando en instrumentos meramente mecánicos. El procedimiento puramente mecánico, de engendrar el sonido, tiene solo un margen de muy relativa amplitud. Esas subdivisiones en instrumentos meramente mecánicos, son imposibles de llevar a la práctica y esperar eso de ellos sería una pretensión quimérica. ¿Cómo hacer un piano con miles y miles de cuerdas? ¿Quién aprendería su manejo? ¿Cómo hacer un instrumento de viento con miles y miles de pistones o llaves? [...] si bien se necesitarían tantas manos como dedos hoy se usan. [...] ¿quién ejecutará después tales composiciones, para que el oído las perciba? La dificultad no está en el poder auditivo, ya que el muy complicado haz de nervios de nuestro oído puede transmitir al cerebro los movimientos vibratorios de cualquier cuerpo que haya sido perturbado en su equilibrio, dentro de la amplitud de unas 40 a 12.000 oscilaciones por segundo».

⁵⁰⁹ WEN-CHUNG, Chou. Open rather than bounded..., p.1. Declaraciones recogidas en 1924 en el *Daily Mail* y en el *Evening News* de Londres.

⁵¹⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.247.

obtener oscilaciones eléctricas de cualquier frecuencia con absoluta precisión.⁵¹¹ El resultado, según Castillejo, una música más elástica, sutil, más rica en matices y dominada sintética y analíticamente:

Muestra esto que la llegada de la electricidad al campo de la música determina nuevas posibilidades; la música puede transformarse en más elástica y sutil; sintéticamente y analíticamente la podemos dominar; a manera de inmenso mosaico, podremos escudriñarle sus diminutos componentes y, disponiendo de estos, enriquecerla con muy variados e infinitos matices.⁵¹²

3.3.4.- Aplicaciones musicales (o no) de la electrónica, según García Castillejo

El sacerdote acumuló suficientes conocimientos técnicos sobre electrónica, lo que le permitió desentrañar el funcionamiento de los nuevos instrumentos musicales electrónicos y aplicar su principio de producción de sonido al aparato electrocompositor. Además, su imaginación se desbordó y concibió otras aplicaciones derivadas del fenómeno oscilador que explicó superficialmente en los capítulos XXI a XXIII y que solo en algún caso llevó a la práctica. Propuso, por ejemplo, una balanza de precisión electrónica, capaz de medir la variación de masa entre los dos platillos a través de las distintas frecuencias producidas por uno u otro en función del peso sostenido.⁵¹³ Otra curiosa idea, pero poco desarrollada, era la de un dispositivo capaz de detectar problemas cardíacos en un paciente mediante un oscilador de muy bajas frecuencias que pudiera sincronizarse con sus pulsaciones. Una vez igualadas las frecuencias del pulso y de oscilación, de nuevo a través de un condensador variable, se podría conocer el número exacto de pulsaciones por minuto y, además, de los fallos en el sincronismo el médico podría deducir posibles problemas de corazón.⁵¹⁴ En relación con la telegrafía, de la que tan ampliamente se ocupó en la primera parte de su libro, Castillejo apuntó la posibilidad de añadir un oscilador a los manipuladores de

⁵¹¹ *Ibidem*, p.249. «Hay que dar vida a las subdivisiones del sonido, organizándolas en conjuntos armoniosos como sobradamente se hace con la luz con la multiplicidad de sus matices. Tal riqueza supuesta de matices sonoros tiene su realidad solamente en el inexplorado espacio de la atmósfera de la electricidad. En ese medio sutil e invisible, pueden resumirse todo género de vibraciones con panoramas infinitos. Lo que no es posible con procedimientos netamente mecánicos cuerdas, teclas, botones, se consigue mediante procedimientos eléctricos; los electrones los podemos barajar hoy día desde el kilociclo hasta millones de ciclos por segundo, con precisión exacta y matemática».

⁵¹² *Ibidem*, pp.242-243.

⁵¹³ *Ibidem*, p.203. Los distintos pesos que pudiera soportar el platillo provocarían, a través de un mecanismo, la variación del condensador del oscilador, dando lugar a una determinada frecuencia audible. La diferencia de frecuencia entre los dos platillos proporcionaría el peso diverso de los objetos en cuestión.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p.204. «En los sonidos graves cabe contar el número de vibraciones; de ahí que el oscilador puede asociarse con el pulso por la variación de capacidad de un condensador sincronizado con las pulsaciones del corazón. [...] Mediante un pequeño oscilador podríamos hallar ese número exacto de pulsaciones, al cual sabemos que corresponde un determinado estado normal o anormal. Basta igualar las pulsaciones en ambos para que la escala graduada indique el número de esas pulsaciones, puesto que, a distinta capacidad del circuito oscilador, corresponde distinto número de vibraciones o pulsaciones por minuto. Esto podría llamarse sintonizar el oscilador con las pulsaciones del corazón, lo que se consigue variando la capacidad del circuito de rejilla del oscilador ajustada a una gama de vibraciones similares a las del pulso. Los fallos en el sincronismo, señalarán los defectos del corazón».

Morse para conseguir un sonido musical a gusto del operador o aprendiz del alfabeto.⁵¹⁵ Propuso varios circuitos osciladores a tal efecto, con diferentes tipos de válvulas y diferentes disposiciones. De entre todos, destaca por su importancia el de la figura 110, un circuito oscilador que el cura presentó como original y que fue, en esencia, el mismo que utilizó para la síntesis de sonidos en su aparato electrocompositor.⁵¹⁶ Entre otras aplicaciones del oscilador propuso la sustitución de la cruz de Malta de los proyectores de cine –medio para hacer avanzar la película– por un circuito cuya salida hiciera funcionar varios electroimanes a intervalos periódicos o incluso su empleo para fabricar detectores de metales y agua.⁵¹⁷

Otros usos pensados por García Castillejo estuvieron más estrechamente relacionados con la música. Uno de ellas consistía en dotar a la pianola de un conjunto de osciladores capaces de producir los sonidos por medios eléctricos, añadidos a la maquinaria de piano convencional permitirían obtener una combinación de sonido mecánico y eléctrico.⁵¹⁸ El sacerdote proponía incorporar al instrumento un elemento capaz de «leer» eléctricamente el papel perforado,⁵¹⁹ un conjunto de interruptores eléctricos en forma de púas-agujas aisladas entre sí y alimentadas eléctricamente que, al pasar por una perforación del rollo, establecerían un contacto que haría funcionar un oscilador generando la correspondiente frecuencia. Determinando previamente los timbres y registros de los sonidos eléctricos generados, Castillejo preveía un rico resultado, una suerte de conjunto orquestal acompañando al piano.⁵²⁰ Como se explicó en el apartado biográfico, Castillejo tenía una pianola en el domicilio familiar que modificó para llevar a la práctica esta idea. Con ella se fotografió dejando testimonio gráfico de su realización práctica, como se aprecia en la figura 114,⁵²¹ y fue gracias a ella que pudo experimentar el resultado sonoro que describió en el texto.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pp.207-208. «Se han distinguido también los osciladores en B.F. en el aprendizaje del alfabeto morse. Ya dijimos en el capítulo segundo, que el lenguaje morse, como todo idioma, requiere aprendizaje. Como el fin pretendido es conseguir una nota clara y similar a las oídas en grafía, con cualquier receptor de radio, basta un oscilador sencillo a tal objeto. [...] Solo diremos que, variando los valores de los condensadores del circuito, podremos subir o bajar el sonido hasta encontrar la nota que más agrade».

⁵¹⁶ *Ibidem*, p.210. Figura 110. «[...] un circuito completamente original, con el que puede abarcarse toda gama de sonidos». Si se compara con el circuito parcial que aparece en el esquema eléctrico del aparato electro compositor (pp.296-297), se puede apreciar la similitud.

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp.212-214. Las imágenes 112 y 113 muestran la construcción de un prototipo del oscilador aplicado al cinematógrafo.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p.215. «Finalmente, es atractivo el conjunto de osciladores dispuestos en combinación para el funcionamiento simultáneo con la pianola».

⁵¹⁹ *Ibidem*, pp.215-216. «Tal conjunto puede apreciarse gráficamente en la figura 114, donde la combinación de los osciladores eléctricos con la pianola se realiza mediante un peine especial, cuyas púas aisladas eléctricamente entre sí y de punta tan fina como las agujas del gramófono, establecen el contacto cuando sobre ella desfilan las perforaciones del rollo del papel. Aquí las frecuencias de oscilación, corresponden a las de perforación [...]».

⁵²⁰ *Idem*. «La asociación del sonido mecánico de la pianola y el eléctrico de los osciladores origina producciones semejantes a las de una orquesta o banda de música, con un muy notable predominio de riqueza instrumental por el mayor número y variedad de registros. [...] producen un conjunto orquestal, acompañado al piano con la variedad de registros previamente determinados en los osciladores».

⁵²¹ *Ibidem*, p.215.

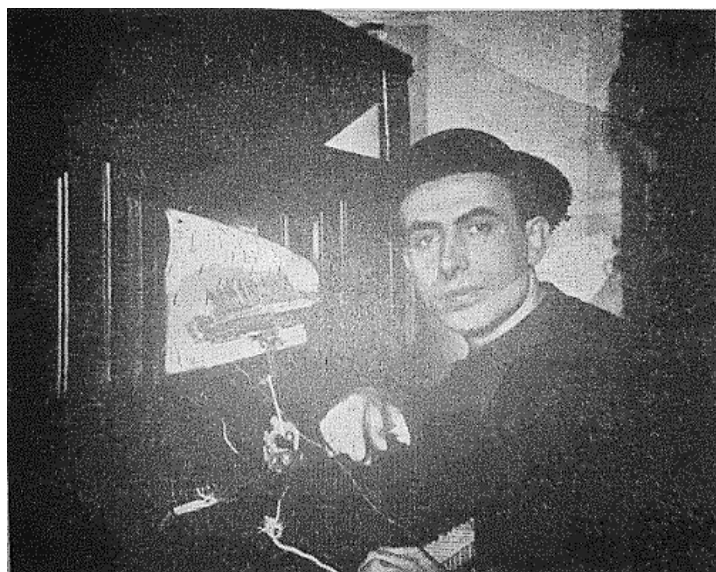


Ilustración 38 García Castillejo junto a una pianola electrificada. La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica, p.215.

Como una variación del principio de funcionamiento de la radiomecanografía que explica en el capítulo XXII, Castillejo aventura un aparato capaz de escribir música automáticamente. El dispositivo, cuyo funcionamiento apenas esboza en unas líneas, sería supuestamente capaz de fijar sobre papel pautado las notas musicales correspondientes a las frecuencias recibidas bien a distancia por sistema de radio, bien directamente a través de un sistema de microfonía. Una serie de circuitos resonadores estarían preparados para responder a las oscilaciones de diferente frecuencia derivadas de los sonidos musicales recibidos, dando lugar a una corriente eléctrica activadora de un dispositivo mecánico capaz de marcar la nota pertinente sobre el pentagrama.⁵²²

En una visionaria mirada hacia adelante, convencido de las cotas que alcanzaría la electrónica en sí y en su relación con la música, Castillejo visualiza máquinas capaces de sintetizar perfectamente la voz humana, de hablar o cantar como ella. Artefactos cantantes preparados para sintetizar voces tan bellas como la de los divos, aplicables al canto o la enseñanza de solfeo, máquinas parlantes idóneas para sustituir la voz humana en discursos o en la enseñanza.⁵²³

⁵²² *Ibidem*, pp.222-223. «[...] disponiendo de varios equipos independientes de resonadores, compondremos un aparato que escriba música automáticamente: o sea, que las distintas notas, o frecuencias recibidas en un receptor de radio o directamente mediante un micrófono, actúan cada una en su equipo de resonadores aislados los que excitan los reláis correspondientes cuyas armaduras marcan en el papel de música las notas que originan cada frecuencia o sonido, y viceversa ; bastará electrizar el papel de música para que la actuación de esos circuitos nos reproduzcan la música escrita».

⁵²³ *Ibidem*, pp.235-236. «[...] cuando ciertos dispositivos sintetizadores recompongan elementos analíticos y podamos reconstruir una bella voz como la de Fleta para el canto y una máquina parlante para discursos por la sola manipulación de unas teclas o botones. Podría destinarse esta máquina parlante para la enseñanza de idiomas, de solfeo, matemáticas y todo género de cultura. Sobre todo, su utilidad máxima, estaría en la facilidad de la enseñanza de idiomas por la continua y voluntaria repetición de las palabras».

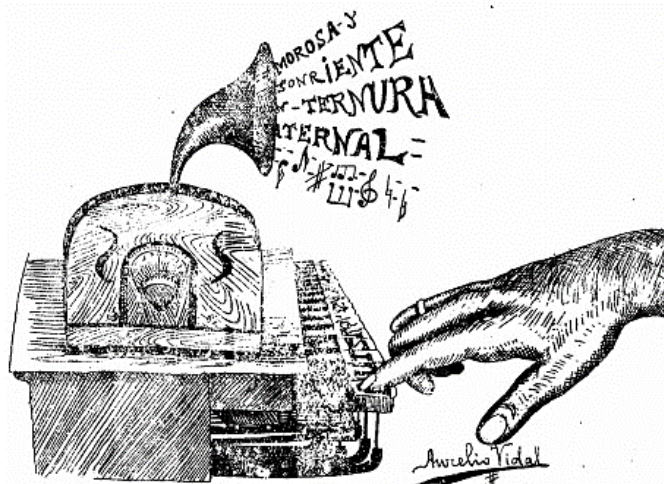


Ilustración 39 “Una máquina parlante para discursos”. Sintetizador de voz humana. Dibujo de Aurelio Vidal. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.235.

Algunas de estas aplicaciones pueden parecer audaces, fantasiosas o incluso extravagantes, pero Castillejo aún fue más allá. Describió un mundo de ruidos más allá de lo ordinario del que la electrónica podía proporcionar información reveladora. Habló, por ejemplo, de la existencia de los sonidos pequeños, microsonidos, no en el sentido microtonal, sino refiriéndose a vibraciones de amplitud mínima que necesitarían del apoyo de la electrónica para hacerse audibles del mismo modo que las partículas diminutas necesitan del microscopio.⁵²⁴ Otras vibraciones inexploradas eran, según el sacerdote, los ruidos de lugares remotos, como el fondo del mar o los sonidos que conformaban el lenguaje de los insectos.⁵²⁵

3.4.- Aparato electrocompositor musical

3.4.1.- Cuestiones generales

Las ideas de Juan García Castillejo en el terreno de la telegrafía sin hilos fueron a la postre pequeños detalles en un universo ya ampliamente desarrollado y complejo. Sus aportaciones fueron más fruto del deseo de experimentar y de explorar las entrañas del sistema telegráfico que de responder a necesidades reales del medio. En el caso de los manipuladores, a cuya simplificación tanto tiempo dedicó, sus trabajos no fueron sino un deseo, casi obsesivo, de llevar un poco más allá procedimientos ya conocidos, extendidos y totalmente funcionales como el del teletipo. Una dedicación, la suya, coronada por la concesión de unas patentes ya tardías para un mundo como el de las telecomunicaciones que, además de vivir el protagonismo de telefonía, radio y

⁵²⁴ *Ibidem*, p.176. «¡Electrones prodigiosos que tan pronto se prestan para ser manantiales de luz al servicio de la vista, como para músicos artistas, trabajando por la pista de la película de un cine sonoro, al servicio del oído! ¡Por ellos se llega al dominio de las vibraciones! ¡Pequeñas vibraciones! ¡¡Microvibraciones!! Esos sonidos pequeños son al presente algo misterioso [...]».

⁵²⁵ *Ibidem*, p.181. «En el terreno vibratorio desconocemos totalmente qué acontecerá en las inmensas profundidades de los mares porque es cierto que allí hay seres vivientes y por tanto necesitados de comunicaciones para su subsistencia». En la p.189: «[...] el lenguaje de los insectos. Hay sospechas muy fundadas de que existe comunicación mutua entre ellos y a veces a distancia de kilómetros. Los osciladores podían aplicarse a indagaciones de este género».

televisión, miraba hacia un futuro en el que la telegrafía ya no iba a ser un actor principal.

Quedó sin patentar la que, sin embargo, el tiempo ha señalado como su contribución más importante y original: el aparato electrocompositor musical.

No es aquella reproducción automática de lo que ya previamente teníamos preparado; no es un reloj de repetición; no es el disco de gramófono; ni la cinta sonora; ni el rollo de la pianola...; ni es el eco que, según antigua ciencia, repite los sonidos para mofarse de los mortales, ni la voz que eternamente resuena en los espacios infinitos, ni la poética repetición que hallarse pudiera en la métrica artificiosa de un soneto: [...].

No tratamos, pues, del bello eco musical o de la repetición que prolonga caprichosamente los sonidos; nada de eso; sino se trata de algo así como la cotorra y el lorito; como la cotorra y el lorito que hablan con autonomía sin la esclavitud del reloj de repetición. El aparato produce música, como el lorito habla, no sabemos por qué, a no ser por antojo.⁵²⁶

Un dispositivo capaz de hacer música por sí mismo, alejado de los reproductores automáticos conocidos en cualquiera de sus formatos: no se trataba de un instrumento mecánico sometido a cilindros de púas o rollos de papel perforado como la pianola; ni de un aparato capaz de invertir el proceso por el que las ondas sonoras quedaban grabadas mecánicamente en materiales de registro como el papel de estaño, la cera o el cinc, al modo en que funcionaban el paleófono, el fonógrafo o el gramófono; tampoco se trataba de una grabación-reproducción eléctrica o electromagnética a la manera de discos o cintas. El electrocompositor componía en tiempo real una música que ejecutaba cual autómeta y que hacía sonar electrónicamente. De hecho, no se trataba de un reproductor, sino de un aparato productor de música: «[...] o por mejor decir de un aparato compositor».⁵²⁷

El invento de Castillejo nació ligado a la telegrafía, en concreto como extensión musical de un dispositivo diseñado por el cura para automatizar las transmisiones. Además, el electrocompositor compartió ciertos elementos clave y principios de funcionamiento con aquel medio, especialmente la válvula electrónica y el fenómeno oscilador.⁵²⁸ Más allá de este nexo material, tras analizar las patentes telegráficas del sacerdote y algunas de las ideas que de ellas se derivaban –aunque no todas fueran realizadas ni realizables–, se detectan ciertas atracciones en su espíritu inventor. Uno de sus afanes principales fue el de la automatización, deshacerse de la necesidad de la

⁵²⁶ *Ibidem*, pp.265-268. Más como recreo para el lector que por su valor didáctico, el sacerdote ilustró el concepto de repetición con las sílabas en rima artificiosa de un soneto del presbítero de la ciudad de Córdoba, Juan Valladares de Valdelomar (1553-1618). También incluyó entre las páginas del libro el fragmento «Noche hermosa» de la zarzuela Katuska, de Pablo Sorozábal, por la famosa frase «dile al eco, que repita mis palabras».

⁵²⁷ *Ibidem*, p.264.

⁵²⁸ *Ibidem*, pp.265, 276. «No era antes fácil sospechar en la posibilidad de un aparato autocompositor de música; faltaban los elementos necesarios para formular siquiera tal proposición. La aparición de las válvulas electrónicas determinaron su solución». Más adelante: «La válvula electrónica no solo puso nuevos descubrimientos al servicio de la Telegrafía proporcionando un admirable progreso a los medios de Comunicación, sino que también, en el arte bello de la Música, ha aportado nuevas adquisiciones que facilitan las investigaciones de fenómenos inesperados en el muy extenso campo de la Acústica».

intervención humana en procesos en los que convencionalmente la acción del hombre era protagonista. Así, de la misma forma que el electrocompositor producía música por sí mismo sin necesidad de compositor o intérprete, Castillejo había apuntado la posibilidad de construir aparatos de recepción automática del Morse e incluso una central de telegrafía automática, sistemas capaces de responder directamente a la necesidad del usuario sin mediación de operadores.⁵²⁹ El azar, naturalmente presente en la música de un aparato que combinaba por sí mismo los sonidos, estaba igualmente presente en uno de sus aparatos telegráficos capaz de transmitir señales casuales y aleatorias de Morse.⁵³⁰ En sus propuestas telegráficas y musicales se advierte cierto interés decodificador. Diseñó manipuladores para transmitir Morse o Baudot sin tener conocimiento del código, en los que el usuario manejaba directamente teclados con las letras del alfabeto. Mientras, su electrocompositor obviaba la necesidad del código musical para componer o interpretar. Solo manipulando unos interruptores y estableciendo unas condiciones previas, alguien podía disponer de música compuesta e interpretada para la ocasión sin referencia ni necesidad alguna del lenguaje musical convencional.

La única fuente a la que se puede recurrir para estudiar el ingenio musical del sacerdote es el libro que publicó en 1944. Toda su segunda parte está dedicada a la música eléctrica, pero son los últimos cuatro capítulos, del XXVI al XXIX, los que tratan en concreto del dispositivo. Especialmente relevante es el XXVIII, en el que incluso se presenta un esquema y en el que Castillejo aborda el modo de operar del electrocompositor. Todo cuanto se puede decir de aquel aparato parte de las páginas de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, con el inconveniente de que, con la mente puesta en la solicitud de la patente, el autor se reservó para sí ciertos detalles que hoy permitirían un conocimiento más exacto e incluso harían viable una reconstrucción.

Aunque las noticias acerca del electrocompositor llegan a través del texto de 1944, las primeras pruebas del aparato se remontan a los primeros años de la década de 1930 cuando, en pleno auge de la radioafición en España tras la legalización de las transmisiones en 1924, Castillejo emitió algunas creaciones del aparato para sorpresa y admiración de los radioescuchas. En 1933 el sacerdote hizo funcionar su invento ante Enrique Valor i Benavent, pionero de la radiodifusión valenciana y director de Unión Radio Valencia, audición a la que siguieron otras muchas, siempre en la intimidad de su casa, por igual taller que auditorio doméstico.

Como máquina compleja, el aparato electrocompositor englobaba en su totalidad diversas dimensiones susceptibles de ser insertadas en relatos ya con recorrido dentro de la historia de la música occidental: el automatismo musical, la generación electrónica de sonido y la composición asistida o autónoma. Aparte la consideración de que lo que sonaba en el aparato no estaba prefijado de ninguna forma, el electrocompositor participaba de una tradición de ingenios musicales que tenían la virtud de sonar por sí mismos, sin necesidad de intérpretes. De igual manera que los

⁵²⁹ *Ibidem*, pp.57, 63.

⁵³⁰ Patente 154105: «aparato para transmitir automáticamente el Morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar». En este caso, las transmisiones de Morse al azar se plantean con fines didácticos, para aprender el alfabeto.

carillones, los refinamientos mecánicos, los órganos e ingenios hidráulicos, relojes, cajas de música, organillos, pianolas o cualquier variedad de autómatas musicales, el aparato construido por Castillejo podía dar música sin manipulación por parte de músicos, gracias a la acertada combinación de mecánica y electricidad. Combinados los sonidos y articulada su ejecución por mecanismos electromecánicos, solo quedaba hacerlos sonar y, para ello, el electrocompositor sustituía cualquier fórmula mecánica por la circuitería, la válvula de vacío y su capacidad osciladora. El aparato de Castillejo se apartaba de los cuerpos vibrantes y se encomendaba a la electrónica como hicieran, de forma casi coetánea, el theremin, las ondas Martenot y tantos otros instrumentos musicales electrónicos que, fundamentados en la válvula inventada por Lee de Forest en 1907, florecieron en las primeras décadas de siglo XX. Ello con la sensible diferencia de que, mientras durante los años veinte y treinta el foco de los inventores electrónico-musicales estaba puesto todavía en el desarrollo de nuevas interfaces físicas, Castillejo soslayó la manipulación directa para asociar el generador electrónico de sonido con un mecanismo automático –máquina– de composición-interpretación que avanzaba hallazgos posteriores y más propios de la era de los ordenadores. El dispositivo estaba diseñado para combinar sonidos en el tiempo, para componer, según su inventor. De ahí el nombre. Si bien la composición musical era y había sido una capacidad humana, no faltaron a lo largo de los siglos los intentos por soslayar la tarea del compositor desarrollando medios, métodos y algoritmos que permitieran componer música de forma sistemática y por medios al alcance de cualquiera. En el desarrollo histórico de ese anhelo –que se remonta como poco al Arca musurgica de Athanasius Kircher y pasa, entre otros, por las tablas compositivo-combinatorias de Marin Mersenne o el juego de dados al que el mismo Mozart prestó atención– cabe ubicar la aportación de Castillejo pues, en primera instancia, el electrocompositor así procedía: componía música de forma autónoma.

Por más que el sacerdote inventor hablara de componer y eligiera para su aparato el nombre que hacía referencia a tal capacidad, lo cierto es que solo cabría hablar de ello de un modo muy general debido a un funcionamiento que estaba básicamente entregado al azar. Quizá componer como capacidad para producir obras musicales entendidas de un modo totalmente libre, ausente el ordenamiento tonal –o, como se verá, casi imperceptible–, pero también sin forma definida, planteamiento o desarrollo temático. El electrocompositor actuaba sin previsión, de pronto, de tal forma que su funcionamiento no solo estaba emparentado con la improvisación, como explicaba Castillejo,⁵³¹ sino que era básicamente lo que hacía, improvisar, un concepto usado precisamente en contraposición a componer.⁵³² Lejos de tener una consideración inferior, la improvisación como modo de operar en música tenía el respeto de Castillejo y precisamente en ella encontraba las producciones de más vitalidad y capacidad de seducción.⁵³³

⁵³¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.333.

⁵³² RANDEL, Don (ed.) *Diccionario Harvard de música*. Alianza: Madrid, 2001, p.271. El término componer suele utilizarse en contraposición al de improvisación en tanto que el primero implica que determinadas características de la obra quedan especificadas con suficiente detalle para conservar su identidad esencial de una interpretación a otra.

⁵³³ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.330-331. «La improvisación es alimentada por la inspiración, y la inspiración favorece la espontaneidad. Los grandes músicos que se dejaron gobernar por ella, engendraron sin esfuerzos sus composiciones.

Capaz de componer o improvisar, el sacerdote no veía en el aparato un sustituto del compositor ni presentaba su ingenio como una amenaza hacia el rol del creador musical. Antes al contrario, con el electrocompositor se ofrecía una herramienta, un asistente, no al modo de los juegos, algoritmos o mecanismos para construir obras sin esfuerzo intelectual, sino como fuente de inspiración. Castillejo encontraba en ella el motor principal de la creación musical, la referencia del compositor para la producción de sus obras, un elemento modelador y, al final, subordinador del resultado artístico.⁵³⁴ Pero, ingobernable e impredecible, con la inspiración no cabe control: «es caprichosa y viene casi siempre sin avisar; en ocasiones tiene prisa y se retira sin que apenas se la pueda saludar».⁵³⁵ Precisamente en su ausencia, cumplía el aparato electrocompositor su principal cometido como fuente alternativa de iluminación:

Quedó apagada esa quinta esencia del genio: su iluminación para elevadas manifestaciones.

Para que de nuevo vuelvan a nacer los ánimos y los grandes designios de artista, ha de llamar a su mente la inspiración que sugiera nuevas especies que le estimulen a producir espontáneamente y sin esfuerzos otras manifestaciones musicales de más belleza artística. ¿Pero, quién hará soplar la musa? He ahí el principal oficio del electrocompositor.⁵³⁶

Las infinitas creaciones que el aparato producía puramente al azar, podían ser, llegado el caso, fuente de inspiración para el compositor como en otros casos lo eran, por ejemplo, los fenómenos naturales.⁵³⁷ Según Castillejo, esto no suponía menoscabo alguno del ingenio creador, no rebajaba la consideración artística ni anulaba el componente genial del trabajo del compositor. De igual forma que la naturaleza alimentaba la inspiración del pintor sin devaluar su genio, el favor del electrocompositor no quitaba a la música el *quid divinum*.⁵³⁸ El recurso sugerente del electrocompositor y sus combinaciones azarosas de sonidos no hacían sino proyectar, a través de la inspiración despertada en el compositor, ciertas leyes naturales que, en todo caso, contribuían a realzar su ingenio humano.⁵³⁹

La improvisación arrancó las más fuertes conmociones y los asombros más patéticos de los oyentes. Las producciones instantáneas contienen a veces gran vitalidad, pero que se esfuma al pretender retrasar su manifestación para poderlas plasmar y grabar en el papel por la escritura. La improvisación engloba en sí todas las energías seductoras y los resultados más felices».

⁵³⁴ *Ibidem*, pp.282-283. «[...] encuentra el compositor inspiración que modela el carácter y detalles de las obras musicales expresivas de tales hechos o episodios. En toda obra musical puede percibirse esa influencia externa a la que se subordinó la obra, adquiriendo un carácter propio y especial en poemas sinfónicos, en sonatas dramáticas, en música militar, romántica, de baile, etc. Todo episodio tiene sus exigencias, y el compositor doblega su libertad [...]».

⁵³⁵ *Ibidem*, pp.333-334.

⁵³⁶ *Ibidem*, pp.325-326.

⁵³⁷ *Ibidem*, pp.332-333. «El aparato electro musical puede ser fuente de inspiración, como lo son los fenómenos naturales: el soplo de los vientos; el bramido de los mares; el susurro de las aguas y otras mil sonoridades naturales. El momento de la inspiración se ha de advertir y aprovechar».

⁵³⁸ Real Academia Española (2001). *Quid divinum*. En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de: <<http://lema.rae.es/drae/?val=quid+divinum>>. *Quid divinum* es una locución latina que, literalmente, se traduce por «algo divino» y hace referencia a la inspiración propia del genio.

⁵³⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.320-321. «Pero ¿quita esto el que la música sea un «quid divinum»? Bien lejos de eso. Puesta la ya repetida comparación de la pintura ¿qué pinturas más bellas, que las que nos fabrica la misma naturaleza...? ¿Por qué hemos de negar esa belleza a procesos naturales del orden electro musical...? Más que rebajar el in

Tanto si acababan por despertar la musa de la inspiración en algún compositor, como si sencillamente sonaban para entretenimiento de oyentes interesados, las creaciones casuales del aparato electrocompositor estaban condenadas a perderse para siempre. El entramado electromecánico del dispositivo procedía de forma que el resultado sonoro era cambiante, diferente cada vez y la posibilidad de recuperar o repetir uno en concreto quedaba solo al alcance del azar. La posibilidad de retener o registrar de alguna forma las producciones del aparato no estaba entre las preocupaciones iniciales de Castillejo. Aunque apuntó la posibilidad de perfeccionarlo con esa capacidad,⁵⁴⁰ no introdujo en el diseño ni en el prototipo ningún mecanismo capaz de asentar de alguna manera las creaciones fortuitas de su artefacto musical. El sacerdote podría haber ideado un sistema para hacer funcionar una máquina perforadora de forma que, funcionando a la par que el electrocompositor, pasara a una cinta las combinaciones sonoras que el aquel iba produciendo. O incluso podría haber adaptado una variante de su aparato para registrar y guardar las combinaciones e impulsos eléctricos de cualquier sistema de comunicación gracias a las propiedades de los condensadores.⁵⁴¹

3.4.2.- Música y electricidad

3.4.2.1.- Electricidad, electrónica y producción de sonido

El fenómeno de la electricidad, que tantos ámbitos alcanzó y revolucionó ya desde el siglo XIX –telegrafía, ferrocarril, teléfono, iluminación, máquinas eléctricas– llegó también al mundo de la música de forma efectiva. Su aplicación a la producción de sonido, y a otros procesos que se desarrollaron con el tiempo, supuso una verdadera revolución para el mundo de la música a lo largo del pasado siglo XX. La relación creativa entre electricidad, electrónica y música fue cada vez más productiva con el paso de los años: instrumentos capaces de producir sonido electrónicamente, tecnología para grabar, editar, amplificar y difundir sonido, estudios y procedimientos electroacústicos, electrónica en vivo y medios como el sintetizador o la computadora son solo algunos ejemplos. Pero durante décadas, el parentesco se ciñó tan solo al diseño de nuevos instrumentos. Desde los primeros pasos hasta que la tecnología para producir, grabar y editar sonidos se hizo práctica y ampliamente asequible para los compositores ya tras la II Guerra Mundial, la etapa temprana de la música electrónica

genio del hombre lo viene a realzar. Si al pintor le ofrece la naturaleza sus más bellos paisajes y sus más ricos colores en los que encuentra el ingenio artista el manjar para ese “quid divinum”. Si la naturaleza adorna esos paisajes, cuando con la nieve, cuando con reflejos de arco iris, cuando con tristezas otoñales, cuando con alegrías de primavera, cuando con penumbras de atardecer y con variables coloridos de las flores y con espumas del oleaje... Si en los fuegos artificiales vemos sucederse multitud de figuras policromadas, estrellas de colores, palmeras, juegos acuáticos y mil y mil sorpresas. Si por eso la naturaleza no rebaja el poder del ingenio humano, ¿por qué habría de rebajarlo el aparato electrocompositor? Bien está que se diga de la música que es algo así como lenguaje de dioses; también está bien lo que dijera Platón a este respecto: “De aquí que los sonidos procuren una sensación agradable a los ignorantes y un gozo razonado a los sabios, por la imitación de la armonía divina que realizan en los movimientos mortales”. Bien está todo eso y otras cosas más; pero, ello no implica para que las leyes naturales hablen también su lenguaje y puedan influir, aunque sea insensiblemente, en las posibilidades de inspiración en un compositor».

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p.326. «[...] solo falta en él, que los pasajes jamás soñados que puede ofrecer, quedaran registrados, para poderlos repetir cuando convenga».

⁵⁴¹ *Ibidem*, pp.91 y ss.

—desde la difusión amplia de la válvula de vacío hasta 1945—, lejos de perseguir la creación de nuevos tipos de música, estuvo centrada en el desarrollo de instrumentos capaces de interpretar música en tiempo real, solos o junto a otros convencionales acústicos.⁵⁴²

En ese primer desarrollo instrumental es donde cabe ubicar en parte la aportación de García Castillejo: «[...] y la electricidad nos dio música. Se la amansó, se la hizo intervenir en el mundo del arte: en la música. Sí, en la música, creando nuevos instrumentos, en los que los sonidos son producidos eléctricamente».⁵⁴³ Su música eléctrica no abría nuevas vías, no avanzaba otros lenguajes ni perseguía músicas utópicas, sino que sencillamente era la que resultaba de producir los sonidos por medios eléctricos. Su aparato electrocompositor era, de hecho, un instrumento capaz de hacerlo. Con él participó de la corriente tecnológica que generaba sonidos electrónicamente, un fenómeno que ocupó a experimentadores músicos e ingenieros en Europa y América pero de nulo desarrollo en España durante la primera mitad de siglo XX.

El origen de la música electrónica, de la que participó de forma pionera García Castillejo, se ha situado, antes y más allá de la invención de los primeros instrumentos electromecánicos y electrónicos, en los dominios de la imaginación humana. En ella, y en su proyección artística en forma principalmente literaria, se vislumbraron algunas posibilidades musicales y sonoras de forma todavía ilusoria que solo haría posibles y reales la tecnología electrónica mucho tiempo después.⁵⁴⁴ Es el caso de la conocida descripción que Francis Bacon hizo en *La Nueva Atlántida* (1626) de lo que podrían ser modernos productores de sonido o un estudio de música electroacústica;⁵⁴⁵ o de diversas prefiguraciones que también se dan en fragmentos de obras de otros escritores como E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac, W. H. Hudson o Edward Bellamy.⁵⁴⁶

⁵⁴² HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. New York: Routledge, 2012, p.18.

⁵⁴³ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.233.

⁵⁴⁴ HUGILL, Andrew. The origins of electronic music. En: COLLINS, Nicola; ESCRIVAN, Julio d' (ed.) *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp.7-23. El autor plantea un breve recorrido por ejemplos de la literatura, el arte, la ingeniería o la filosofía en los que las posibilidades musicales de la era electrónica se presentan como tema recurrente.

⁵⁴⁵ BACON, Francis. *La Nueva Atlántida*. Madrid: Akal, 2006, p.213. Bacon habla de casas-sonido y de ciertos medios y dispositivos sonoros que bien podrían coincidir con los de un moderno estudio de electroacústica: «Tenemos también casas-sonido, donde practicamos y producimos todos los sonidos y su generación. Tenemos armonías que no tenéis vosotros de sonidos en cuarta e intervalos menores de sonidos. Diversos instrumentos de música, igualmente desconocidos para vosotros, algunos más dulces que cualquiera de los que tenéis, juntamente con campanas y timbres que son delicados y dulces. Reproducimos los sonidos pequeños como grandes y profundos; igualmente, grandes sonidos como apagados y agudos; hacemos diversas vibraciones y trinos con los sonidos, que en su origen son simples. Reproducimos e imitamos todos los sonidos y letras articulados, y las voces y cantos de las bestias y los pájaros. Tenemos ciertas ayudas que aplicadas a la oreja aumentan grandemente la audición. Tenemos también diversos ecos extraños y artificiales, que reflejan la voz numerosas veces y que, por decirlo así, la zarandean; y algunos que devuelven la voz más fuerte de como llegó; algunos, más estridente, y algunos más profunda; hasta los hay que devuelven las voces en notas o sonidos articulados diferentes de los que recibieron. Tenemos también medios para conducir sonidos en troncos y tubos en líneas y a distancias insólitas».

⁵⁴⁶ HUGILL, Andrew. The origins of electronic music..., pp.11-14.

Los experimentos con la electricidad para la producción de sonido musical se remontan mucho antes de los inicios de siglo XX y del telharmonium (1897), a menudo tomado como primer referente histórico. Fueron hombres ajenos a la música los que protagonizaron los primeros y primitivos ensayos dirigidos a aprovechar las particularidades de la corriente eléctrica con unos fines musicales todavía imprecisos, movidos más por el anhelo de conocer y el gusto por experimentar que por cualquier tipo de necesidad creativa.⁵⁴⁷ Muy similar a lo que ocurrió con Castillejo, que no era profesional ni tenía exigencias artísticas a las que responder con nuevos medios, sino que más bien trabajó desde la gratuidad entusiasta del explorador diletante. A esta etapa originaria y rudimentaria pertenecen algunos casos muy tempranos envueltos en la confusión, como el del teólogo checo Václav Prokop Diviš, que construyó en 1748 un instrumento electroacústico al que llamó *Denis d'or* cuyas cuerdas, dotadas de carga eléctrica, hacía vibrar por algún procedimiento no del todo descifrado. Más claro y documentado es el caso del *Clavecin Électrique* concebido y descrito en 1759 por el jesuita francés Jean-Baptiste Delaborde,⁵⁴⁸ una especie de carillón con teclado –a pesar del nombre, no era un instrumento de cuerda– que utilizaba la electricidad obtenida a partir de una botella de Leyden para hacer sonar diversas campanas metálicas.⁵⁴⁹

Ya en el siglo XVIII, producto de sus investigaciones en el campo del electromagnetismo, el americano Charles Grafton Page dio a conocer en 1837 un procedimiento para obtener sonido eléctricamente:⁵⁵⁰ al colocar un imán cerca de una bobina conductora y hacer pasar por esta una corriente eléctrica a partir de una batería, en los momentos de conexión y desconexión se producía la vibración del imán provocando fugazmente un sonido al que Grafton Page llamó música galvánica.⁵⁵¹ Hacía mediados de siglo, el físico prusiano Hermann von Helmholtz diseñó un instrumento controlado eléctricamente en el que podría reconocerse un rudimentario sintetizador. Consistía en una serie de horquillas afinadas que se hacían vibrar por medio de electroimanes y que se encontraban emparejadas con un resonador metálico de obturación variable. Helmholtz explicó su funcionamiento en el libro *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), más que como instrumento musical propiamente dicho, como medio para sus investigaciones acústicas, especialmente del estudio analítico del sonido. Usó su instrumento para analizar combinaciones de frecuencias constituyentes de sonidos complejos, lo afinó con los diez primeros armónicos de una frecuencia base y encontró que variando la intensidad de cada uno de ellos podía obtener diferentes timbres sobre el mismo tono.⁵⁵² Helmholtz demostró así que las vibraciones que forman un sonido musical son una fundamental y una relación de armónicos superpuestos que son responsables del timbre resultante en función de su intensidad, orden y número.⁵⁵³ Con

⁵⁴⁷ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.260.

⁵⁴⁸ DELABORDE, Jean-Baptiste. *Le clavessin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité*. Paris: Guerin & Delatour, 1761.

⁵⁴⁹ COLLINS, Nichola; SCHEDEL, Margaret, WILSON, Scott. *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.27. El dispositivo usaba una carga electrostática para accionar un badajo que golpeaba dos campanas alternativamente por cada uno de los siete tonos del instrumento.

⁵⁵⁰ PAGE, Charles Grafton. The Production of Galvanic Music. *American Journal of Science*, nº 32, 1837, pp.396–397.

⁵⁵¹ COLLINS, Nichola; SCHEDEL, Margaret, WILSON, Scott. *Electronic music...*, p.27.

⁵⁵² *Ibidem*, pp.27-28.

⁵⁵³ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture...*, p.206.

su trabajo dio a conocer el principio de síntesis aditiva, la posibilidad de construir sonido a partir de las diferentes frecuencias que lo componen, algo que sería fundamental en el posterior desarrollo de la música electrónica y los nuevos medios de generación de sonido ya desde el mismo telharmonium.

Antes de la aparición del instrumento del doctor Cahill, vieron la luz algunos otros dispositivos que nutren una suerte de prehistoria del sonido electrónico. En 1867 el inventor suizo Matthias Hipp, director de una fábrica de telégrafos, creó un piano electromecánico a base de cilindros, hojas de notas perforadas y electroimanes.⁵⁵⁴ El funcionamiento para producir sonidos no está verdaderamente aclarado, pero se conjetura que pudo usar electroimanes y dinamos como generadores de señales eléctricas, elemento que emplearía años más tarde el mismo telharmonium. Elisha Gray, el americano que no pasó a la historia como el inventor del teléfono por solo una hora, ofreció en 1874 la primera demostración de su telégrafo eléctrico para transmitir notas musicales, el primer dispositivo capaz de transmitir sonidos musicales eléctricamente a través de cable. Gray utilizó lengüetas de acero que hacía vibrar por electromagnetismo configurando así una suerte de sencillos osciladores individuales para cada nota, y enviaba después la señal eléctrica resultante a través del cable telegráfico. El sistema se accionaba desde un teclado de dos octavas y, en los últimos modelos, incorporaba un sencillo altavoz para hacer audibles las señales.⁵⁵⁵ Otros después de Elisha Gray continuaron, en cierto modo, el camino por él iniciado, conscientes del potencial musical del telégrafo. Es el caso del inventor alemán Ernst Lorenz, que profundizó en los circuitos generadores de sonido de Gray, o del americano G. P. Hachenburg, cirujano en tiempos de la guerra civil, que promovió los medios para manipular instrumentos musicales a distancia usando señales telegráficas.⁵⁵⁶ A finales de siglo, el físico e ingeniero inglés William du Bois Duddel trabajaba en la reducción del ruido que producían las antiguas lámparas de arco de carbón –ya de funcionamiento eléctrico y anteriores a la bombilla incandescente– cuando pudo darse cuenta de que variando el voltaje suministrado a las lámparas podía generar sonidos audibles. El ingeniero pronto utilizó un teclado para controlar la frecuencia de las oscilaciones y las propias lámparas como una especie de altavoces, dando lugar a lo que llamó *Singing Arc*.⁵⁵⁷

Todos estos aparatos, en su mayoría rápidamente olvidados, constituyen una primera etapa en la exploración del sonido eléctrico, pioneros y predecesores de aquellos que llegaron con el siglo XX. Una nueva época en la que el desarrollo de instrumentos se haría más certero y efectivo gracias, sobre todo, a los avances de la electrónica. El primer gran referente del nuevo siglo entre los nuevos instrumentos, aún sin poder contar con elementos clave como la válvula o el altavoz, fue el telharmonium. Inventado y patentado ya en 1897 por el jurista americano Thaddeus Cahill con la intención de sintetizar música y distribuirla a través de línea telefónica,

⁵⁵⁴ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.260.

⁵⁵⁵ COLLINS, Nichola; SCHEDEL, Margaret, WILSON, Scott. *Electronic music...*, p.30.

⁵⁵⁶ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture...*, p.6

⁵⁵⁷ *Idem*. En una de sus demostraciones en Londres, Duddell observó que otras lámparas del mismo circuito también sonaban, lo que le sugirió –sin que se llegara a realizar– la posibilidad de usar los circuitos eléctricos de iluminación para difundir música.

se construyó y mostró ya tras el cambio de centuria.⁵⁵⁸ Especialmente interesado en las teorías acústicas de Hermann von Helmholtz, aquellas le inspiraron para idear una fórmula eléctrica a través de la cual crear todo tipo de sonidos que le permitieran disponer del potencial sonoro de la orquesta en un único instrumento. En los documentos de la patente Cahill describió el funcionamiento del telharmonium como una suerte de síntesis aditiva basada en los conceptos avanzados por el físico prusiano varias décadas antes: el dispositivo hacía posible la generación eléctrica de sonidos compuestos gracias a su capacidad de producir y organizar frecuencias individuales.⁵⁵⁹ El método ideado por el americano para generar aquellas frecuencias consistía en una serie de dinamos, ejes sobre los que se montaban ruedas dentadas de metal alimentadas eléctricamente que se hacían entrar en contacto con unas escobillas conectadas a diversos circuitos eléctricos. El ancho y el espaciado de los dientes de cada rueda condicionaban al girar la proporción del contacto con la escobilla y con ello creaban a través de los circuitos –alimentados así alternativamente– oscilaciones eléctricas de frecuencia determinada. En base a los conceptos acústicos de Helmholtz, Taddeus Cahill usó cinco ruedas para generar cada sonido, cada una de las cuales aportaba el correspondiente armónico al tono de base.⁵⁶⁰

En 1901 se realizó la primera demostración pública del telharmonium en Washington, con un prototipo capaz de recorrer una octava. Posteriormente Cahill se trasladó a Holyoke, Massachusetts –donde construyó su modelo más grande y completo y donde puso en marcha la Cahill Telharmonium Company para comercializar su música– y finalmente a Nueva York, con una titánica mudanza de por medio para mover un instrumento gigantesco cuyo peso total alcanzaba las 200 toneladas. Cahill no solo fue un ingenioso inventor, sino que tuvo una pionera visión comercial con su idea de distribuir música en directo por suscripción avanzando las posteriores retransmisiones por radio y por cable.⁵⁶¹ Las emisiones comenzaron en septiembre de 1906 para suscriptores de los alrededores de Broadway, entre ellos hoteles, restaurantes, cafés y algunos hogares adinerados.⁵⁶² Pese a cierto éxito inicial, apreciaciones positivas en la prensa y el elogio de algunos músicos,⁵⁶³ problemas

⁵⁵⁸ CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice Hall, 1997, p.4. La patente de 1897 llevaba por título: «*Art of and Apparatus for Generating and Distributing Music Electronically*». El propio Cahill explicó los objetivos perseguidos con su invento: HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.8. «[...] generar música eléctricamente con tonos de buena calidad y gran potencia con perfecta expresión musical, y distribuir música eléctricamente generada por lo que podríamos llamar “generación eléctrica original” desde una estación central a instrumentos reproductores situados en diferentes puntos».

⁵⁵⁹ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.8. En su explicación, el inventor americano utilizó incluso la palabra «sintetización» por primera vez en el ámbito de la música.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p.9. En esta referencia se puede ver una página de la patente original de 1897 con imágenes del ingenioso sistema de ruedas dentadas rotativas ideado por Cahill para generar los sonidos.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p.8.

⁵⁶² CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music...*, pp.5-7. El primer suscriptor fue el Café Martin y en diciembre de 1906 la música del telharmonium llegaba al Museo de Historia Natural. A comienzos de 1907, el edificio que albergaba al instrumento se empezó a llamar Telharmonium Hall y poco a poco aumentaron los receptores, se incrementaron las emisiones diarias y se ofrecieron demostraciones con altavoces externos en el propio edificio de las que pudieron disfrutar los transeúntes, entre los que se contó el mismo Giacomo Puccini.

⁵⁶³ En 1906 aparecieron artículos en la revista *Electrical World*, *The New York Times* y en el *McClure's Magazine*. Este último llegó a manos de Ferruccio Busoni quien, pese a que nunca involucró directamente su obra con la música electrónica, fue de los primeros en elogiar el telharmonium –sobre

derivados del tamaño, la cantidad de electricidad requerida, las pérdidas de volumen al aumentar la distancia o el número de sonidos simultáneos y las interferencias en la red telefónica llevaron en 1908 a cesar la actividad del telharmonium en Nueva York. Cahill no se rindió y trató por algunos años de mantener vivo el proyecto con sucesivos planes que no llegaron a buen fin. Pero, cosas del destino, nunca se aprovechó una oportunidad que pudo haber sido histórica. Poco después de obtener la patente americana para la válvula –el 15 de enero de 1907–, de realizar algunas pruebas de transmisión inalámbrica de música gracias a sus propiedades y de fundar la compañía De Forest Radio Telephone Company, el ingeniero norteamericano Lee De Forest ofreció a la New York Electric Music Company un acuerdo para distribuir la música del telharmonium sin cables que fue finalmente rechazado.⁵⁶⁴

La era de la electrónica llegaría, de hecho, de la mano de aquel ingeniero. Tras largo tiempo explorando la posibilidad de mejorar las condiciones de recepción de las señales radiotelegráficas, mientras trabajaba en la estadounidense Western Electric Company Lee De Forest amplió el concepto de diodo de John A. Fleming en 1907 con la incorporación de un tercer electrodo entre ánodo y cátodo que permitía amplificar corrientes eléctricas débiles mejorando notablemente la recepción de señales radioeléctricas. Nació así el audión, la válvula de vacío, y con ella la electrónica, una poderosa tecnología que revolucionaría en pocos años las telecomunicaciones gracias a los sistemas libres de cables y también el mundo de la música, permitiendo el efectivo desarrollo de instrumentos electrónicos compactos y relativamente prácticos capaces de producir amplias gamas de sonidos enteramente por medios electrónicos.⁵⁶⁵

Si bien en un principio las propiedades más sobresalientes de la válvula electrónica eran las de actuar como radio detector y amplificar una señal eléctrica débil –haciendo posible la radiodifusión, la telegrafía sin hilos, la telefonía de larga distancia y la amplificación de instrumentos musicales o micrófonos–, con el paso del tiempo De Forest aún descubrió otras posibilidades que generalizaron su aplicación. En abril

todo por sus posibilidades microtonales– y en apreciar en los avances de la tecnología un medio para hacer realidad las nuevas ideas musicales. Su actitud en ese sentido quedó en parte plasmada en el ya citado *Esbozo para una nueva estética de la música* (1907) y pudo inspirar a una nueva generación de músicos y artistas de la que son buenos ejemplos Edgar Varèse o los futuristas italianos.

⁵⁶⁴ CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music...*, p.4-6. La New York Electric Music Company fue fundada por un inversor de Cahill llamado Oscar T. Crosby en 1904 y a través de ella se recaudaron fondos suficientes para llevar el telharmonium a Nueva York y comenzar a distribuir su música. La oferta de De Forest se declinó en principio y su futura aceptación se supeditó a la viabilidad comercial de las transmisiones inalámbricas. De Forest, un entusiasta de la ópera, ya pensaba por entonces en la cercana posibilidad de radioemitir música. BATHGATE, Gordon. *Voices from the Ether: the history of radio*. Aberdeen: Girdleness Publishing, 2012, 18. En un folleto de 1907 de su recién creada compañía se decía: «Pronto será posible distribuir la excelsa música de la ópera mediante transmisores ubicados en el escenario del Metropolitan Opera House, y por una estación de Radio Telephone llegar a las azoteas de casi cualquier vivienda en Greater New York y su vecindad. Igual se podrá aplicar a cualquier gran ciudad. La música de la iglesia, las conferencias, etc., se pueden llevar al exterior por el teléfono y la radio». En 1910, de hecho, difundió por radio teléfono una actuación en vivo de Enrique Caruso desde el Metropolitan Opera House.

⁵⁶⁵ MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002, p.292. La válvula de vacío tuvo un papel verdaderamente importante para la música del siglo XX, no solo por la creación de instrumentos electrónicos. De su mano vino el desarrollo de la radio, tan importante para la difusión musical, y en el futuro haría posible el nacimiento de la electroacústica.

de 1915, solo cuatro meses más tarde de que el último de los intentos de Cahill por hacer viable la música del telharmonium –la New York Cahill Telharmonic Company– se declarara en bancarota, el año atrás rechazado De Forest obtuvo la patente para un nuevo instrumento musical electrónico capaz de generar sonidos musicales gracias al uso de la válvula de vacío como oscilador: el audion piano.⁵⁶⁶ Se trataba del primer instrumento con válvulas electrónicas y el primero en basar su funcionamiento en el principio heterodino, un dispositivo de teclado simple capaz de emitir un único sonido cada vez cuya afinación se podía cambiar también por el desplazamiento de un dedo por parte del circuito además de permitir vibratos y notas deslizadas.⁵⁶⁷ La patente original del instrumento tuvo poco impacto y fue la francesa, registrada en 1916, la que influyó de modo más decisivo en técnicos y músicos – pese a que el instrumento de De Forest apenas pasó del laboratorio– sirviendo de base de muchos instrumentos electrónicos posteriores.⁵⁶⁸

La cada vez más amplia disponibilidad de las válvulas de vacío y su capacidad de generar oscilaciones electrónicamente de forma sencilla y económica, llevó entre 1920 y 1945 al desarrollo de una nueva generación de instrumentos musicales electrónicos.⁵⁶⁹ Entre todos ellos los hubo que utilizaron el principio heterodino para la producción de frecuencias musicales y los hubo que obtenían los sonidos de forma directa mediante osciladores independientes para cada nota.⁵⁷⁰ De los primeros, el theremin, las ondas Martenot o el sphärophon fueron los más destacados. Del otro tipo cabe recordar el staccatone, el radio organ, el cellulophone, los órganos Coupleaux-Givelet, el novachord o el trautionium.

Uno de los instrumentos electrónicos más conocidos y ampliamente aceptados fue el theremin, inventado por el ingeniero y violonchelista ruso Lev Sergeyevich Termen hacia 1920 y presentado por primera vez al público norteamericano en 1927. Igual que el audion piano de De Forest, el theremin usaba válvulas y su funcionamiento se basaba en el principio heterodino pero, a diferencia de aquel, no tenía teclado y se tocaba moviendo las manos en el aire cerca de dos antenas.⁵⁷¹ La mano derecha, junto a una antena vertical, controlaba las alturas, y la mano izquierda, junto a una horizontal

⁵⁶⁶ CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music...*, p.7. El título de la patente americana del audion piano era: «*Electric Means for Producing Musical Notes*».

⁵⁶⁷ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.20. Respecto al principio heterodino, se basa en la producción de dos señales ultrasónicas de frecuencia similar de cuya mezcla resulta una tercera señal audible de frecuencia igual a la diferencia entre las dos primeras. Por lo general, se genera una frecuencia fija y una variable que depende de la manipulación del intérprete, cuyas acciones varían el valor de algún componente del circuito y con ello el valor de la señal final audible.

⁵⁶⁸ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.264.

⁵⁶⁹ Además, existieron algunos casos en los que, esquivando el uso de la válvula en la generación, se insistió en los medios electromecánicos para producir sonidos, en la línea que años atrás iniciara el telharmonium. Es el caso del choralcelo, inventado por Melvin Severy y George Sinclair en 1909; el Crea-Tone de Simon Cooper en 1930 o el órgano eléctrico Hammond, ideado por Laurens Hammond en 1935.

⁵⁷⁰ RHEIN, Eduard. *Maravillas de las ondas*. Barcelona: Labor, 1941, p.224. En el primer grupo pueden citarse el Eterófono o Thereminvox del ruso Theremin y las ondas Martenot. En el segundo, el piano eléctrico de Givelet, el celulófono de Toulon y el Trautionium entre otros.

⁵⁷¹ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.20. El theremin fue el primero de una lista de instrumentos electrónicos controlados gestualmente.

circular, controlaba la intensidad y los ataques de un sonido que era continuo.⁵⁷² Un instrumento monofónico, con capacidad para abarcar cinco octavas, capaz de sonar sin solución de continuidad, con facilidad para el recurso expresivo del vibrato, el theremin era, pese a su inicial dificultad de manejo, un instrumento útil como solista melódico que llegó a manufacturarse y comercializarse desde 1929 por la compañía americana RCA. Pese a sus posibilidades, apenas se usó como atracción en recitales, los compositores que escribieron para él apenas exploraron su capacidad real y el repertorio no salió nunca de lo convencional. El theremin, como el resto de instrumentos electrónicos contemporáneos, desperdiciaban sus posibilidades relegados a las interpretaciones más convencionales, lo que suscitó el reproche de compositores como John Cage, quien además usó el instrumento como ejemplo de lo que ocurría.⁵⁷³ Entre los primeros compositores en escribir para theremin figuran Andrey Filippovich Paschenko con *Misterioso sinfónico* (1923), Josef Schillinger con *Primera suite aerofónica* (1929) o Bohuslav Martinů con *Fantasia para theremin, oboe, cuarteto de cuerda y piano* (1944).

El alemán Jörg Mager inventó entre 1924 y 1925 el sphärophon, otro instrumento diseñado a base de válvulas y de funcionamiento heterodino que presentó en el festival musical de Donaueschingen en julio de 1926. La primera versión era similar al theremin pero se controlaba con una manivela, permitía gradaciones tímbricas y tenía las posiciones para los diversos tonos marcadas en vez de ser de recorrido continuo.⁵⁷⁴ Versiones posteriores incorporaron varios teclados permitiendo efectos polifónicos, como el ejemplar de cinco teclados que se presentó en 1935 con el nombre de partiturophon. Interesado en el microtonalismo, Mager usó el instrumento básicamente para su exploración. Más allá de ello, apenas tuvo uso ni despertó interés entre los compositores.⁵⁷⁵

El violonchelista francés Maurice Martenot fue un verdadero apasionado de la ciencia y la tecnología, campos en los que se formó de manera autodidacta. Especialmente interesado por los problemas educativos, investigó acerca de la relajación y los estados físicos y psíquicos del individuo elaborando teorías y fórmulas pedagógicas junto a sus hermanos que acabarían por cristalizar en el conocido método

⁵⁷² DEUTSCH, Herbert A. *Electroacoustic Music: the first century*. Miami: Belwin Mills, 1993, p.11. Mientras un circuito oscilador funciona con frecuencia fija, el otro tiene la bobina de la antena vertical entre sus componentes y ofrece una frecuencia variable en función de los movimientos de la mano derecha y de las variaciones que provoca en la capacitancia de la antena: si se acerca la mano sube el tono y si se aleja descende.

⁵⁷³ CAGE, John. *Silence...*, p.4. «Cuando Theremin nos proporcionó un instrumento con nuevas posibilidades, los Thereministas hicieron todo lo posible para que sonara como un instrumento viejo, dándole un vibrato empalagoso y enfermizo, interpretando en él, con dificultad, las obras maestras del pasado. Aunque el instrumento es capaz de una amplia variedad de cualidades sonoras, obtenidas por el giro del dial, los Thereministas actúan como censores, dándole al público el sonido que ellos piensan que va a gustar. Estamos protegidos de las nuevas experiencias sonoras».

⁵⁷⁴ CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music...*, p.11.

⁵⁷⁵ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, pp.275-277. Entre sus usos más importantes: sintetizar el sonido de campanas para una producción de *Parsifal* en el festival de Bayreuth en 1931; en la escenificación de *Fausto* con ocasión del centenario de la muerte de Goethe; colaboración con la empresa cinematográfica UFA para la película *Más fuerte que la ley* (1936). Entre los pocos compositores que se interesaron por el instrumento de Mager, Georg Rimsky-Korsakov le dedicó algunas piezas de ensayo microtonal.

Martenot para la enseñanza musical.⁵⁷⁶ Durante la Primera Guerra Mundial trabajó como telegrafista y operador de radio para el ejército, experiencias que le llevaron a investigar acerca de la generación electrónica de sonidos ya desde 1919.⁵⁷⁷ Trabajó durante tiempo en un instrumento que finalmente patentó el 2 de abril de 1928 bajo el título de «Perfectionnements aux instruments de musique électriques».⁵⁷⁸ El 3 de mayo de 1928, solo un año después de que Lev S. Termen diera a conocer en la Ópera de París el theremin, Martenot presentó ante el público sus ondas musicales en el mismo escenario, interpretando como solista una obra encargada especialmente para la ocasión al compositor Dimitri Levidis (1886-1951): el *Poème symphonique* para ondas solista y orquesta.

Un objetivo fundamental para Martenot fue perfeccionar el instrumento de forma que fuera versátil e inmediatamente familiar a músicos y compositores para asegurarse de que pudiera ser ampliamente aceptado. Muy parecido al theremin, consiguió darle una apariencia más musical –aquel era más similar a una radio que a un instrumento– y además logró facilitar su manejo y dotarlo de cualidades más expresivas. Parece que logró su cometido pues, a la postre, sus ondas musicales han sido el instrumento electrónico que más éxito ha tenido. Desde su presentación, más de mil trabajos comprenden su repertorio en los más variados géneros, desde obras sinfónicas hasta bandas sonoras, pasando por ballets, musicales, pop, rock e incluso anuncios.⁵⁷⁹ Además, el instrumento fue objeto de un programa formal de aprendizaje y el mismo inventor enseñó su interpretación en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París desde 1947. Incluso han destacado grandes intérpretes además del propio Maurice Martenot, como su hermana Ginette Martenot, Jeanne Loriod – formada con el propio inventor– o la alumna de esta Valérie Hartmann-Claverie.⁵⁸⁰

El fundamento electrónico que seguían las ondas musicales para generar sonido estaba basado en el principio heterodino, el mismo que se usaba para la sintonización de la radio y con el que también se explicaba el funcionamiento de sus antecedentes más directos como el theremin o el sphärophone.⁵⁸¹ Si bien se regían por el mismo principio, la forma en que el intérprete conseguía modificar la frecuencia del oscilador variable y así cambiar de un sonido a otro era diferente entre los distintos instrumentos. Así, mientras en el theremin no había contacto físico y el efecto se conseguía por el movimiento de la mano respecto a una antena, en las ondas musicales de Martenot

⁵⁷⁶ ARNAUS, Àngels. Maurice Martenot. En: DÍAZ, M.; GIRÁLDEZ, A. (coord.) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes*. Barcelona: Grao, 2007, pp.55-62.

⁵⁷⁷ BLOCH, Thomas. *The Ondes Martenot*. Naxos, 2004. s.p. [Booklet del CD de Thomas Bloch “Music for ondas Martenot” (réf.: Naxos 8.555779)].

⁵⁷⁸ BRICE, Richard. *Music engineering: the electronics of playing and recording*. Newnes: Butterworth-Heinemann, 2012, p.105.

⁵⁷⁹ BLOCH, Thomas. *The Ondes Martenot...*, s.p. Entre la larga lista de compositores que han escrito para Ondas Musicales se puede citar a Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, Arthur Honegger, Jacques Charpentier, Darius Milhaud, André Jolivet o Jacques Ibert. Una lista, incompleta pero nutrida, de composiciones para el instrumento se puede consultar en: PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, pp.282-287.

⁵⁸⁰ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: pioneers in Technology and Composition*. New York: Routledge, 2002, p.69.

⁵⁸¹ SCHOLLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música...*, p.693.

siempre hubo contacto físico –aunque ligero– entre intérprete e instrumento.⁵⁸² Una forma de contacto, de manejo, que fue variando a lo largo del tiempo, pues desde su creación se sucedieron hasta siete variantes de las ondas musicales, cada una siempre con alguna innovación respecto a la anterior.⁵⁸³ En el modelo presentado en 1928, Martenot se situaba a un par de metros de distancia del cuerpo del aparato y lo manejaba tirando o aflojando de un cable –fijado a su mano derecha a través de un anillo– que actuaba sobre una polea en el instrumento alterando la frecuencia del oscilador variable y, como resultado de ello, el sonido generado. Con una posterior modificación, Martenot añadió dos formas más de manejo o interpretación: un teclado similar al del piano, pero con un añadido movimiento lateral para lograr el efecto de *vibrato*, y una cinta justo por delante del teclado, con un anillo en el que introducir el dedo índice de la mano derecha, que permitía obtener diferentes sonidos y *glissandi* con un movimiento lateral continuo que contaba con la referencia visual de las teclas y una banda con muescas y protuberancias. Este fue precisamente el modelo que llegó a España en 1932, con sus tres formas posibles de interpretación.⁵⁸⁴ Con posterioridad, el instrumento perdería la posibilidad de manipularse a distancia y solo conservaría el teclado y la cinta frente a este como formas de variar los sonidos.

El instrumento de Martenot era monofónico y el intérprete solo utilizaba la mano derecha para cambiar de un sonido a otro. Con la mano izquierda se manejaba un cajón o panel de control con botones, interruptores y pastillas que permitían variar el timbre, controlar la envolvente acústica –para disponer ataques y disoluciones–, determinar las intensidades o controlar los difusores. El formato físico de las ondas musicales ha variado poco desde el original. Consta de una unidad principal, donde está el teclado, el cajón de mandos para la mano izquierda e, interiormente, toda la electrónica. Además consta de tres difusores. El principal es un altavoz convencional. Un segundo difusor, llamado palma, es un cuerpo de resonancia con forma de llama y un agujero, que consta de doce cuerdas en sus partes anterior y posterior que vibran por simpatía. Un último difusor es una pieza con forma de altavoz cuyo espacio para el diafragma lo ocupa una pieza metálica suspendida a modo de gong que añade un halo metálico al sonido.

Entre los primeros instrumentos electrónicos que utilizaron la aportación de De Forest como medio para producir sonidos, los hubo que se basaron en el principio de «una válvula por nota» en lugar de recurrir a la heterodinación. En aquellos casos, se requería una válvula de vacío y un circuito oscilador independiente para cada una de las notas, lo que permitía hacer sonar más de un sonido a la vez y ofrecía una posibilidad polifónica real. Un ejemplo temprano fue el staccatone, creado por Hugo Gernsback en 1923, con un teclado de manipulación a base de interruptores que no permitían controlar del todo los abruptos ataques que resultaban de la producción de cada sonido. Gernsback perfeccionó el instrumento en 1925 con una segunda versión a la que llamó pianorad que disponía ya de un teclado de piano y era capaz de generar

⁵⁸² GLINSKI, Albert. *Theremin: ether music and espionage*. Chicago: University of Illinois Press, 2000, p.126.

⁵⁸³ < http://www.thomasbloch.net/en_ondes-martenot.html>. [Consulta: 23 mayo 2013].

⁵⁸⁴ *El Debate* (6.4.1932), p.3. Así hacía referencia Joaquín Turina a los tres modos de interpretación: «Para captar este sonido emplea el señor Martenot tres modos de actuar: uno de ellos, el más aparatoso, consiste en una planchita unida por un hilo al aparato; la segunda manera es una cinta que gira sobre el teclado, sin tocarlo; el tercer modo es tocando el teclado como en un piano».

frecuencias puras, prácticamente sin armónicos.⁵⁸⁵ Uno de los instrumentos más complejos y de más éxito de entre los que usaron una válvula para cada sonido fue el órgano construido en Francia por Edouard E. Coupleaux y Joseph A. Givelet desde 1930. El instrumento incorporaba un sistema para controlar el sonido y permitía añadir o quitar armónicos para ofrecer una amplia gama de timbres. A pesar de su complejidad –requería más de 500 válvulas– y de su tamaño, el instrumento fue usado en radio e iglesias, pero comercialmente no pudo competir con la mayor eficiencia y menor complejidad del órgano Hammond aparecido en 1935. Su inventor, Laurens Hammond, fundó una compañía para producir un aparato que, con una tecnología muy similar a la del telharmonium pero de tamaño más compacto, se convirtió en uno de los instrumentos electrónicos más populares y duraderos jamás construidos. La Hammond Organ Company también experimentó con osciladores a base de válvulas para generar sonidos en sustitución del sistema de ejes y ruedas de su órgano original. El modelo más importante de esta variedad fue el novachord, presentado en 1939 con la mejora, respecto a instrumentos anteriores que usaban una válvula por nota, de reducir el número de componentes necesarios gracias a un diseño y una circuitería más compleja. El novachord, que ofrecía un cuidado control sobre la envolvente del sonido, su calidad y timbre, podía funcionar de manera completa con 146 válvulas, muchas menos de las 500 del instrumento de Givelet y Coupleaux. Entre sus controles, había configuraciones predeterminadas para sonar profundo, brillante, para hacer *vibratos* normales o menos pronunciados e incluso presintonías para imitar timbres específicos.⁵⁸⁶

Si bien algunos de los primeros instrumentos electrónicos tomaron el teclado del piano o el órgano como modelo de manipulación, otros se apartaron radicalmente de él con el objetivo de superar sus restricciones en cuanto a las alturas disponibles. Fue el caso del trautonium, inventado por Friedrich Trautwein en Alemania en 1930 y cuyo desarrollo inicial fue producto de la colaboración de su creador con el compositor Paul Hindemith.⁵⁸⁷ Para su manejo el trautonium disponía de una plancha de metal sobre la que se encontraba un cable tensado que al ser apretado con el dedo contra aquella cerraba un circuito que alimentaba a un oscilador con válvula de neón que producía un sonido.⁵⁸⁸ El instrumento original era monofónico, con una extensión de tres octavas y un pedal para controlar el volumen. En una segunda versión aparecida en 1934, Trautwein introdujo un segundo manipulador –de forma que se podían simultanear dos sonidos– y un sistema con lengüetas, a modo de teclado, que permitía predefinir algunas alturas. El principio de funcionamiento se basaba en el oscilador con válvula de neón, elemento constituyente de un generador de baja frecuencia que producía señales con forma de diente de sierra especialmente ricas en armónicos concomitantes.⁵⁸⁹ Para aprovechar al máximo esta característica, el inventor alemán ideó un sistema de filtros controlados por diales para ajustar la amplitud de aquellos en relación al sonido fundamental produciendo cambios tímbricos. La compañía Telefunken GmbH decidió manufacturar y comercializar una variante para uso

⁵⁸⁵ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.31.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p.32.

⁵⁸⁷ *Idem*.

⁵⁸⁸ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, pp.291-292. El sistema de manipulación estaba inspirado en el introducido entre 1928-1929 por Bruno Helberger y Peter Lertes en el hellertion, instrumento con osciladores a base de válvulas de vacío cuyo funcionamiento estaba basado en el principio heterodino.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pp.290-291.

doméstico de la que fabricaron 100 unidades entre 1932 y 1935. Entre otras obras para el instrumento, Hindemith compuso en 1931 su *Concertino para trautionium y orquesta de cuerda* y un discípulo suyo, Oskar Sala, se convirtió en el primer virtuoso.⁵⁹⁰

En los años posteriores, se sucedieron rápidamente los instrumentos electrónicos de todo tipo en número casi ilimitado.⁵⁹¹ Algunos de ellos fueron más curiosidades músico-tecnológicas que verdaderos medios instrumentales por su falta de aplicación práctica y otros, incluso, vehículo de ideas extramusicales y hasta semirreligiosas, como el caso de La Croix Sonore del músico místico Nikolai Obuchow.⁵⁹² A los ya citados, aquellos que gozaron de más trascendencia hasta 1930, siguió una larga lista que apenas se puede sugerir aquí: Rhythmicon (1930), Ondium Péchadre (1930), Graphical Soundtrack (1930), Hardy-Goldthwaite Organ (1930), Westinghouse Organ (1930), Nivotone (1931), Keyboard Theremin (1931), Radio Organ of a Trillion Tones, Polytone Organ & Singing Keyboard (1931), Saraga-Generator (1931), Vibroexponator (1932), Variophone (1932), Emicon (1932), Rangertone Organ (1932), Terpsitone (1932), Gnome (1932), Electrone (1932), Electrochord & Kdf Grösstonorgel (1933), Syntronic Organ & Photona (1934), Aetherwellengeige (1934), Singing Keyboard (1934), Hammond Organ (1935), Sonothèque (1935), Marimbalite (1935), Welte Licht-Ton-Orgel (1936), Companola (1936), Mixturtrautionium (1936), Melodium (1937), Oscillon (1937), Warbo Formant Orgel (1937), Ekvodin (1937), Novachord (1939), Kaleidophon (1939), Ondioline (1940), Multimonica (1940), Voder & Vocoder (1940), Solovox (1940), Univox (1940), Emirton (1943), Hanert Electric Orchestra (1945), Thyratone (1945), Electronic Sackbut (1945), Tuttivox (1946), Minshall Organ (1946), Baldwin Organ (1946), Melochord (1947), Clavioline (1947), Monochord (1948), Rhythmate (1949), Electronium (1950), Lipp Pianoline (1950) entre aún muchos otros.⁵⁹³

Con todo, más allá de los instrumentos recorridos, la producción electrónica de sonido –animada por aquellos que, como Ferruccio Busoni, los futuristas o Edgard Varèse, veían en las posibilidades tecnológicas un horizonte prometedor– no pasó, a la postre, de la imitación de los instrumentos tradicionales y de un tímido enriquecimiento de la paleta tímbrica orquestal.⁵⁹⁴ Como criticaba John Cage, no proporcionaron nuevas experiencias sonoras explotando positivamente su capacidad para producir sonidos de cualquier frecuencia, amplitud o duración.⁵⁹⁵ En 1907, durante la presentación de su telharmonium, Thaddeus Cahill predijo el horizonte de nuevos sonidos que se abría para los compositores con los nuevos medios eléctricos.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p.33. Tras Hindemith, comenzaron a escribir música para el trautionium otros compositores como Paul Höffer, Harald Genzmer, Wolfgang Friebe o Gustav Adolf Schlemm entre otros. PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.294.

⁵⁹¹ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.298.

⁵⁹² *Ibidem*, pp.297-298.

⁵⁹³ <<http://120years.net/>>. [Consulta: 22 marzo 2014].

⁵⁹⁴ LANZA, Andrea: *Historia de la música. El siglo XX*. Madrid: Turner, 1986, p.116.

⁵⁹⁵ CAGE, John: *Silence...*, p.3. Charla pronunciada en Seattle en 1937 luego publicada como su célebre «credo». «La mayoría de los inventores de instrumentos musicales eléctricos han tratado de imitar los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, al igual que los antiguos diseñadores de automóviles copiaban el carruaje. El Novachord y el Solovox son ejemplos de este deseo de imitar el pasado en vez de construir el futuro».

Y durante décadas fue justo esto lo que hubo: nuevos sonidos, pero no nueva música.⁵⁹⁶ Desde el mismo telharmonium hasta el Hammond o el Lipp pianoline pasando por el theremin o las ondas Martenot, los instrumentos se tocaron para hacer sonar música en el sentido más convencional. Aquellos aparatos tenían en sí el potencial de abrir las puertas a nuevas músicas, pero se requería un comportamiento diferente hacia ellos.⁵⁹⁷ Hubo compositores de vanguardia como Hindemith, Varèse o Babbitt que los usaron en su música, pero la clave es que, en su caso, las ideas musicales habían sido concebidas con anterioridad e independencia de los instrumentos electrónicos que las iban a interpretar. Los instrumentos electrónicos desarrollados durante la primera mitad de siglo abrieron una puerta a futuros desarrollos, pero no vehiculizaron ideas musicales nuevas.⁵⁹⁸ Nuevas ideas y nuevos comportamientos que llegarían ya con los nuevos medios y procedimientos electroacústicos que pondrían definitivamente en tela de juicio el temperamento igual y los esquemas tradicionales del discurso musical.

Durante la época de desarrollo inicial de los instrumentos productores de sonido por medios eléctricos y electrónicos, a menudo se dio la circunstancia de que las aportaciones vinieron de parte de ingenieros o técnicos. Fue el caso de Thaddeus Cahill, Friedrich Trautwein o Lev Sergeyevich Termen entre otros, quienes con su trabajo dotaron a los compositores con nuevos medios sonoros. En otras ocasiones, fueron los propios músicos en busca de recursos originales o con los que hacer realidad sus ideas musicales –como el caso de Mager y su interés microtonal– los que dieron con nuevos inventos.⁵⁹⁹ En el caso concreto de García Castillejo, encontramos que en él se aunaban ambas facetas, la de técnico inventor y la de músico, aunque ninguna con carácter profesional. En su figura se hizo patente, además, la relación entre las técnicas radiofónica y radiotelegráfica y la música eléctrica pues, paralelamente a la construcción de su electrocompositor, experimentó con la radiotelegrafía y la radiodifusión e incluso hizo derivar de estas la idea de aquel.

La estrecha relación entre el nuevo medio sonoro electrónico, la radiodifusión y la radiotelegrafía ya se había manifestado con anterioridad en otras figuras importantes de la época temprana de la electrónica musical. Martenot trabajó, entre otras cosas, como radiotelegrafista y el origen de su instrumento se remonta a ciertas experiencias radiofónicas de su época como operador de radio y telégrafo en el frente durante la guerra.⁶⁰⁰ Jörg Mager era ayudante en una fábrica de radiotécnica y habló, directamente, de aprovechar los medios técnicos de la radio para crear nuevos

⁵⁹⁶ ARACIL, Alfredo: *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid, Fundación Juan March, 1984, p.53. Como explica el autor, en la mayoría de los casos solo se perseguía la invención de nuevos instrumentos, producto del deseo de conseguir nuevos timbres o nuevos intervalos practicables.

⁵⁹⁷ RHEIN, Eduard. *Maravillas de las ondas...*, p.224. «Entonces, ¿cree usted en la aparición de instrumentos radioeléctricos que modifiquen la estética musical? – ¡Desde luego! Siempre que intentemos aprovechar los nuevos inventos, sin copiar o imitar instrumentos musicales ya conocidos, en cuyo caso solo obtendremos música mecánica».

⁵⁹⁸ CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music...*, pp.18-19.

⁵⁹⁹ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and culture...*, p.13. El autor explica que, en los primeros años de siglo XX, durante la época de ascenso de la revolución electrónica industrial, la unión de tecnología y música era a menudo competencia de los artistas radicales y de los ingenieros experimentadores.

⁶⁰⁰ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.265.

instrumentos musicales.⁶⁰¹ Armand Givelet, que trabajó en el laboratorio de la torre Eiffel de París y fue vicepresidente del Radioclub de Francia, se afaná en conseguir una música electrónica directamente radiada que fuera capaz de prescindir de unos todavía deficientes micrófonos.⁶⁰² El ingeniero Friedrich Trautwein construyó el trautionium en el gabinete de experimentación radiofónica de la Escuela Superior de Música de Berlín, un instrumento apto para la radiodifusión directa, que podía prescindir igualmente de micrófonos.⁶⁰³

3.4.2.2.- Música y electricidad en Valencia en tiempos de García Castillejo: del primer órgano eléctrico a la creación electroacústica

La relación entre música y electricidad no tuvo apenas visibilidad ni se hizo prácticamente patente en España hasta bien entrado el siglo XX. Pero frente a la historiografía convencional y en contra de una visión tradicional que recorre aquellos años obviando o reduciendo a la mínima expresión cualquier escaqueo tecnológico de la música, la cada vez más estrecha familiaridad que la electricidad y la música mostraban en otros países de Europa y América también se dejó sentir en tierras españolas.⁶⁰⁴ Centrada la atención en Valencia, desde finales del siglo XIX se pueden recorrer algunos hechos que tuvieron lugar en la ciudad que, o bien participaron discreta y anónimamente de la carrera hacia el sonido eléctrico, o bien contribuyeron a su difusión entre un público por lo demás desinformado.

Con anterioridad a cualquier intento de realización práctica, el ingeniero Manuel Fernández de Castro publicó en Madrid en 1857 *La electricidad y los caminos de hierro*, un tratado ajeno a la música pero en el que dedicó algunas palabras a los aparatos electro-músicos, a la utilización del electromagnetismo para hacerlos sonar e incluso a la sencillez de su construcción frente a los órganos y pianos puramente mecánicos.⁶⁰⁵ La primera realización eléctrico-musical en España no trató sobre la producción de sonido, sino sobre un elemento accesorio de funcionamiento eléctrico diseñado y patentado por el bilbaíno Juan Amann y Palme en 1870. Un aparato electromagnético que, aplicado a pianos y órganos, hacía posible que cualquiera pudiera tocar con ellos fuera o no músico.⁶⁰⁶

La referencia más antigua en Valencia, todavía en el siglo XIX, se remonta a solo algunos años antes del nacimiento de García Castillejo. El guipuzcoano Aquilino

⁶⁰¹ *Ibidem*, pp.274, 278.

⁶⁰² *Ibidem*, p.264, 288. Realizó experimentos con un instrumento electrónico de teclado que enviaba las vibraciones desde un punto de partida a otro distanciado y luego, a través de una pequeña emisora de radio, de nuevo a un receptor en el punto de partida haciendo posible la escucha.

⁶⁰³ *Ibidem*, p.290.

⁶⁰⁴ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. ..., p.106. El autor habla de la necesidad de resituar los datos, realizar investigaciones y no conformarse con una visión tradicional que no reconoce, al menos en su justa medida, que también la revolución derivada de la electricidad tuvo su repercusión en el plano musical español del siglo XX. Afirma que, ya en una época tan temprana como los años treinta, la música eléctrica no era una rareza sino que inquietaba a sectores amplios de la música española.

⁶⁰⁵ CAMPO, J. Sergio del. La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua. *Musiker*, 2012, nº19, p.20.

⁶⁰⁶ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical..., p.104.

Amezua inventó en 1887 un órgano de transmisión electroneumática y construyó el primer ejemplar para la capilla de la Virgen de los Desamparados de la ciudad de Valencia, constituyéndose así en el primer órgano eléctrico de España. El instrumento se fabricó en los talleres que Amezua tenía en el número 40 del barcelonés Paseo de Gracia, al mismo tiempo que se construía un segundo ejemplar idéntico para el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En aquel instrumento, construido entre 1887 y 1888, la presencia de la electricidad –nada que ver todavía con la producción eléctrica de sonido– se limitaba a transmitir las pulsaciones del teclado a las válvulas, accionadas por medio de electroimanes alimentados a través de un tendido de cables eléctricos que unían la consola principal con los diversos cuerpos del órgano repartidos por el espacio.⁶⁰⁷ A partir de la memoria de la patente, el principal instrumento que sirvió de referencia a Aquilino Amezua para la construcción del ejemplar valenciano fue el órgano de la iglesia de Saint-Augustin de París y en cuanto al sistema electroneumático, aunque el constructor omite la relación, parece que estaba inspirado en el patentado años antes por Schmoele & Mols.⁶⁰⁸ El instrumento, que causó admiración entre el público valenciano al estar dividido en varios cuerpos y contar con la manipulación a distancia del organista, quedó recogido en la obra *Valencia, sus Monumentos y Artes, su Naturaleza e Historia* (1887) del escritor Teodoro Llorente: «[...] en la capilla de la Virgen una novedad importante en el orden musical: se ha colocado en las tribunas el primer órgano eléctrico construido en España. Su autor es D. Aquilino Amezua».⁶⁰⁹

Durante los primeros años de la década de 1930, mientras García Castillejo trabajaba en su aparato electrocompositor en Valencia, llegaban a España crónicas que informaban al sector musical nacional preocupado por el desarrollo electro-musical sobre acontecimientos y citas relevantes. Es el caso del reportaje publicado en *Ritmo* por Adolfo Salazar en 1933 sobre un Congreso de Florencia dedicado a las músicas mecánica, radiogénica y cinematográfica.⁶¹⁰ Por entonces, Maurice Martenot extendió la gira de presentación de su instrumento hasta España pasando por Valencia en 1932 con un concierto en el Teatro Principal de la ciudad al que, por las fechas, bien pudo asistir Castillejo.⁶¹¹

De entre todos los instrumentos electrónicos aparecidos en el primer tercio de siglo, fueron las ondas musicales del francés Maurice Martenot (1928) las que mayor suerte corrieron en su difusión y aceptación por parte de los compositores y la comunidad musical.⁶¹² Tras el éxito inicial de la exhibición en París, el instrumento llegó a Estados Unidos de la mano del director Leopold Stokowski, quien presentó la

⁶⁰⁷ CAMPO, J. Sergio del. La electricidad aplicada al órgano..., pp.69-73.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p.64.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pp.69, 72.

⁶¹⁰ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical..., pp.106-107. Un sector que, según el autor, era ya relativamente amplio y no veía la música eléctrica como una rareza sino como algo de interés relevante.

⁶¹¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.141. No dejó nada escrito al respecto en su libro, pero su descripción del funcionamiento del instrumento del músico francés está en la misma línea con que la prensa percibió la forma casi mágica de hacer sonar un instrumento sin medio físico alguno: «Sorprendente es, pues, el hecho que sin cuerdas, sin varillas, sin placas ni membranas, apreciemos vibraciones totales, armónicas y parciales».

⁶¹² ARACIL, Alfredo: *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid, Fundación Juan March, 1984, pp.54-55.

obra compuesta por Levidis para la presentación francesa con la Philadelphia Orchestra y junto al inventor en la Philadelphia Academy of Music en diciembre de 1930.⁶¹³ Tras ello, Martenot emprendió una *tournee* que entre 1931 y 1932 le llevó por diversas ciudades de todo el mundo, entre ellas varias españolas. La información brindada por la prensa permite hoy reconstruir la presentación del instrumento en España, y en particular en Valencia, dando cuenta de la recepción por parte de la crítica y justificando cierto halo de misterio que lo envolvió tanto por su todavía desconocido funcionamiento electrónico como por su forma de interpretarse solo con el movimiento de las manos en el espacio. Las críticas y columnas en diarios configuran una rica y clarificadora visión de cómo se recibió y valoró el novedoso instrumento y, de forma más general, cómo se estimaba la aplicación de la electrónica al ámbito musical. Las incógnitas que la todavía joven disciplina encerraba para muchos y el peculiar modo de interpretar el instrumento a distancia –o sobre el teclado, pero sin pulsar tecla alguna– acabaron por dar a las ondas cierto carácter enigmático. La prensa contribuyó a que su sonido y funcionamiento electrónico se inundaran de mística musical, llegando a comparar a Martenot con un brujo cuyos procedimientos bien se podían considerar entre la música y la magia.

El músico francés visitó Madrid y Barcelona en la primavera de 1932, ofreciendo varias audiciones en ambas ciudades; poco después, y ya en concierto único, se presentó en La Coruña durante la misma primavera, y en Valencia, Alicante y Vigo a lo largo del otoño del mismo año. Llegó en compañía de su hermana Ginette Martenot, como venía siendo habitual, y contó en todos los conciertos con la colaboración del violinista y compositor gallego Andrés Gaos para acompañar sus interpretaciones con el piano.⁶¹⁴ Martenot tuvo en muy buena consideración la colaboración del músico español que, además del estricto acompañamiento musical, ayudó explicando al auditorio la base científica y musical de las ondas.⁶¹⁵

Si bien los conciertos de Valencia, Alicante y Vigo se celebraron en teatros – los Teatro Principales y el Teatro García Barbón respectivamente, por aquella época los mejores espacios musicales posibles en esas ciudades– en el caso de las audiciones de Madrid y Barcelona Maurice Martenot tuvo que conformarse con sendos cines para su presentación. Ello resulta sorprendente, siendo las dos ciudades más importantes del país y, sobre todo, contrasta con la categoría de los escenarios por los que había pasado el instrumento del músico francés desde su aparición en 1928 en la mismísima

⁶¹³ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: pioneers in Technology and Composition...*, p.25.

⁶¹⁴ *Diario de Valencia*, 13.11.1932. «En su actual excursión por España acompaña a Martenot un artista [...] Andrés Gaos que, ahora, con exquisito tacto colabora como pianista acompañante al éxito de Martenot El mismo señor Gaos dio lectura, por la dificultad de explicación de lo que es el instrumento de la música de las ondas aéreas [...]». A un lado esta faceta de pianista, Andrés Gaos (1874-1959) destacó como violinista de reconocimiento internacional y como compositor, con una obra de carácter romántico, con algún acercamiento al expresionismo y un trasfondo nacionalista. MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. VI, «El siglo XX». Madrid: Alianza Música, 1983, p.99.

⁶¹⁵ «Gaos me acompañaba a lo largo de todo el programa, su musicalidad era una preciosa colaboración a mis conciertos, donde la delicadeza de ciertas sonoridades del instrumento de ondas exigía del acompañante una calidad de toque y una fineza de interpretación que pocos pianistas pueden obtener». Texto atribuido a M. Martenot. <<http://www.andresgaos.com/spanish/fotograndes/1932.htm>>. [Consulta: marzo 2013].

Ópera de París.⁶¹⁶ Martenot no pudo sino lamentar esta situación que, quizá, alimentó una consideración de su trabajo más como atracción o curiosidad científica que como verdadero acontecimiento musical, algo que ya de por sí venía dado, en parte, por la curiosa forma de manejar el instrumento.⁶¹⁷

Teniendo en cuenta la edad todavía temprana del instrumento –presentado en público apenas cuatro años antes y todavía no conocido ampliamente–, y aunque ya existía alguna obra expresamente escrita él –sin ir más lejos el *Poème symphonique* de Levidis–, el programa no tenía novedad alguna y estuvo íntegramente compuesto por fragmentos de obras célebres del repertorio:⁶¹⁸ un coral de Bach, una melodía de Gluck, un canto hebrero armonizado por Ernst Pauer, «Cantos rusos», segundo movimiento del *Concierto n.º2*, op.29 para violín de Edouard Lalo, el «Largo» de la ópera *Xerxes* de Händel, dos vales de Brahms, el «Canto indio» de la ópera *Sadko* y la «Danza oriental» de la suite *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov, un minueto de Beethoven, una *Suite* de Louis de Caix d'Hervelois, un vals de Mozart, «La mañana» y «La canción de Solveig» de las dos suites de *Peer Gynt* de Edvard Grieg, *Scintillement*, pieza n.º3 de las *Sept Pièces* op.15 para piano a 4 manos de Florent Schmitt y algunas melodías populares transcritas por Ginette Martenot. La crítica señaló la falta de interés musical de las piezas,⁶¹⁹ pero lo cierto es que se trataba más de una demostración de posibilidades que de un concierto al uso, siendo las obras elegidas lo que menos importaba del evento. De hecho, en algunos casos se subrayó el componente científico: «¿Ciencia o arte? He aquí el misterio que el porvenir se encargará de resolver», se preguntaba Joaquín Turina⁶²⁰ En otros casos la prensa presentaba el acontecimiento en términos más propios de la experimentación científica que de la exhibición musical: «Más que una demostración artística se celebró ayer una ejemplificación de cátedra de Física [...] El público de la Filarmónica quedó ayer interesado por el curioso experimento [...]».⁶²¹

Maurice Martenot empezó su periplo en tierras españolas por la capital. El día cinco de abril tuvo lugar la presentación en el Cine Rialto, una audición privada para la que convocó a críticos musicales, periodistas, compositores y músicos.⁶²² Tras esta primera aparición se programaron dos conciertos más en el mismo espacio los días

⁶¹⁶ Entre otros, la Philadelphia Academy of Music, el Teatro Imperial de Viena o el Teatro alla Scala de Milán.

⁶¹⁷ *La Época*, 12.4.1932. «Lamentaba, con razón, este artista y hombre de ciencia de no haber recabado para sus actuaciones los auditorios habituales de las sesiones propiamente musicales y haber sido, en cambio, considerado, en general, como una, atracción, casi como una de esas curiosidades científicas que, de cuando en cuando, ennoblecen los programas de una función de variedades. Quizá no ha sido ofrecido este curiosísimo espectáculo francamente artístico, en el medio y la oportunidad indispensables».

⁶¹⁸ La lista de obras aparecía en el programa de mano publicado por la Sociedad Filarmónica de Vigo: <<http://www.andresgaos.com/spanish/fotograndes/1932.htm>>. [Consulta: marzo 2013]; así como en el publicado por la Sociedad Filarmónica de Valencia: SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Valencia: Tesis doctoral inédita, 2007, pp.988-989; y coinciden con el esbozado en la prensa madrileña: *La Libertad*, 8.4.1932; y barcelonesa: *La Vanguardia*, 12.4.1932, p.23.

⁶¹⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 15.11.1932, p.3. «El programa, seguramente confeccionado ex profeso, no ofrecía nada de interés, pues todo él era sobradamente conocido [...]».

⁶²⁰ *El Debate*, 6.4.1932.

⁶²¹ *Las Provincias*, 13.11.1932.

⁶²² *El Heraldo de Madrid*, 5.4.1932; *La Época*, 5.4.1932.

siete y ocho del mismo mes, y todavía, a petición del público,⁶²³ se realizó uno último el día nueve que no daba sino cuenta de la buena acogida entre los madrileños y de la expectación suscitada.⁶²⁴ El seguimiento por parte de la prensa fue masivo y, así, entre los días seis y doce de abril los diarios más importantes de Madrid –como *ABC*, *El Debate*, *El Heraldo de Madrid*, *El Sol*, *La Época*, *La Libertad* o *La Voz*, así como una recién nacida revista *Ritmo*– dieron cobertura a la presentación de las ondas musicales de Martenot con sucesivos anuncios y críticas de los conciertos. La publicidad aparecida los días previos al evento, en busca de crear la mayor expectativa posible, seguía la línea de aquella que, desde algunos años atrás, venía anunciando los conciertos de Theremin con su instrumento,⁶²⁵ haciendo especial hincapié en el protagonismo del éter y en la producción de música únicamente con el movimiento de las manos en el espacio. Algunos de aquellos anuncios llamaban así la atención del lector de prensa: «Martenot ha demostrado en el Teatro de la Ópera de París, que se puede captar la música del aire sin necesidad de instrumentos».⁶²⁶ «¿Cómo es posible que sin instrumentos puedan ejecutar obras musicales? Martenot os lo demostrará en Rialto. Mañana jueves noche, en su primer concierto. Es algo nuevo, original, asombroso, que jamás se ha escuchado en nuestro planeta. No se trata de música artificial, sino absolutamente natural, captada del éter».⁶²⁷ «Martenot, el hombre que con el solo movimiento de las manos en el espacio ejecuta obras musicales se presentará muy pronto en Madrid en dos únicos conciertos. Absolutamente nadie debe dejar de asistir a escuchar la música de las ondas sonoras en...».⁶²⁸

Las críticas y las columnas de los diarios se centraron en analizar y dar cuenta de las características técnicas y musicales de tan atípico y misterioso instrumento. En los intentos por explicar su funcionamiento, se abordaba el principio electrónico y se aludía al éter y su papel como emisor y propagador de las vibraciones para la explicación básica del aparato.⁶²⁹ Las valoraciones subrayaban el hecho, entonces sorprendente, de que para producir el sonido no se necesitaran los habituales medios mecánicos: «Es un aparato sin cuerdas ni martillos ni accesorio alguno que pueda producir sonido», explicaba un colaborador de *Ritmo*.⁶³⁰ Animados por la curiosidad del novedoso instrumento, fueron muchos –como relata Joaquín Turina⁶³¹– los que se acercaron en los intermedios para examinar de cerca las ondas musicales y comprobar cómo en su interior solo se hallaban válvulas y demás elementos eléctricos que hacían pensar más en un aparato de radio que en un instrumento musical. Cualquiera podía

⁶²³ *La Libertad*, 9.4.1932. El anuncio en el diario de este último concierto rezaba: «Hoy sábado a las seis treinta, a petición del público, Martenot dará su último concierto de la música de las Ondas Aéreas».

⁶²⁴ La prensa recogía el interés demostrado por el auditorio: *El Heraldo de Madrid*, 5.4.1932: «El numeroso auditorio quedó realmente asombrado y tributó entusiastas ovaciones al inventor». *El Debate*, 6.4.1932: «[...] ovacionaba a Martenot y trataba de comprender y descifrar el extraño aparato». *La Libertad*, 8.4.1932: «El público aplaudió cordialmente todos los números y salió complacido del interesantísimo concierto».

⁶²⁵ Por ejemplo el cartel que anunciaba la primera demostración de Theremin en Estados Unidos en 1928. Sobre un dibujo de fondo en el que se veían dos manos rodeadas de múltiples líneas sinuosas que copaban el espacio gráfico, decía: «Music from the ether. Produced by free movement of hands in air».

⁶²⁶ *El Heraldo de Madrid*, 2.4.1932.

⁶²⁷ *El Sol*, 6.4.1932.

⁶²⁸ *La Época*, 4.4.1932.

⁶²⁹ *La Libertad*, 6.4.1932.

⁶³⁰ *Ritmo*, 1932, n.º54, p.14.

⁶³¹ *El Debate*, 6.4.1932. «[...] no niego que, en compañía de otros curiosos, he asaltado el escenario para contemplar de cerca el admirable instrumento misterioso».

convencerse de que aquello que admiraban, pese a no contar con los elementos tradicionalmente creadores de vibraciones musicales, producía sonido por sí mismo, haciendo nacer las ondas sonoras directamente de la electricidad.⁶³² Fue especialmente comentada la respuesta del instrumento simplemente a los movimientos del intérprete con la mano, porque la variante del instrumento de las ondas musicales que Martenot presentó en España mantenía, además del teclado y la cinta horizontal con anillo frente a este, la fórmula original para producir sonido con el movimiento de una cinta que el intérprete –situado a uno o dos metros del mueble– unía a su mano a través de un anillo y movía a voluntad. Joaquín Turina explicaba: «extraño aparato, que parecía un sencillo pianito pero que sonaba sin necesidad de pulsar sus teclas».⁶³³

Entre las cualidades puramente musicales del invento de Martenot llamó la atención de los sectores especializados la limpidez de su sonido y su versatilidad tímbrica. En tanto que la producción del sonido no partía de elementos materiales o accionamientos mecánicos, en las ondas la crítica apreció sonidos «de una belleza y acuidad, de una pureza tan limpia y aérea que da placer singular».⁶³⁴ No pasó inadvertida la capacidad del instrumento para mudar su timbre gracias a los filtros y procedimientos electrónicos que el intérprete podía poner en juego desde el cajón que gobernaba su mano izquierda. Cada columnista señaló una retahíla de timbres fingidos que le pareció apreciar en las sucesivas transmutaciones de las ondas, desde la emulación del violín, el chelo, el oboe o la flauta hasta el cuerno de caza o la guitarra hawaiana.⁶³⁵ Un efecto definido en algún caso como de desconcertante «ventriloquía».⁶³⁶ De la manipulación del aparato sin contar con el teclado –a través del anillo o de la cinta a distancia– no solo se obtenía un llamativo y relumbrante efecto de *glissandi*. A nadie se le escapó la posibilidad de detenerse en frecuencias cualesquiera más allá de las doce de un temperamento igual que todavía se mostraba hegemónico. Es cierto que las teclas de las ondas musicales de Martenot tenían cierta holgura hacia los lados para permitir una ligera variación de la afinación, pero su objeto era más expresivo que acústico, en busca de un efecto de *vibrato* que animara el sonido puro, plano. Pero con las otras dos formas de obtener sonidos con el movimiento, todas las fracciones acústicamente posibles estaban, nunca mejor dicho, al alcance de la mano.⁶³⁷

Tras el primer contacto de *monsieur* Martenot y su instrumento con el público y el entorno musical español en Madrid, el francés pasó por Barcelona y La Coruña en

⁶³² *La Época*, 12.4.1932. «Electricidad, lámparas, varios metros, mandos... No... no se trata de la radio. No es el instrumento creado por Martenot un «reproductor» de sonidos, sino un «productor», un creador de sonidos, de tal manera, que en él desaparecen aún los elementos insustituibles de la producción sonora musical (cuerdas, arcos, boquillas, lengüetas...) quedando solo la vibración misma, la vibración sola, lo que podríamos llamar el sonido cimero y manantial».

⁶³³ *El Debate*, 6.4.1932.

⁶³⁴ *La Libertad*, 6.4.1932.

⁶³⁵ *El Heraldo de Madrid*, 5.4.1932.

⁶³⁶ *La Época*, 12.4.1932.

⁶³⁷ *La Voz*, 6.4.1932. «Su posibilidad de detenerse ante cualquier número de vibraciones lo capacita no solo para hacerse intérprete de las escalas de nuestro sistema musical, sino de las de otro cualquiera que no guarde la misma relación matemática. Pues todos los lectores medianamente ilustrados no ignoran que los doce escalones en semitonos en que dividimos nosotros la gama pueden ser ampliados y también disminuidos».

abril antes de llegar a Valencia.⁶³⁸ El acontecimiento tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia el doce de noviembre, organizado por la Sociedad Filarmónica de la ciudad para el concierto número 181 de la temporada 1932-1933.⁶³⁹ Los diarios más importantes de la ciudad dieron cuenta del acontecimiento y los críticos y columnistas resaltaron los aspectos más llamativos del instrumento: su capacidad para aprovechar las ondas etéreas y convertirlas en sonido para la interpretación de música a voluntad, las diversas formas de interpretación, el amplio registro y la variabilidad tímbrica.⁶⁴⁰ Pero lo más destacable de la valoración de la prensa fue la crítica acerada de V. Llopis Piquer en el diario local *El Pueblo*, arremetiendo duramente contra Martenot y queriendo desmentir dos puntos para él importantes: la supuesta novedad del instrumento y el parentesco con la radio:

[...] si no es tomadura de pelo, puede considerarse como supina y crasa ignorancia, ya que no queremos pensar en la mala fe de estimar que el público valenciano es oriundo del Japón, de donde se dice acaba de llegar el señor Mauricio Martenot. [...] En primer término, Mauricio Martenot NO HA INVENTADO ABSOLUTAMENTE NADA fundamental con referencia a su aparato, como se aseguró en el curso de la experiencia repetidas veces, y vamos a demostrarlo: [...] el procedimiento es el mismo de Theremin: acercar o separar la mano da distintas notas. [...] Sin registro, pedal, teclado, bastando con un gesto, el profesor Theremin hace bastantes años realizaba ya el «prodigio» que pudimos contemplar en la Filarmónica [...]. Y que conste que lo único que el profesor Theremin no consiguió fue lo más brillante del concierto de Martenot. Los efectos de eco, maravillosos... ¡colocando un altavoz en el salón de fumar del cuarto piso del teatro! [...]. ¿Cómo se realiza este fenómeno que no tiene nada tampoco de MISTERIOSO ni de DESCONOCIDO? [...] Y conste también que al hablar así desmentimos otra afirmación de las vertidas, o sea la de que el aparato expuesto en la Filarmónica nada tiene que ver con la radio, siendo así que esta ciencia es la base precisamente del mismo, que si trabaja es por las lámparas que lleva y las corrientes de alta frecuencia que las mismas producen.⁶⁴¹

Tocar «con el solo movimiento de las manos en el espacio»: entre la música y la magia. A la descripción y valoración de las peculiaridades musicales de las ondas de Martenot, buena parte de la prensa añadió un relato de tintes mágicos que envolvía tanto al instrumento como a su creador en una suerte de halo enigmático e incluso místico, en tanto que los hacía protagonistas del misterio del sonido puro y poseedores de cierta razón oculta. Ello no solo respondía a una voluntad de provocar interés y expectativas, sino que daba cuenta de con cuántas incógnitas se vivían y entendían en el ámbito de la cotidianidad –más allá del círculo científico de la física al que la mayoría permanecía ajena– el todavía incipiente fenómeno electrónico y la presencia de un arcano elemento etéreo.

⁶³⁸ En Barcelona se presentó en el Cine Coliseum los días 12, 13 y 15 de abril. En La Coruña el 26 del mismo mes. Tras el concierto de Valencia, Martenot todavía actuó en Teatro Principal de Alicante el 18 de noviembre y en el Teatro García Barbón de Vigo el 6 de diciembre.

⁶³⁹ SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia...*, pp.988-989.

⁶⁴⁰ *Diario de Valencia*, 13.11.1932; *La Correspondencia de Valencia*, 15.11.1932; *La Voz Valenciana*, 14.11.1932; *Las Provincias*, 13.11.1932.

⁶⁴¹ *El Pueblo*, 15.11.1932.

El fin que Martenot persiguió era en origen eminentemente práctico, dotar de nuevos medios al compositor y enriquecer con nuevos colores tímbricos la paleta orquestal gracias a las posibilidades de la electrónica. Pero pese a estar alejado en principio de ideas místicas –que sí encontraron sustento en otros pioneros del sonido electrónico como Jörg Mager⁶⁴²– no pudo evitar que sus ondas musicales se asociaran con una «peligrosa mística musical».⁶⁴³ Pesó en esa asociación la similitud con el theremin –que ya había padecido la vinculación con lo misterioso⁶⁴⁴– y el hecho, innegablemente llamativo, de que el aparato respondiera con sonidos al movimiento de las manos en el espacio. Un espacio que se creía todavía dominado por el éter invisible –esa hipotética substancia o supuesto medio que todo lo ocupaba y que era sede de los fenómenos ópticos y electromagnéticos– a pesar de que su necesaria existencia había sido ya descartada por Alfred Einstein en su Teoría de la Relatividad de 1905.⁶⁴⁵

La ausencia en algunos instrumentos electrónicos de medios materiales que poner en vibración alimentaba la idea de que el movimiento de las manos del intérprete no hacía sino recoger, captar ondas etéreas que el aparato transformaba en sonidos. Así había ocurrido antes con el theremin cuyo inventor, de hecho, lo llamó inicialmente eterófono,⁶⁴⁶ y ahora con las ondas musicales: «[...] una persona, sin más que mover un brazo en el espacio, capta ondas aéreas y produce sonoridades musicales, cual si fuese una orquesta la que tocase».⁶⁴⁷ Pero no unos sonidos cualesquiera, aquella música no se presentaba convencional: «No se trata de música artificial, sino absolutamente natural, captada del éter»,⁶⁴⁸ con una pureza tímbrica que, precisamente, se intentaba explicar por su origen en el inmaterial elemento.⁶⁴⁹

Los anuncios que se sucedían en los diarios no vacilaban en presentar la experiencia de escuchar y ver en acción a Martenot y su instrumento más cerca de la ilusión que de la realidad: «Tan extraño, tan inconcebible es el ya famoso invento de Martenot. El músico mágico».⁶⁵⁰ E incluso hacían del músico francés un inesperado

⁶⁴² PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.278. Según el autor, Mager tenía «sueños» de una mística relación entre la vibración musical y el número significativo y de un sonido electrónico que influyera de un modo curativo en el cuerpo y en el alma. El nombre de su instrumento, el spherophone, se relacionó con la pitagórica música de las esferas.

⁶⁴³ *Ibidem*, p.282.

⁶⁴⁴ GLINSKI, Albert. *Theremin: ether music and espionage...*, p.82. El autor recoge un comentario de prensa de la época que se refería al músico en estos términos: «Hace unos cientos de años, el profesor Theremin habría sido condenado por hacer magia negra. Para algunos amantes de la música, todavía hoy tiene que probar su inocencia».

⁶⁴⁵ GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco. Reflexiones en torno al éter. *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, 2001, Tomo CXVIII-cuaderno 1, pp.43-72.

⁶⁴⁶ TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010, p.181. Del nombre inicial de eterófono pasó a termenvox tras el acuerdo en la patente firmado entre la URSS y Alemania en 1924. Posteriormente, el inventor cambió su apellido y el nombre de su instrumento por el definitivo y más conocido de theremin.

⁶⁴⁷ *ABC*, 6.4.1932.

⁶⁴⁸ *El Sol*, 6.4.1932.

⁶⁴⁹ *La Libertad*, 6.4.1932. «[...] un modo de emisión de una pureza inconcebible, por cuanto ninguna causa, tosca o material, viene a sumarse a la vibración del éter. Y a esto precisamente se debe la belleza de los sonidos [...] ¿A qué grado de belleza puede elevarse esta música, música en verdad etérea al menos en su origen?».

⁶⁵⁰ *La Libertad*, 7.4.1932.

hechicero de los sonidos: «El brujo que con el solo movimiento de las manos, en el espacio ejecuta obras musicales».⁶⁵¹

No solo los anuncios mostraban este cariz, también las impresiones de algunos columnistas que llevaban la audición al terreno de la ficción: «Realmente, arrancar el sonido del éter y transmitirlo al público por medio de una combinación de pilas eléctricas parece un cuento de hadas»,⁶⁵² y de otros que veían en Martenot un verdadero nigromante:

¿Diríamos que la mano bruja de Martenot recorre en el espacio un mástil irreal, en busca de notas para un violoncelo fantástico? O bien que una sugestión suavemente imperativa impone vibraciones a los elementos imponderables, esclavos de la ciencia humana, señora, esta vez, del arte divino?.⁶⁵³

Incluso parece que las sensaciones y comentarios del público durante y tras el concierto, realmente impresionado como se desprende de todas las crónicas, alimentaba la comparación con la exhibición mágica: «El público que ayer escuchó en Rialto el aparato del señor Martenot, quedó sencillamente maravillado, estupefacto, como en una función de taumaturgia».⁶⁵⁴

Los anuncios y los comentarios periodísticos en este tono estaban claramente influidos por una prensa extranjera que había dejado impresiones y titulares verdaderamente sugerentes a propósito de conciertos anteriores de las ondas Martenot por todo el mundo: «Hay algo de brujería en esta música de las ondas, que el aparato eléctrico de Martenot capta de la atmósfera» explicaba *Le Figaro* en París; «No hay vocabulario para expresar el efecto mágico que producen estos sonidos jamás escuchados en nuestro planeta. Oyéndolo es dado creer en el más allá», sentenciaba *La Liberté*, en la misma capital francesa; pero sin duda la observación más potente fue la de un crítico del *New York Herald*: «Si Martenot hubiera vivido en la Edad Media, lo habrían procesado por brujería y quemado vivo en la plaza pública». Citas todas ellas bien conocidas por los medios españoles, en las que no solo se inspiraban sino que en algunos casos reproducían parcialmente para subrayar y enfatizar el carácter especial del acontecimiento.⁶⁵⁵

Obviamente nada había de magia o brujería en las ondas del señor Martenot. Nada más real que aquel aparato que, en todo caso, era producto de la curiosidad y la investigación en el todavía no demasiado trillado campo de la electrónica. Una disciplina esta que sorprendía con sus principios, aplicaciones y efectos a una sociedad que apenas acertaba a diferenciar su esencia de la pura electricidad. En su narración del primer concierto de las ondas en Madrid, un colaborador del diario *La Voz* reconocía: «La electrotecnia es para mí una ciencia de secretos maravillosos e ignorados, que guarda en su seno misterios tan profundos como la alquimia o la necromancia medieval».⁶⁵⁶ En la misma línea, un columnista del diario valenciano *Las*

⁶⁵¹ *La Vanguardia*, 10.4.1932.

⁶⁵² *La Época*, 7.4.1932.

⁶⁵³ *La Época*, 12.4.1932.

⁶⁵⁴ *La Vanguardia*, 10.4.1932.

⁶⁵⁵ *La Vanguardia*, 5.4.1932; 6.4.1932.

⁶⁵⁶ *La Voz*, 6.4.1932.

Provincias escribía: «Como tantas experiencias de orden físico, se saben mejor los efectos que las causas; la electricidad guarda todavía su misterio [...]». ⁶⁵⁷

Pero no todos se sentían ajenos a las entrañas de la electrónica ni se dejaron embargar por la apariencia mágica del instrumento. El colaborador del diario *El Pueblo* V. Llopis Piquer daba desde Valencia un enfoque de corte más real y positivista afirmando con rotundidad que el aparato de *monsieur* Martenot nada tenía de misterioso ni desconocido. Daba las explicaciones oportunas, hermanaba el instrumento musical con la radio y sus válvulas –para nadie ya producto de magias o brujerías– e incluso facilitaba en una imagen el circuito eléctrico básico de las ondas invitando al lector a su propia construcción y todo –decía cargado de ironía– para que tras el concierto «no quede ninguna duda flotando junto con estas “ondas aéreas” por el espacio». ⁶⁵⁸

Pasados los años de máximo apogeo de los instrumentos electrónicos, un paso adelante de la tecnología hizo más asequible la generación y control de sonido, así como su grabación y edición. De aquellos avances surgieron, entre 1948 y 1951, nuevos géneros como la música concreta y la electrónica en París y Colonia respectivamente. En una fecha relativamente temprana como es la de 1954, apenas seis años después de que Pierre Schaeffer presentara en París sus *Cinq études de bruits*, llegaba a Valencia el primer concierto de música concreta. ⁶⁵⁹ Habían pasado ya diez años desde que García Castillejo publicara su libro y veinte desde que realizara las primeras pruebas con el aparato electro compositor, cuando el compositor Jean-Etienne Marie ofreció una conferencia-concierto el 30 de marzo de 1954 en el Instituto Francés de Valencia en la que, entre otras piezas, se pudieron escuchar tempranos ejemplos de obras concretas.

Por entonces, el músico francés ya había trabajado con Olivier Messiaen y Darius Milhaud, había empezado a trabajar como director musical en la radio de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française y había fundado en 1953 en la Schola Cantorum de París el primer curso de *Musique Expérimentale*. ⁶⁶⁰ Pocos días antes de presentarse en Valencia, Jean-Etienne Marie había estado en Madrid con otra conferencia similar. ⁶⁶¹ En aquella cita estuvo entre el público el compositor español Luis de Pablo, quien recuerda el acontecimiento como su primer contacto con la

⁶⁵⁷ *Las Provincias*, 13.11.1932.

⁶⁵⁸ *El Pueblo*, 15.11.1932.

⁶⁵⁹ HERNÁNDEZ, José Pascual. Nuevas músicas en tiempos difíciles. Acerca de un concierto con «música concreta» en Valencia en 1954. *Espacio sonoro* [en línea], 2005, n°5, s.p. [Consulta: 22 mayo 2014] <<http://www.tallersonoro.com/antioresES/05/index.htm>>.

⁶⁶⁰ PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music. *Music & Letters*, 1993, vol.74, n°4, p.542. En Francia y por aquellos años, el significado y alcance del término «música experimental» era distinto del que tuvo pocos años después de la mano de John Cage. El Groupe de Recherches de Musique Concrète, fundado en París en 1951 por Pierre Schaeffer, Pierre Henry y Jacques Poullin, englobaba bajo la etiqueta de música experimental sus trabajos en música concreta, música electrónica, música para cinta y música exótica.

⁶⁶¹ *ABC*, 28.3.1954. En el caso de la cita madrileña, la conferencia era ligeramente diferente pues se centraba en la música francesa: «Las tendencias más recientes de la música francesa contemporánea».

vanguardia musical y como uno de los hechos que más definitivamente le orientaron en su trayectoria posterior.⁶⁶²

Según las crónicas informativas de la época, en su intervención valenciana Marie hizo un recorrido estilístico desde el cromatismo posromántico hasta las modernas músicas serial y concreta, pasando por el desarrollo neoclásico, atonal, politonal y dodecafónico, ello con el comentario de ejemplos musicales de Wagner, Hindemith, Schoenberg, Berg, Webern, Milhaud, Strawinsky, Honegger, Fauré, Debussy, Falla, Bartók, Messiaen, Boulez y algunos compositores rusos. Las ilustraciones musicales al piano estuvieron a cargo de la pianista Beatriz Berg y de la cinta magnetofónica para los ejemplos de obras concretas.⁶⁶³ Si bien parece que el público recibió positivamente la conferencia,⁶⁶⁴ alguna de las críticas fue especialmente dura con la música concreta, para la que no faltó el menosprecio tachándola de atrevida, extemporánea, caprichosa, extravagante o de simple número cómico:

En los momentos actuales, en los que se vuelve afanosamente la mirada hacia los músicos clásicos, porque los modernos están empachados de técnica y faltos de inspiración, no podemos comprender cómo hay quien pueda tomar en serio la música concreta, en su mayoría infiltrada de ruidos y detonaciones.

La música concreta es para nosotros una hija natural del 'jazz-band' y, claro está, que tal origen la acredita de atrevida, extemporánea y caprichosa. ¿Qué decir del 'Estudio', de Philippot, de la 'Antifonía' de Henry –discípulo de Schaeffer, creador de esta modalidad-, de 'Rechants', de Olivier Messiaen, y de otros ejemplos allí brindados?

Estimar como un acorde perfecto el cierre de una puerta y considerar como una escala cromática la sirena de una fábrica, nos llevaría a admitir en el seno de la música, y su entrada por la puerta grande, a la extravagancia y la locura

Nos gusta conocer todo cuanto signifique novedad y avance en orden a la música, pero sin sacar las cosas de quicio.

La música concreta no deja de ser el número cómico de un programa después de los números serios.

Cuando le preguntamos a un amigo, después de la conferencia de monsieur Marie, qué le parecía la música concreta, nos contestó:

-Menuda propaganda le hace a Beethoven...

¡Y nuestros críticos sin atreverse a «criticar»!⁶⁶⁵

La opinión negativa existía y no solo en la crítica. También algunos compositores se posicionaron en contra de músicas, como la concreta o la electrónica,

⁶⁶² USEROS, Ana, RENDUELLES, César (ed.) *Luis de Pablo a contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, p.14. «[...] fue algo que vino a añadir leña al fuego que ya ardía en mí. Descubrí que la música podía seguir vías muy distintas de las que yo conocía. Jean-Etienne me acercó a sonidos hermosos e interesantes, que contaban con un amplio apoyo institucional en Francia, pero también rupturistas e innovadores. Aquello me impactó». TÉLLEZ, José Luis. *Conversando con Luis de Pablo. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2006, n°1, p.64. «Creo que lo más decisivo fue una conferencia que ofreció Jean-Etienne Marie en el Instituto Francés de Madrid, que se acababa de reabrir, muy a comienzos de los cincuenta. [...] Para mí fue un verdadero shock. [...] Ese fue mi primer contacto con la vanguardia musical».

⁶⁶³ *Jornada*, 2.4.1954.

⁶⁶⁴ *Levante* 31.3.1954.

⁶⁶⁵ *Pentagrama*, 1954, n°13, p.4. Texto titulado «Snobismos musicales: la música concreta».

que introducían un concepto estético del ruido, se abrían a los sonidos y timbres no estrictamente musicales. El compositor valenciano Ricardo Olmos (1905-1986), alumno de Palau e integrante del Grupo de los Jóvenes, en una reseña del año 1955 sobre el libro *Esthétique de la Musique contemporaine* de Antoine Goléa señalaba que «la búsqueda de sonidos electrónicos y ritmos inéditos por la construcción de máquinas cada vez más perfectas, abocan peligrosamente a la sustitución del elemento humano, indispensable en la obra de arte». ⁶⁶⁶ Lo criticado por Olmos no era tanto el sonido electrónico como tal, sino la posibilidad de que fuera directamente gestionado por una máquina.

Pero el rechazo a las nuevas prácticas musicales, pese a ser una realidad en algunos sectores, no debe llevar directamente a una generalización, ni valenciana ni española, pues ambas serían necesariamente erróneas. En Madrid, el concierto de Marie abrió todo un mundo de posibilidades a Luis de Pablo, quien desde 1959, con medios más que escasos, se inició en la electroacústica junto a Carmelo Bernaola y Miguel Ángel Coria en Madrid. ⁶⁶⁷ Era el germen de Alea, el primer estudio de música electroacústica en España, que empezaría a funcionar en 1965. Antes de su fundación, algunos compositores españoles habían experimentado ya con medios electroacústicos, pero fuera de España. Roberto Gerhard en Inglaterra, en su estudio particular y en los estudios de la BBC, donde produjo obras como *El prisionero* (1954) o *Collages* (1960), y Juan Hidalgo en Francia, gracias a una beca para trabajar en el estudio experimental de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française donde realizó *Etude de Stage* (1961). ⁶⁶⁸

En Valencia, Amando Blanquer tuvo una nutrida e importante formación internacional que le llevó por varias ciudades europeas –pasó por París entre 1958-1962, donde estudió con Olivier Messiaen, y por Roma entre 1962-1964, donde pudo instruirse con Goffredo Petrassi– y que culminó con una estancia en Munich en 1965, donde estudió y trabajó las técnicas electrónicas. ⁶⁶⁹ No hay, sin embargo, ni una sola obra en su catálogo en la que haga uso de las mismas porque, según él mismo explicaba: «para hacer música electrónica bien hecha hay que tener los aparatos necesarios, y aquí no los tenemos». ⁶⁷⁰ Una tentativa de lo más tímida fue la del alicantino Rafael Rodríguez Albert, discípulo de Oscar Esplá, quien además de alguna tentativa dodecafónica usó amplificación electrónica para una sección orquestal de su *Sinfonía del Mediterráneo* (1966). ⁶⁷¹ Tras los trabajos de Juan García Castillejo, la unión efectiva de tecnología, electrónica y música tendría que esperar hasta los primeros trabajos de Josep Lluís Berenguer y el grupo Actum a partir de los primeros años setenta. En ellos se encuentra un renovado interés por combinar estas disciplinas que cristalizará en la composición de las primeras obras con participación de la electrónica –como *Ensamblajes 1 a 5* (1974) del mismo Berenguer–, la reflexión

⁶⁶⁶ OLMOS, Ricardo. Humanismo en la moderna estética música. *Arbor*, 1955, nº114, pp.367-371.

⁶⁶⁷ DE CELIS, Mary Carmen. La música electrónica en España. *La Estafeta Literaria*, 1977, nº622, pp.22-24.

⁶⁶⁸ MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX...*, p.210.

⁶⁶⁹ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.130.

⁶⁷⁰ *El País*, 6.5.1985.

⁶⁷¹ PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert: canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2003, p.163.

teórica –que toma cuerpo en el libro *Introducción a la música electroacústica*⁶⁷²– y la fundación del Estudio Actum de Música Electroacústica, primero en Valencia y pionero en España solo tras Alea en Madrid y Phonos en Barcelona.⁶⁷³

3.4.3.- Azar y música espontánea en el electrocompositor

Castillejo no dotó a su aparato productor de música de ninguna fórmula para programarlo o dirigir su funcionamiento de modo directo. Todo el complejo de componentes que formaba la parte electromecánica empezaba a funcionar al conectar el dispositivo y la disposición casual de los sonidos venía dada por el giro coordinado de motores y escobillas, elementos sobre los que el sacerdote fundamentó su «mecanismo elector de música al azar».⁶⁷⁴ El funcionamiento era totalmente impredecible, los motores dependían de combinaciones totalmente casuales y el azar era el responsable de que se dispusiera la producción electrónica de uno u otro sonido durante lapsos de tiempo cambiantes cada vez. Imposible prever prácticamente nada en un proceso entregado a la casualidad que el propio inventor comparaba con el juego de la ruleta.

La expresión del azar, de lo espontáneo, tenía una consideración muy positiva para Castillejo. La improvisación, como recurso creativo tenía para él una categoría incluso superior a la composición pensada y escrita en su modo tradicional.⁶⁷⁵ La explicación de aquella buena valoración y, a la postre, la justificación de que se entregara a la construcción de un aparato musical que funcionaba guiado por la casualidad, cabe buscarla en una particular forma de entender el azar en la que, de alguna forma, subyace su condición religiosa y su fe en una realidad superior creadora y controladora de todos los fenómenos. Según Castillejo, todo lo que sucede está sujeto a unas causas por las cuales se explica, por más que cuando se desconocen se habla de azar, suerte, destino o casualidad. Para el sacerdote solo se trata de un recurso para satisfacer de forma superficial la ignorancia del hombre, pues incluso los sucesos fortuitos tienen una causa última, pero tan elevada que solo está al alcance de una inteligencia superior a la humana.⁶⁷⁶

⁶⁷² BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres, 1974.

⁶⁷³ LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España. En: BRNCIC, Gabriel: *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: Fundación Autor, 1998, p.7.

⁶⁷⁴ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.274.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, pp.330-331. El sacerdote asociaba al automatismo creativo improvisador los efectos más potentes sobre los oyentes, la máxima vitalidad, seducción y los mejores resultados.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pp.289-290. «Todo fenómeno tiene su causa, pero por sentido común, cuando un efecto determinado no cae en el cálculo previsto, se le llama casualidad. Bien dijo Darwin: “la casualidad es una palabra que no sirve más que para indicar nuestra ignorancia de la verdadera causa de un fenómeno”. [...] La casualidad, el azar, la suerte, el destino y sinónimos serán siempre conceptos ilógicos, palabras que andan en bocas de muchos para dar una solución ilusoria a hechos que desconocen cómo fueron producidos. Esas palabras indicarán siempre la ignorancia de las causas que han contribuido en el efecto casual e inesperado. Son palabras de un recurso pobre de satisfacción muy superficial, porque deja ocultas las causas y envueltas en sombras sin solución. El efecto fortuito tiene sus causas, pero que solo son conocidas por una inteligencia superior a la nuestra».

El libre funcionamiento del aparato electrocompositor quedaba sometido, sin embargo, a ciertas condiciones previas. Una especie de planteamiento general preconcebido, según el inventor, que determinaba los protagonistas pero no su intervención. Parámetros de ritmos, frecuencias y timbre eran fijados de antemano por un operador y acababan por guiar sutilmente el resultado sonoro, pero de una forma tan elástica que el producto final se mantenía impredecible. El componente rítmico dependía de la parte electromecánica, en concreto del motor maestro, su escobilla y la forma de distribuir los contactos en el círculo que la rodeaba. El timbre y la frecuencia de la paleta de sonidos dependían de la configuración del circuito electrónico. El compás, la cadencia para combinar los sonidos en el tiempo, el conjunto de sonidos disponibles y el timbre eran elementos que debían quedar preestablecidos para que luego, al azar, el electrocompositor dispusiera su salida. Castillejo lo comparaba de forma acertada con el juego de lotería:

Es cierto que nadie da lo que no tiene; y es cierto que el aparato tiene un cúmulo inmenso de notas eléctricas o sonidos eléctricos; como en día de sorteo salen tantos números de lotería porque están en disposición de salir; así salen tales notas o sonidos, porque el azar les preparó su salida.⁶⁷⁷

Con el paso de un sonido a otro, de un acorde al siguiente e incluso con la superposición de sonidos para su formación dependiendo de la casualidad, el resultado sonoro tenía muchas probabilidades de carecer de sentido e incluso de resultar desagradable. Pero la actitud al respecto de Castillejo era absolutamente abierta y tolerante. A diferencia de lo que podía ocurrir con la sucesión aleatoria de letras en busca de palabras o expresiones con sentido, donde muchas combinaciones serían inservibles por incomprensibles, en música «no cabe un idioma raro y sin significado».⁶⁷⁸

Si en el aparato se predefinían los sonidos de la escala temperada de doce semitonos, el electrocompositor, pese a lidiar con el azar, podía ofrecer un resultado sonoro no del todo reñido con la armonía tonal. Para ello el sacerdote proponía un procedimiento que apenas tenía recorrido más allá de la anécdota. Castillejo aseguraba que la sensación de tonalidad podía lograrse aumentando entre el conjunto de sonidos predefinidos y disponibles para su combinación aquellos que correspondieran a los grados y acordes más significativos: la tónica, el acorde perfecto mayor sobre el primer grado, la dominante o la sensible.⁶⁷⁹ Una solución de dudoso resultado, pero que pone

⁶⁷⁷ *Ibidem*, pp.267-268.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p.288.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pp.300-301. «Los cursores 14, 15, 16, etc., establecen previamente las posibilidades del género de música. ¿Quieres que el instrumento toque en Re mayor? Pues, corre los cursores de manera que las notas correspondientes; a su acorde perfecto (Re, Fa sostenido, La, Re), se hallen repetidas más veces que las demás. [...] De la misma manera, como en esa tonalidad de Re mayor, el Do es sostenido; ya puedes comprender que en ese depósito de lotería de notas, el Do sostenido estará, por ejemplo, repetido diez veces, o sea, diez cursores en el Do sostenido, mientras que el Do natural estará una sola vez. [...] con tales recursos queda sujeto a las leyes de la Harmonía y con un gran margen de probabilidades, según esos ajustes previos para su desarrollo y encadenamiento, según la sucesión de determinadas coincidencias».

de manifiesto hasta qué punto tensaba la cuerda para hacer viable el aparato en un mundo musical todavía en buena medida con apego a la tonalidad.

Siendo innumerables las frecuencias con las que se podía dotar al aparato, infinitas las combinaciones posibles y múltiples los timbres, el electrocompositor, con sus operaciones impredecibles, se presentaba como una máquina inagotable en sus creaciones. El procedimiento en concreto puede ser más o menos novedoso, y así lo presentó su inventor, pero el concepto de asistir-automatizar la composición y hacerlo con el protagonismo del azar no era nada nuevo en absoluto. Sistemas y medios para componer música aparecidos cientos de años antes ya llevaban su germen, adelantando en el tiempo no solo al electrocompositor, sino el modo de trabajo de compositores como John Cage, dentro de cuyo legado el concepto del azar es, quizá, el de más significación y trascendencia. Ya en el siglo XVII, el jesuita Athanasius Kircher describió en el libro VIII de su *Musurgia Universalis* (Roma, 1660) una máquina para componer a la que llamó arca musarithmica, en parte basada en las teorías de la combinatoria.⁶⁸⁰ Unas correderas de madera con signos de compás, tono, ritmo y otras indicaciones se podían manejar y organizar para acabar obteniéndose música a cuatro voces en infinidad de combinaciones posibles.⁶⁸¹ Era diferente al electrocompositor, pues no se trataba de un compositor automático, sino más bien de un sistema para facilitar la tarea, para componer de manera mecánica más que creativa.⁶⁸²

Con el paso de los años, y de tanto en tanto tiempo, aparecieron diversas fórmulas para componer sin esfuerzo, casi todas con el mismo reclamo del electrocompositor, la enorme –si no infinita– cantidad de creaciones posibles. A finales del siglo XVIII aparecieron numerosos métodos basados en la combinatoria destinados a asistir la composición de piezas, generalmente de danza, por medio del tiro de dados.⁶⁸³ Su origen no estaba en suplir o excitar la inspiración del compositor, como pretendía Castillejo con su aparato, sino en la reflexión de si era o no necesario emplear el talento y la energía creadora de aquel en la composición de piezas de danza sin más recorrido que el mero entretenimiento. Con su empleo, y sin un gasto excesivo de tiempo o ingenio, podía cubrirse el trámite y componer toda la música de esparcimiento demandada.⁶⁸⁴ Según el resultado de la tirada se combinaban elementos preconfigurados, un material musical previamente preparado asociado a números. El azar estaba dirigido, restringido por los elementos musicales predefinidos y por una asociación numérica que, pese a las innumerables variaciones posibles en la

⁶⁸⁰ SUPPER, Martin. *Música electrónica y música por ordenador*. Madrid: Alianza Música, 2004, p.81. Siguiendo esta teoría y línea de pensamiento, posteriormente Marin Mersenne equiparó combinar con componer. El mismo Mersenne trabajó en unas tablas compositivo-combinatorias que encuentran vinculación con el *Ars inveniendi* de Leibniz según: NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992, p.37.

⁶⁸¹ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, pp.132-134.

⁶⁸² ARACIL, Alfredo. Especular, disfrutar, conocer: máquinas musicales. *Música oral del sur*, 1999, nº44, pp.76-77.

⁶⁸³ SUPPER, Martin. *Música electrónica y música por ordenador...*, p.81. Probablemente inventados por el compositor Johann Philipp Kirnberger, quien en 1757 ya dio a conocer un sistema compositor de polonesas y minuetos que, por medio de dados, indicaba el modo de que cualquier aficionado pudiera hacer tantas piezas como quisiera.

⁶⁸⁴ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, pp.134-140. El autor explica la existencia, ya en aquella época, de un tipo de música que se podría denominar «de consumo». Efímeras piezas de danza de moda que cabría «fabricar» de forma automática y con ahorro de esfuerzos.

disposición del material, estaba pensada para mantener cierto orden pensado previamente.⁶⁸⁵ Fueron muchos los músicos a los cuales se atribuye, bien la creación de alguno de aquellos métodos, bien el interés por su funcionamiento: Mozart, Haydn, Johann Kirnberger, Carl Philipp Emanuel Bach o Muzio Clementi entre otros.⁶⁸⁶ Aunque sin autentificar de manera definitiva, a Haydn se le ha atribuido un *Juego filarmónico, o método fácil para componer un sinnúmero de minuetos y tríos sin saber contrapunto* y a Mozart un *Manual para componer tantos valeses como se quiera por medio de dos dados sin entender nada de música o composición*. Todavía dieciochescas fueron aportaciones como las de Johann Kade, músico de la corte de Kassel, que anunció unas tablas por medio de las cuales «aquellos que nada saben de música pueden hacer por sí mismos tantos minuetos como quieran»; o como la de Maximilian Stadler, inventor de unas tablas con las cuales producir minuetos y tríos.

Otros sistemas fueron apareciendo durante el siglo XIX.⁶⁸⁷ En 1801, Antonio Calegari dio a conocer en Venecia *Melographicon*, texto publicado en Londres en 1805, un método para poner en música versos poéticos por combinación al azar de fragmentos musicales dados. O como indicaba su subtítulo: «un nuevo trabajo musical por el cual un número interminable de melodías podían ser producidas y con el que la gente joven con gusto por la poesía podría poner sus versos en música para voz y piano, sin la necesidad de conocimiento científico del arte». El *Kaleidacousticon*, publicitado en los diarios de Boston entre 1822-23, se basaba en un mazo de cartas con el que se podían componer millones de valeses. También estaba basado en naipes *The Quadrille Melodist*, un ingenio de J. Clinton que se conocía hacia 1865 como una ayuda práctica para la composición capaz de ofrecer millones de posibilidades.

Más cerca del electrocompositor, por ser en sí una máquina capaz de articular la composición y hacerla sonar, estaba el componium inventado en 1821 por el alemán Dietrich Nikolaus Winkel, una especie de orquestrión similar a algunos modelos célebres que le antecedieron como el panharmonicon de Johann Nepomuk Mälzel, pero con una característica muy particular que lo distinguía de cualquier otro: su capacidad de producir o componer series de variaciones infinitas por la combinación al azar de fragmentos de un tema dado. Dos cilindros contenían ocho versiones de una pieza de música, cada una dividida en fragmentos de dos compases separados a su vez por dos compases de silencio. Cada dos compases, un cilindro estaba activo y el otro en silencio. Ambos rotaban a la vez, pero se turnaban en la acción cada dos compases, mientras uno hacía sonar lo que tenía grabado el otro estaba en silencio y podía desplazarse horizontalmente para dar paso a otra de las variaciones que tenía fijadas. El resultado era un número casi infinito de piezas por combinación aleatoria de los fragmentos prefijados.⁶⁸⁸ El movimiento de los cilindros permitía combinar de forma impredecible los elementos musicales disponibles, luego hechos sonar por un sistema similar al de un órgano. Si bien no fue directamente Winkel, hubo en su época quienes,

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pp.142-143.

⁶⁸⁶ SCHOLES, A. *Diccionario Oxford de la música...*, p.318.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p.319.

⁶⁸⁸ BUSH, Douglas E.; KASSEL, Richard (ed.) *The organ. An encyclopedia*. New York: Routledge, 2006, p.119; DELEUSE, Isabelle. *Instruments mécaniques*. Brussels: Mardaga, 2001, pp.16 y ss.

como Castillejo en el caso del electrocompositor, vieron en el componium la esperanza para los compositores menos inspirados.⁶⁸⁹

En los primeros años del siglo XX, el azar gozó de consideración en las artes plásticas, y sobre todo en la poesía, a través del movimiento Dadá. Uno de sus principales exponentes, el artista plástico Marcel Duchamp, interesado conceptualmente en el sonido, llevó aquella tendencia del azar hasta la música en una incursión que, entre 1912 y 1915, le llevó a trabajar con el sonido. En su obra *Erratum Musical* (1913), para tres voces, el proceso compositivo estaba totalmente entregado al azar. A partir de la definición de la palabra «imprimir», Duchamp asignó a cada sílaba una nota, con un total de 25, las anotó en cartas y las mezcló en el interior de un sombrero para cada voz. Las cartas se sacaban una a una, generando así cada una de las voces de la composición por un método basado totalmente en el azar que recordaba las indicaciones de Tristan Tzara para hacer un poema dadaísta incluidas en su *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*.⁶⁹⁰

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA.

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.⁶⁹¹

Existe un curioso precedente valenciano en el empleo del azar para formar estructuras musicales, aunque su finalidad era más didáctica que creativa. El músico Luis Climent creó hacia 1929 un dominó musical como medio para la enseñanza de solfeo. Con las fichas, que en lugar de puntos tenían signos del lenguaje musical, se jugaba una particular partida y de su sucesión final resultaba la composición de sencillas melodías.⁶⁹²

⁶⁸⁹ SCHOLLES, A. *Diccionario Oxford de la música...*, p.318. En un número de 1824 de la publicación inglesa *Harmonicon* se planteaba el invento de Winkel como esperanza para que los compositores sin originalidad «que roen sus lapiceros durante días enteros» en su esfuerzo por descubrir ideas originales, y después, en su desesperación, las roban de las obras de otros compositores, pudieran aliviarse en el futuro y «que nos pudiéramos pasar sin su inútil diligencia».

⁶⁹⁰ ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp.33-34.

⁶⁹¹ TZARA, Tristan. *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p.50.

⁶⁹² PALAU, Manuel. El dominó musical Climent. *Boletín Musical, dedicado a las bandas de música*, 1929, nº14, p.5. El músico describió su ingenio en: CLIMENT, Luis. *Dominó musical Climent*. Barcelona: Librería Catalonia, s. f. [1929].

Solo unos pocos años después de que Juan García Castillejo publicara en Valencia el libro en el que explicaba los fundamentos de su aparato electrocompositor, en America John Cage terminaba *Music of Changes* (1951), el primer trabajo basado en el azar del músico que protagonizó la mayor aportación en ese sentido a la composición musical del siglo XX.⁶⁹³ En aquella obra, Cage manejó 26 gráficos con los elementos de la composición –sonidos, dinámicas, duraciones, tempos, etc.– y utilizó el libro clásico de la adivinación china *I Ching* para determinar los elementos a seleccionar y definir su ubicación. Un procedimiento muy largo y costoso que repitió en otras obras aunque con cambios en la forma de determinar los elementos que debían generar la composición: la observación de imperfecciones en el papel en *Music for piano* (1952-56); el dibujo por puntos en *Music for carillón I* (1952) y *Concert for piano and orchestra* (1957-1958); la superposición aleatoria de transparencias o formas impresas en *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958), *Variations II* (1961); una carta estelar en *Atlas Eclipticalis* (1961-62); el ordenador en *HPSCHD* (1969). Como indicaba Dick Higgins, unos procedimientos con los que el compositor marcaba distancias respecto al material, dejando que fuera seleccionado por un sistema determinado por él y no por él mismo, de forma que todo el énfasis recaía sobre el proceso, el trámite de creación, y no sobre el objeto o resultado final.⁶⁹⁴ Pese al proceso de *Music of changes*, una vez fijada la obra era igual para el público que una obra intencional. Estaba escrita con una precisión que Cage fue abandonando poco a poco, influido por la idea de no intervención tomada del pensamiento oriental zen que tanto le interesó, dejando cada vez más espacio a los fenómenos casuales no determinados por el autor sino dependientes del intérprete o el contexto. Otro modo de entender el azar, otro modo de distanciarse del material y el resultado. Ocurre que, entre dos extremos que se dieron en Cage como son los de la complejidad sonora de *Music of changes* y el silencio de *4'33''* (1952) hay un sustrato muy similar.⁶⁹⁵

Superado el medio siglo, el azar y la no determinación se convertirán en un referente para algunos compositores europeos y americanos que, pese a un interés común, harán uso de ellas desde múltiples perspectivas. Uno de los más destacados fue el compositor de origen griego nacido en Rumania Iannis Xenakis, máximo representante de una música que se ha conocido como estocástica en la que el azar entraba en el proceso creativo a través del uso de teorías y procesos matemáticos como el cálculo de probabilidades. Su obra, construida básicamente sobre el lenguaje matemático, se caracteriza por procesos complejos definidos en su conjunto, con tendencia a una meta definida, pero con un número de microelementos tan grande que la conducta individual de cada uno de ellos no puede ser determinada.⁶⁹⁶ Xenakis también empleó el ordenador en su música estocástica. Él y el compositor Lejaren Hiller fueron pioneros en el uso de la computadora para generar de forma automática estructuras de datos que podían ser llevados a una partitura en forma de alturas y otros parámetros. En los años cincuenta el empleo del ordenador en la música estaba básicamente enfocado a que el dispositivo compusiera música de forma autónoma y, en esa línea, Hiller trabajó junto al matemático Leonard Isaacson con la computadora ILLIAC I en la Universidad de Illinois. El resultado de su trabajo fue *Illiac suite for*

⁶⁹³ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.359.

⁶⁹⁴ NYMAN, Michael. *Música experimental. De John Cage en adelante...*, p.26.

⁶⁹⁵ MARCO, Tomás. *Pensamiento música y siglo XX...*, p.359.

⁶⁹⁶ PUIG, Eloi. *L'atzar en els medis digitals: una aproximació al computer-art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, pp.34-36. MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, pp.355-356.

string quartet (1956), la primera obra musical compuesta a partir de los datos generados por un ordenador.⁶⁹⁷ Como señala Alfredo Aracil, en la prehistoria de aquella *computer music* se puede ubicar el aparato electrocompositor musical de García Castillejo.⁶⁹⁸

3.4.4.- Música y máquina

El concepto de máquina musical se ha empleado para hacer referencia a mecanismos que suenan sin la manipulación directa de un intérprete. Alfredo Aracil habla de instrumentos con cierto grado de automatismo y,⁶⁹⁹ en una definición más concreta, precisa que se trata de ingenios mecánicos que tienen la capacidad de sonar por sí mismos gracias a algún procedimiento automático.⁷⁰⁰ Otra forma de entender el concepto es la que se aproxima más al significado que se asocia con el término de aparato, como dispositivo que emplea circuitos electrónicos para producir o reproducir música.⁷⁰¹ Lo que parece escapar generalmente a lo que engloba el concepto de máquina musical son los instrumentos tradicionales que, pese a serlo, tienden a ser excluidos porque se desmarcan del arquetipo de artefacto complejo lleno de mecanismos y engranajes.⁷⁰² El caso concreto del electrocompositor de García Castillejo encaja totalmente en el concepto de máquina musical que propone Aracil – aunque su creador siempre se refirió al mismo como un aparato– con la particularidad de que no solo suena de forma autónoma, sino que crea en tiempo real lo que suena. En ese sentido se diferencia de todos los instrumentos y autómatas anteriores al siglo XX que requerían de programación –configuración previa– a base de cilindros o cintas perforadas y tiene un lugar como precedente inmediato de la creación por ordenador y cibernética.

Las máquinas han alterado, cuando no han puesto en cuestión, algunos elementos del modelo musical como la propia organización sonora, el papel del intérprete, la figura del compositor, el ritual del concierto y la función que le es propia al arte.⁷⁰³ Han suscitado la especulación acerca de la pervivencia del artista, de su posible sustitución por la máquina, y con ello se ha abierto el debate sobre la misma supervivencia del arte si es despojado de su naturaleza ligada al hombre. Pero la máquina no es un ente ajeno al hombre, pues es este quien la construye, quien la dirige, aun cuando lo hace de forma indirecta, y quien, desde el punto de vista de la composición e interpretación, hace uso de la máquina como elemento auxiliar. Como indica Ángel Medina, sobre música y máquinas se puede especular «más siempre

⁶⁹⁷ MANING, Peter. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 2013, p.201.

⁶⁹⁸ ARACIL, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid: Fundación Juan March, 1984, p.56.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p.5.

⁷⁰⁰ ARACIL, Alfredo. Especular, disfrutar, conocer: máquinas musicales. *Música oral del sur*, 1999, nº4, p.69.

⁷⁰¹ MARCO, Tomás. La máquina como extensión musical. *Música oral del sur*, 1999, nº4, p.85.

⁷⁰² *Idem*.

⁷⁰³ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del sur*, 1999, nº4, p.100.

cerrando el círculo con el hombre, que es el que conjetura y se engaña, sueña y realiza». ⁷⁰⁴

Atendiendo primero a la dimensión creadora, Prieberg explica que la producción de las máquinas no son verdaderamente obras de arte mecánicas sino más bien la sustitución del arte por un producto técnico. La máquina sencillamente funciona, no hay conciencia, está en marcha y produciendo sin saber por qué o para quién. ⁷⁰⁵ El autor establece la frontera artística, el punto clave donde estriba la diferencia para poder hablar o no de composición, de obra, en el hecho de que la máquina sea capaz de tomar decisiones arreglo a determinados criterios musicales. Si el resultado es solo fruto de la combinación casual de sonidos, no hay obra o composición. Bajo un punto de vista como el de Prieberg, una máquina como el aparato electrocompositor puede dar con innumerables combinaciones musicales pero es incapaz de decidir si entre todas ellas hay alguna realmente interesante. ⁷⁰⁶ Solo con modernos ordenadores y software sofisticados podría implementarse un modelo productivo basado en ciertas reglas encaminadas a obtener soluciones ideales. Pero ni así sería fácil, pues la verdadera obra de arte no es siempre el resultado de aplicar rigurosamente una fórmula determinada ya que, según Philip Ball en coincidencia con el planteamiento de Prieberg, hace falta percibir la imaginación, la creatividad e incluso la memoria. ⁷⁰⁷

La idea de que el hombre podría no ser un elemento indispensable para la creación de música no es nueva, ni siquiera reciente. El espíritu que hay detrás de los proyectos informáticos desarrollados en el siglo XX tiene en ese sentido un recorrido histórico previo de fórmulas para automatizar la composición –en el que se puede insertar el propio electrocompositor– aunque para algunos es, según la metáfora alquimista empleada por Stuckenschmidt, un oro que nunca se llegará a producir. ⁷⁰⁸

Como explica Alfredo Aracil, las máquinas musicales, entendidas según la forma más general de ingenios sonoros automáticos, han existido en casi todas las culturas, pero su desarrollo más importante tuvo lugar en Europa desde el siglo XVI hasta los primeros años del XX. ⁷⁰⁹ Artificios mecánicos, autómatas articulados, instrumentos automatizados, bajo muy diversas formas se sucedieron dispositivos que eran capaces de hacer sonar determinadas músicas previamente compuestas y definidas a través de elementos de programación. Hasta el siglo XIX, casi todas las máquinas musicales se basaron en el uso de cilindros giratorios para programar las melodías. Al girar podían distribuir el movimiento de los mecanismos generadores de sonido o dirigir el aire hacia diferentes tubos de un órgano, siempre en el momento adecuado y con la duración precisa. El empleo de cilindros fue el método de

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p.97.

⁷⁰⁵ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.132.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp.129-132. «En este punto sigue estando el ser humano sin competidor. La máquina cibernética se parece completamente a un chimpancé que hiciera combinaciones con letras; si el juego durase miles o millones de años, quizás apareciera una breve poesía de Federico García Lorca o de Rainer Maria Rilke. Pero el mono no lo sabría».

⁷⁰⁷ BALL, Philip. *El instinto musical: escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid: Turner, 2010, pp. 288-289.

⁷⁰⁸ STUCKENSCHMIDT, H. H. *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1960, p.203.

⁷⁰⁹ ARACIL, Alfredo. *Especular, disfrutar, conocer: máquinas musicales...*, p.69.

preconfiguración de melodías más común hasta el siglo XIX, cuando se sustituyó por otros como el disco dentado o el rollo de papel perforado.⁷¹⁰ Los autómatas y dispositivos mecánico-musicales aparecieron, además de en determinados edificios públicos y religiosos, en los jardines principescos y cortesanos –una moda que se extendió desde Italia al resto de Europa–, donde se llegaron a convertir en elementos característicos capaces de fascinar a quienes los recorrían, en objetos de pequeño tamaño dotados de mecanismos de relojería que formaron parte de los gabinetes de curiosidades e incluso en androides músicos protagonistas de exhibiciones y espectáculos. La tecnología del siglo XIX dio lugar a un buen número de aparatos musicales mecánicos como las cajas de música –descendientes de los carillones pero con los juegos de campanas sustituidos por peines de acero de dimensiones más reducidas–, el Orchestrion y el Panharmonicon –órganos automáticos con complejos mecanismos capaces de hacer sonar a varios instrumentos a la vez– o los pianos automáticos programados con rollos de papel perforado, más conocidos como pianolas.⁷¹¹ El componium que Winkel inventó en 1821, del que ya se ha valorado su perfil aleatorio, podría señalarse como máquina musical autónoma que, pese a que contaba con un elemento programado inicial en forma de cilindros, acababa por generar y hacer sonar variaciones indefinidas de aquel. Sus características permiten situar al instrumento en la prehistoria de la *computer-music* de la que hablaba Aracil y en la que él mismo incluyó al electrocompositor de García Castillejo.⁷¹² En ambos casos se trata de verdaderas máquinas, dispositivos autónomos capaces de crear por sí mismos –a partir de una asistencia inicial no definitiva– e interpretar el resultado, más allá de métodos o juegos manuales que, desde el Arca Musaritmica de Kircher hasta los dados, se comportaban como meros asistentes.

La fiebre inventora y maquinista con que se inició el siglo XX llenó la música de todo tipo de aparatos con los que se perseguía no la creación y/o interpretación automáticas ni el desarrollo de un nuevo modelo musical, sino tan solo la incorporación de ruidos, nuevos timbres y mayores posibilidades interválicas en cuanto a la extensión y a la división del tono más allá de sus mitades. En ese contexto se dieron los instrumentos productores de las diversas familias de ruidos que los futuristas englobaron bajo la denominación de *intonarumori* y una amplia gama de instrumentos capaces de generar sonidos por medios electrónicos. Pero aquellos casos, siendo máquinas, escapan a la definición que aquí se ha planteado, como dispositivos capaces de sonar de forma autónoma. García Castillejo desarrolló su electrocompositor entre finales de los años veinte y principios de los treinta, todavía en plena ebullición de la fantasía electrónico-musical, pero yendo más allá de la mera producción de sonido, prefigurando la síntesis y extendiendo el concepto de autómatas hasta abarcar la creación musical.

En una línea similar a la de Castillejo, el estadounidense John Hanert diseñó y construyó en 1945 un dispositivo conocido como Electrical Orchestra, descrito como un aparato para la producción automática de música. Se trataba de una máquina capaz de componer y sintetizar música por medios electrónicos a partir de una especie de escáner eléctrico que gracias a un motor se desplazaba por raíles sobre unas tarjetas en

⁷¹⁰ *Ibidem*, pp.81-82.

⁷¹¹ ARACIL, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales...* pp.35-53.

⁷¹² *Ibidem*, p.56.

las que figuraba información acerca de la frecuencia, la intensidad, la duración y el timbre fruto de la descomposición del sonido en sus características constitutivas. En su movimiento sobre las tarjetas, unas escobillas establecían determinados contactos eléctricos a través de ellas reensamblando las cualidades individuales del sonido en forma de estructuras musicales coherentes.⁷¹³ A partir de los años cincuenta, Hiller e Isaacson desarrollarían investigaciones con la ILLIAC I generando estructuras de datos que convertir en estructuras musicales y Max Mathews lograría con las instrucciones de MUSIC I programar por primera vez un ordenador para sintetizar sonidos musicales. Aquellos y otros acontecimientos marcaban el inicio de la composición y la producción de sonido ya dentro del ámbito nuevo, el de una *computer-music* que dejará muy atrás experiencias como la de García Castillejo.

El sacerdote se ubica, como explica Ángel Medina, entre los escasos representantes nacionales del pronunciado interés por las máquinas de las primeras décadas de siglo XX,⁷¹⁴ continuador de una tradición maquinista musical española con unos precedentes inmediatos tradicionalmente señalados como escasos. Sin embargo, como explica Medina, el siglo XIX esconde algunas aportaciones interesantes como la guitarra registrada por Damián Dobranich en 1854, que añadía 9 cuerdas exteriores a las 6 comunes y otras 48 interiores accionadas con un teclado; el «instrumento órgano-mecánico-religioso» inscrito por Conrado García en 1868, que servía para el uso en los templos sin que fuera necesario un organista para su manejo o el aparato electromagnético que Juan Amann y Palme diseñó en 1870 para aplicar a pianos y órganos y así permitir tocarlos sin ser músico.⁷¹⁵ Otro autor que ha recorrido el maquinismo musical y sonoro posterior a la segunda Revolución Industrial ha sido Miguel Molina, quien recoge noticias del Tecnefón o máquina de hablar diseñado por Severino Pérez en 1860, una especie de sintetizador de la voz humana; la Zabalena, Plenifono o Guitarra-cuarteto de Casto de Zabala registrada en 1879, una guitarra ampliada con un aparato de siete arcos que hacía vibrar un cuarteto de cuerda obteniendo las mismas voces que producen el violín, la viola, el violonchelo y el armónium; el órgano de transmisión electroneumática inscrito en 1887 por Aquilino Amezua o el Fonógrafo-pigmeo registrado por Pascual de Isasi en 1894.⁷¹⁶

⁷¹³ DAVIS, Hugh. Hanert Electrical Orchestra. En: LIBIN, Laurence (ed.) *The Grove Dictionary of Musical Instruments* [En línea]. 2013.

<<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2232508>>. [Consulta: febrero 2014]. HEMPSTEAD, Colin A. (ed.) *Encycloèdia of 20th-century technology. Vol.2*. New York-London: Routledge, 2004, p.793.

⁷¹⁴ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del sur*, 1999, nº4, p. 107.

⁷¹⁵ *Ibidem*, pp.97-112.

⁷¹⁶ MOLINA, Miguel. De la “máquina de hablar” a la “máquina de dormir”: Máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España (1860-1944). En: *XIX Punto de Encuentro y Puntos de Escucha de la Música Electroacústica de España*. (Actas del Congreso). Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2012, pp.125-144.

3.4.5.- Origen del aparato electrocompositor

«No estará de más, y podrá servir para esclarecer lo dicho hasta aquí, que te contemos cómo llegamos a calcular el aparato electro compositor». ⁷¹⁷ Es el mismo García Castillejo quien explica al lector de dónde salió la idea de construir su máquina, no solo como curiosidad, sino como forma de aclarar la complejidad de su funcionamiento. El sacerdote disponía de una emisora radiotelegráfica que utilizaba como aficionado a las comunicaciones a distancia y para llevar a cabo sus experimentos. ⁷¹⁸ Según el procedimiento habitual, existían dos maneras para establecer contacto con otras estaciones, bien responder a una llamada o bien lanzar una señal desde la estación propia. En el segundo caso, para conectar con otro usuario debía emitirse lo que se conocía como llamada general o CQ en términos telegráficos, un requerimiento a cualquier aficionado que estuviera a la escucha y deseara comunicarse. Su realización consistía en transmitir las letras CQ entre 3 y 6 veces, seguidas de la partícula DE y del indicativo de la estación que efectuaba la llamada repetido 3 veces antes de pasar a la escucha. ⁷¹⁹ En el caso concreto de la estación de García Castillejo, la llamada tenía la siguiente forma:

CQ CQ CQ DE EAR196(214) EAR196(214) EAR196(214)

Para evitar tener que estar frente al aparato lanzando CQ sin cesar a la espera de respuesta, el cura pensó en la posibilidad de automatizar la llamada e ideó un medio capaz de emitir sucesivos CQ de forma autónoma y sin intervención personal alguna. ⁷²⁰ Pronto llevó la idea a la práctica con un sencillo dispositivo automático que hacía funcionar a la emisora por sí sola: «¡¡¡La emisora telegráficamente hablaba ella sola!!!». ⁷²¹ Una vez diseñado y construido, la llamada automática fue respondida en numerosas ocasiones, según cuenta el protagonista, y los QSL –acuses de recibo radiotelegráficos– llegaron desde puntos tan alejados como Nueva Zelanda. El procedimiento por el que la emisora de Castillejo emitía los signos Morse estaba basado en un dispositivo electromecánico concebido por él, que nada tenía que ver con sistemas de cinta perforada o células fotoeléctricas, un dispositivo que más tarde sería el principio de funcionamiento del aparato electro compositor. ⁷²²

El mecanismo automático era en parte el mismo que el sacerdote incluyó en el aparato para transmitir automáticamente el Morse patentado en 1942, capaz de emitir por sí mismo la combinación de puntos y rayas correspondiente a cada pulsación del

⁷¹⁷ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.307.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p.308. El indicativo de su estación era EAR 196 (214), una identificación de aficionado frente a la de EAJ que señalaba el carácter comercial.

⁷¹⁹ RINALDO, Paul (dir.) *Guía Internacional del radioaficionado*. Barcelona: Marcombo, 1993, p.171.

⁷²⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.307. «Eran los años en que el CQ (llamada general) para el establecimiento de comunicaciones entre aficionados era lanzado al éter sin cesar. ¿No habrá un medio, pensamos, por el que tal llamada se pueda realizar automáticamente y sin intervención personal?».

⁷²¹ *Idem*.

⁷²² *Ibidem*, p.308. «He ahí el principio del aparato electrocompositor musical, y ya basta esto para encontrar la partida de su nacimiento».

usuario sobre un manipulador con forma de teclado.⁷²³ En el caso de la emisora telegráfica automática, las señales Morse para letras del alfabeto no se encontraban predefinidas –al menos como el autor lo plantea–, sino que estarían preconfiguradas las sucesiones de puntos y rayas correspondientes a diversas abreviaturas radiotelegráficas de significado concreto, para permitir así cierta interacción con las potenciales estaciones receptoras.⁷²⁴ No habría teclado manipulador, puesto que el funcionamiento de la emisora era autónomo: «Tenemos, que en vez de ser los dedos los que manipulen tal teclado son los motores A y B».⁷²⁵ Era pues la operativa de dos motores lo que determinaba cuál de entre las abreviaturas predispuestas –Castillejo las llama frases– se radiaba y cuantas veces se repetía.⁷²⁶ Un primer motor eléctrico maestro giraba a velocidad constante y determinada y, unida a su eje, una escobilla alimentada eléctricamente iba igualmente dando vueltas. A cada giro, la escobilla tocaba un contacto de forma que se cerraba un circuito que alimentaba a un motor A haciéndole girar por un instante. Con el eje del motor A giraba igualmente otra escobilla alimentada dentro de un tambor de contactos, algunos de ellos muertos –sin conexión sucesiva alguna– y otros de ellos conectados a un circuito que alimentaba un tercer motor B haciéndole girar. Al eje de este motor B se encontraba unida de forma solidaria otra escobilla alimentada eléctricamente que recorría una serie de contactos, cada uno de los cuales alimentaba un circuito eléctrico que procedía –de la manera en que lo hacía la patente nº154105– a emitir de forma automática las señal Morse correspondiente a las abreviaturas o frases telegráficas predefinidas. Mientras la escobilla del motor A quedara sobre un contacto muerto, el motor B no hacía movimiento alguno, de forma que la abreviatura que hubiera sido seleccionada por azar previamente se repetía. Cuando la escobilla del motor A quedara sobre un contacto válido, el motor B giraba por un instante y la escobilla unida a su eje pasaba a alimentar un circuito diferente cambiando así la frase a transmitir.⁷²⁷

⁷²³ Patente nº 154105. Fecha de solicitud: 13-08-1941; fecha de concesión: 22-10-1942. Introdujo posteriormente algunas mejoras que quedaron registradas en la patente nº 157869. Fecha de solicitud: 11-07-1942; fecha de concesión: 06-03-1943. El aparato es objeto de explicación en: GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.32-40.

⁷²⁴ En las transmisiones telegráficas, radiotelegráficas y de radioaficionado se usaron abreviaturas para el Morse, códigos para acortar los tiempos de transmisión, de forma que con solo unos pocos caracteres se podían expresar conceptos o indicaciones más largas. Es el caso del CQ ya comentado, o del «PSE QSL» que García Castillejo cita en texto, cuyo significado es: «Por favor, mandan acuse de recibo». Una recopilación de algunas de las abreviaturas más usadas se puede consultar en: RINALDO, Paul (dir.) *Guía Internacional del radioaficionado...*, pp.150-152. También se puede consultar un listado en diversas páginas web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Morse_code_abbreviations>. [Consulta: 09-10-2014].

⁷²⁵ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.309.

⁷²⁶ *Ibidem*, p.310. El fenómeno de la repetición era necesario, como explicaba el sacerdote, especialmente para las llamadas generales (CQ), para pedir confirmación de la recepción (QSL) y para identificarse (QRA).

⁷²⁷ *Ibidem*, pp.9-10. La explicación de García Castillejo es más escueta y menos clara, dejando al lector –como es costumbre a lo largo del libro– la tarea de discurrir acerca del funcionamiento concreto: «[...] si discurre sobre el contenido del capítulo IV y te embebes del mecanismo de los motores A y B tú mismo te darás la solución». Sobre el funcionamiento electromecánico del dispositivo automatizador de la emisora explicaba: «¿Y quién se encarga de escoger una u otra frase? Pues, el motor B. De donde resulta que la frase escogida por el motor B, estará lanzándose al éter siempre que la escobilla de A toque un contacto muerto; pero, en cuanto la escobilla del motor A toque en contacto útil, actúa al motor B y queda cambiada la frase al azar, a no ser que el nuevo contacto tenga también esa misma frase ahí repetida. Contactos repetidos aumentan las probabilidades de

A partir del mismo dispositivo electromecánico capaz de seleccionar al azar entre un repertorio de abreviaturas telegráficas, García Castillejo imaginó una emisora radiofónica que pudiera radiar automáticamente, por ejemplo, anuncios.⁷²⁸ La misma articulación de los motores maestro, A y B permitiría seleccionar al azar uno de entre varios anuncios, repetirlo o cambiarlo por otro.⁷²⁹ Las locuciones podrían estar grabadas, según el sacerdote, en disco, cinta magnética o incluso en las bandas sonoras de una película de cine. Incluso planteó la posibilidad de una máquina parlante con capacidad para ofrecer versiones sonoras de libros, punto de partida para conformar una «biblioteca centro de libros parlantes» accesibles a distancia por hilos o por radiotelegrafía. Libros impresos en rollos de cinta perforada, de forma que cada taladro del papel quedara convertido en la estación de destino en un libro sonoro.⁷³⁰

3.4.6.- Cuestiones generales sobre el funcionamiento del electrocompositor

A lo largo de los últimos capítulos de su libro, en concreto del XXVI al XXIX, Juan García Castillejo trata sobre su aparato electrocompositor pero, igual que ocurriera en el caso de sus patentes y otros dispositivos abordados a lo largo del texto, la descripción y la explicación de su funcionamiento son intencionadamente poco claras. Además de su recurrente argumento de dejar discurrir e imaginar al lector, el autor dice evitar en esta ocasión una descripción detallada por ineficaz y aburrida, mientras opta por un análisis general y esquemático.⁷³¹ Así, no resulta fácil adentrarse en los pormenores del dispositivo ni desentrañar con precisión su modo de operar.

Como productor de sonido en vivo, el dispositivo del sacerdote inventor se desvincula de cualquier medio en el que los sonidos se registren previamente y se almacenen en un soporte físico, como el disco o la cinta magnética, para después reproducirse: «el aparato electrocompositor musical, no es la cinta sonora en la que se haya registrado por ejemplo, una ópera».⁷³² La música tenía lugar en directo, se configuraba a partir de las señales generadas por los circuitos osciladores electrónicos del aparato, convertidas luego en sonidos audibles por medio del altavoz. De modo que el electrocompositor no reproducía sonidos, los producía. Lo hacía de forma espontánea, automática, sin manipulación por parte de intérprete alguno y sin estar

que una frase salga más veces que otra». A partir de su breve explicación, de lo escrito en capítulo IV y de la operativa del aparato electrocompositor que él mismo aclara en otra parte del texto, se puede dilucidar el funcionamiento descrito.

⁷²⁸ *Ibidem*, p.311. «No es, pues, una locura, como ves, el decir que la emisora hablaba ella sola telegráficamente. Quien dice telegráficamente, dice también verbalmente. [...] Vamos al anuncio por radio. Pero anuncio automático. ¿Para qué cansarse la garganta?... Urodonal; Urodonal; Servetinal; Servetinal... y dale que dale... toda una letanía. Pues, no señor: nada de gastar saliva. Piensa en el motor maestro y los motores A y B».

⁷²⁹ *Idem*. «Servetinal, Servetinal ¿cuántas veces? Eso depende del motor A. ¿Qué anuncio seguirá a este? Eso depende del motor B».

⁷³⁰ *Ibidem*, pp.313-314.

⁷³¹ *Ibidem*, p.293. «Estamos seguros de que si describiéramos al electro compositor musical con todos los detalles y pormenores, no lograríamos hacernos comprender y dejarían al momento este libro de sus manos; por ello es mejor analizar, nada más, el proceso de un modo general o esquemático, dejando en todo caso, para otros tiempos, ulteriores explicaciones».

⁷³² *Ibidem*, p.273.

sujeto a presintonías en forma de cintas perforadas o cualquier otro sistema mecánico empleado para prefijar música.⁷³³

El dispositivo de García Castillejo tenía una doble dimensión. Por un lado, se trataba de un aparato capaz de decidir por su cuenta, al azar, sucesiones y combinaciones de sonidos de diferente duración y altura. Por otro, un productor de sonido a través medios electrónicos. Ambas dimensiones encontraban correspondencia con una de las dos partes en que claramente se puede dividir constructivamente el aparato: una electromecánica y una electrónica.

La parte electromecánica estaba basada en una ingeniosa combinación de motores eléctricos de movimiento encadenado y relacionado con la que García Castillejo ya había experimentado en la automatización radiotelegráfica y que, según sus palabras, era la que dotaba de independencia al electrocompositor para hacer música y le liberaba de la relación de esclavitud respecto a la cinta perforada que tenían instrumentos como, por ejemplo, la pianola o los organillos.⁷³⁴ A esta parte se refiere el sacerdote en alguna ocasión como «mecanismo elector de música al azar».⁷³⁵ El movimiento secuencial y bien articulado de hasta 3 motores tenía, en último término, la estricta función de ofrecer una combinación de posiciones de una escobilla móvil sobre un círculo de contactos. Cada uno de ellos era responsable de alimentar al circuito electrónico en diferentes circunstancias, desencadenando un resultado sonoro cambiante. Tomada por separado, la parte electromecánica daba sencillamente una combinación casual de posiciones, señaladas sucesivamente durante un tiempo diferente e imprevisible cada vez. Tomada en el conjunto del electrocompositor, cada posición se traducía en un sonido gracias a la electrónica.

La parte electrónica era en esencia un circuito oscilador, cuya alimentación dependía del contacto señalado en último término por la secuencia de motores de la sección electromecánica. En total dependencia respecto del funcionamiento de aquellos, el circuito producía una señal que podía variar en frecuencia y duración. El elemento central del circuito oscilador era la válvula de vacío en su versión más básica, triodo, con pocas diferencias respecto a la original inventada por Lee De Forest en 1907. El procedimiento electrónico al que recurrió Castillejo para la producción de sonido no fue exactamente ni el heterodino, que usaron instrumentos como las ondas Martenot o el theremin, ni el de una válvula para cada sonido, que emplearon el órgano de Coupeleaux-Givelet o el trautionium.⁷³⁶ El sacerdote estableció un circuito oscilador

⁷³³ *Ibidem*, pp.265-267. «No es aquella reproducción automática de lo que ya previamente teníamos preparado; no es un reloj de repetición; no es el disco de gramófono; ni la cinta sonora; ni el rollo de la pianola...; ni es el eco que, según antigua ciencia, repite los sonidos para mofarse de los mortales, ni la voz que eternamente resuena en los espacios infinitos, ni la poética repetición que hallarse pudiera en la métrica artificiosa de un soneto: [...] No tratamos, pues, del bello eco musical o de la repetición que prolonga caprichosamente los sonidos; nada de eso; sino se trata de algo así como la cotorra y el lorito; como la cotorra y el lorito que hablan con autonomía sin la esclavitud del reloj de repetición. El aparato produce música, como el lorito habla, no sabemos, por qué, a no ser por antojo».

⁷³⁴ *Ibidem*, pp.314-315. «Pero, no nos salgamos de nuestro electro compositor musical y no caigamos en el piano manubrio y el disco gramofónico, etc. Más libertad que todo eso supone el electro compositor musical. No es esclavo de una cinta perforada, a modo de pianola».

⁷³⁵ *Ibidem*, pp.273-274.

⁷³⁶ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture...*, pp.18-34.

en el que se basaba toda la producción sonora, con una única válvula con función osciladora y otra con función amplificadora, capaz de generar un sonido cada vez.⁷³⁷

Ambas dimensiones del aparato, electromecánica y electrónica, se asociaban en un funcionamiento conjunto: «la fuente del sonido la hemos de buscar en las mismas lámparas y las coordinaciones sonoras en el encuentro casual de las notas y distintas vías en acorde, mediante los impulsos instantáneos de los motores que integran el mecanismo elector de música al azar».⁷³⁸ El resultado era una máquina capaz de coordinar y combinar sonidos en el tiempo y hacer audible esa combinación: en definitiva, un artefacto capaz de producir música.

El inventor no se extendió mucho en el texto acerca de las posibilidades polifónicas del instrumento, aunque hizo referencia a su capacidad para hacer sonar y enlazar acordes.⁷³⁹ En principio, el carácter monofónico o polifónico del ingenio estaba en función del diseño definitivo, relativamente sencillo en el primer caso y especialmente complejo en el segundo.⁷⁴⁰ Un modelo con una sección electromecánica sencilla, con solo un mecanismo elector de sonidos, era capaz de activar un único contacto y, con ello, un único circuito oscilador productor de un solo sonido. Por tanto, en principio, el resultado era monofónico. Pero se podría obtener acordes o combinar varias voces de dos formas. El contacto activado por la parte electromecánica podría alimentar no solo a uno, sino a varios circuitos osciladores a la vez y producir así una combinación simultánea de sonidos determinada y siempre igual. Es decir, habría casualidad en la sucesión de acordes, pero no en los sonidos integrantes de cada uno de ellos. Por otra parte, se podría conseguir un resultado polifónico con una sección electromecánica más compleja que hiciera funcionar a la vez diversos mecanismos electores de sonidos o acordes.⁷⁴¹

El funcionamiento casual y el resultado incierto era una de las características más relevantes del mecanismo. Una vez activado, actuaba automáticamente y no cesaba de producir sonidos por sí mismo, sin necesidad de manipulación alguna. Únicamente eran obligados algunos ajustes previos por parte de un operador. La parte electromecánica requería del ajuste rítmico, para inducir al aparato a mantener una

⁷³⁷ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.210. El circuito, completamente original según el inventor, permitía abarcar toda gama de sonidos. Aparece reproducido y simplificado en la figura 110 de la página 210 y parcialmente en el esquema insertado entre las páginas 296 y 297 del libro.

⁷³⁸ *Ibidem*, pp.273-274.

⁷³⁹ *Ibidem*, pp.274-275. «Tal pensamiento se acopla precisamente con toda exactitud a una de las operaciones más importantes del aparato electro-musical, a saber; la sucesión eventual de acordes enlazados entre sí armónicamente».

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p.266. La sencillez o complejidad del diseño y la construcción del aparato, en función de su carácter monofónico o polifónico, es fácil de suponer a partir del esquema de la figura 151 y las indicaciones de Castillejo acerca del funcionamiento. El mismo inventor avanzaba la dificultad del supuesto polifónico: «En su forma sencilla de melodía es de muy fácil construcción. Para creaciones armónicas es muy compleja y engorrosa su manipulación».

⁷⁴¹ *Ibidem*, pp.316-319. Según los ensayos descritos por García Castillejo, el prototipo construido debió ser polifónico. Hubo quienes lo confundieron con un acordeón: «[...] una caricatura, en la sección humorística de una revista de radio, en la que hacían suponer que estábamos dando conciertos de acordeón, sin saber que era el instrumento electrocompositor en sus primeras creaciones lo que estaban oyendo». El mismo inventor, comentando la exposición del aparato antes el director de Unión Radio Valencia, habla de «orquestra eléctrica».

cadencia de trabajo binaria, ternaria, cuaternaria o de cualquier otro tipo. La parte electrónica necesitaba, por su parte, que se ajustara un elemento variable, una resistencia de cuyo valor dependía directamente la frecuencia de la oscilación resultante. Así, la combinación de sonidos quedaba condicionada por las frecuencias predefinidas y por la cantidad de veces que se repetía un contacto activador para cada una de ellas. Ritmo y frecuencias eran los «cauces elásticos» a los que se sometía el electrocompositor en su funcionamiento: componía y producía música a partir del ritmo seleccionado y con los sonidos predefinidos.⁷⁴²

En cuanto a la calidad musical del resultado obtenido con el electrocompositor, como no podía ser de otra manera, el cura asumió que dependía totalmente de la casualidad. En el terreno de lo fortuito, el aparato podía estar más o menos acertado en sus combinaciones. Alcanzando la humanización del dispositivo musical, Castillejo llegó a hablar de inspiración.⁷⁴³ Según el sacerdote inventor, el electrocompositor era potencialmente capaz de crear música de calidad, incluso una obra maestra, eso sí, entre millones de combinaciones generadas a lo largo de un tiempo infinito. Una posibilidad quimérica, inverosímil, pero remotamente posible, como posible sería, para Castillejo, que tras infinidad de años, y entre un sinnúmero de combinaciones, una máquina de escribir automática diera con El Quijote.⁷⁴⁴

3.4.7.- Partes y componentes del electrocompositor

Entre las páginas 296 y 297, el libro de García Castillejo incluye una parte del esquema del aparato electrocompositor dibujada a mano. De haber estado completo y con la simbología normalizada, habría sido más asequible describir las partes del dispositivo y comprender en mayor medida su funcionamiento. Pero faltan muchas cosas. El gráfico está muy simplificado, se omiten componentes y todo tipo de elementos en aras, según el autor, de la sencillez, la claridad y de evitar el cansancio y fastidio del lector ante explicaciones complicadas.⁷⁴⁵ Lo cierto es que el sacerdote se reservó la información completa ante una posible patente que, lamentablemente, nunca llegó.⁷⁴⁶

⁷⁴² *Ibidem*, pp.287-288, 292. «He ahí la índole del aparato electrocompositor: modula subyugado por unos cauces muy elásticos que fijan las normas de los variantes que han de gobernar la sucesión de probabilidades más o menos previstas en cuanto a ritmo y tonalidad». Más adelante: «No entra en nuestros sueños nada absolutamente que no proceda de nuestra propia experiencia». [...]Estas palabras de Peterson podían ser aplicadas', en cierto modo, al aparato electro-compositor, en cuanto que tiene almacenadas las notas que los motores han de escoger».

⁷⁴³ *Ibidem*, p.316. Con motivo de la muestra a don Fernando Costa de la Rúa, inspector de Telégrafos de Valencia, recordaba el sacerdote: «¡El aparato estaba inspirado!».

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p.291. «Ya tenemos la máquina que escribe automáticamente, y, para bomba final, ¡aparece el Quijote! Claro que habrán sido necesarios millones y millones de años para que entre tantos millones de combinaciones sea una la del Quijote».

⁷⁴⁵ *Ibidem*, pp.298, 305. «Así seguiríamos amontonando detalles explicativos del aparato: pero recordamos lo escrito en la página 67 de esta obra y que el cansancio y el fastidio te obligarían a que pasaras rápidamente a buscar cosas más amenas y de menos complicación y por tanto desistimos».

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p.319. Tras la prueba del aparato ante un especialista en técnica electrónica como el director de Unión Radio Valencia en 1933, García Castillejo explicaba acerca de la orquesta eléctrica que era el

El electrocompositor contaba con dos partes fundamentales: una electromecánica, encargada de la elección casual de sonidos, y una electrónica, responsable de su producción. Dos partes complementarias más conformaban el ingenio: la alimentación del conjunto y el sistema de salida de los sonidos.

En cuanto a la alimentación eléctrica del conjunto, el autor no dio muchas explicaciones al respecto. Durante las décadas de 1939 y 1940 coexistieron en España redes de suministro eléctrico de corriente continua y de corriente alterna de forma que, por ejemplo, se fabricaron receptores de radiodifusión aptos para el funcionamiento exclusivamente con corriente alterna, con corriente continua o incluso con ambas.⁷⁴⁷ En el caso del electrocompositor, el diseño debió estar orientado a la alimentación con corriente alterna por lo que se desprende del esquema –aparece un transformador de alterna a diversos valores de continua en el circuito oscilador– y de las palabras de Castillejo. La corriente alterna, que acabaría imponiéndose definitivamente en el abastecimiento, presentaba todavía durante los años del electrocompositor importantes fluctuaciones en su valor. Aquel problema provocaba fallos de funcionamiento y averías importantes en los circuitos de receptores u otros dispositivos, lo que requirió el empleo de estabilizadores y limitadores de tensión.⁷⁴⁸ Más allá de las lógicas cuestiones de seguridad, en el caso su aparato musical, Castillejo tuvo que enfrentarse la dificultad de mantener un voltaje estable sumando, a las variaciones imprevistas en el suministro eléctrico, el consumo cambiante del electrocompositor en función del número de sonidos producidos en cada momento.⁷⁴⁹

La parte electromecánica del aparato estaba formada por un conjunto de motores y mecanismos de funcionamiento coordinado, sobre los que recaía la tarea de seleccionar uno o varios sonidos al azar. Los motores eran cuatro y cada uno de ellos llevaba unida a su eje de rotación una escobilla,⁷⁵⁰ que giraba en el interior de un círculo con un número de contactos a determinar, conectados eléctricamente al resto del circuito. Al girar el motor, la escobilla recorría sucesivamente todos los contactos del círculo.⁷⁵¹ Un motor central, llamado maestro o de ritmo, con características similares a las de los motores de gramola y cuyo régimen de funcionamiento era de ochenta vueltas por minuto, era el más importante del artefacto. De su funcionamiento y de la disposición de los contactos en el círculo que rodeaba a su escobilla, dependían

electrocompositor: «Para él no hubiera sido secreto complicado el funcionamiento de la misma, pero, el trámite de patentes nos obligaba a ser parcos en manifestaciones».

⁷⁴⁷ SAURA, Salvador. *Receptores de radiodifusión sonora: panorámica histórica y situación actual*. Director: Francisco José Montes Fernández. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2001, p.412.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pp.38-39.

⁷⁴⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.319. «¿Y el aparato lleva inconvenientes? [...] sobre todo existe una dificultad casi insuperable en proporcionar voltaje muy estable al consumo variado en cada momento por la diversa intervención de mayor o menor número de notas musicales».

⁷⁵⁰ TITUS, James E.; GÁMEZ, Valerie. *Diccionario Español/Inglés de la Electricidad y la Electrónica*. Clifton Park, New York: Delmar Cengage Learning, 2008, p.19. En electricidad se llama escobilla a un contacto corredizo o deslizante que posibilita la conexión eléctrica entre una parte fija y una móvil giratoria.

⁷⁵¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, pp.298, 302. En el esquema de la figura 151 (ilustración 41), el número de contactos está reducido. Según el inventor, el círculo podía llegar a albergar hasta 150 contactos. En el caso de los sonidos, ello se traduciría en la posibilidad de manejar hasta 150 alturas diferentes.

el compás y ritmo del resultado sonoro.⁷⁵² A este motor principal y al recorrido de su escobilla estaba sujeto un segundo motor llamado elector de tiempos, cuyo movimiento imponía la duración de cada uno de los sonidos.⁷⁵³ Subordinado al anterior se encontraba un tercer motor llamado elector de sonidos, cuya escobilla seleccionaba un contacto y con ello una resistencia que acababa por definir el sonido.⁷⁵⁴ Aún había un cuarto motor combinador de notas, cuyo cometido no queda del todo claro ni en el esquema ni en la explicación del sacerdote.⁷⁵⁵

Aún en la parte electromecánica, pero con diferente función a la de los motores anteriores, el aparato incluía un conjunto de vibradores mecánicos, motores eléctricos con masas excéntricas que al girar producían vibración. Con ellos, el dispositivo conseguía efectos similares al *vibrato*, el trino o el gorjeo.⁷⁵⁶

La parte electrónica consistía básicamente en un oscilador en audiofrecuencia. Un circuito electrónico que, a partir de una alimentación de corriente continua, es capaz de producir a su salida una señal senoidal que oscila con una frecuencia comprendida dentro de los límites audibles, por lo general 20Hz-20kHz. Su uso ha estado muy extendido, no solo en el ámbito de la síntesis de sonido, sino también en el campo de la instrumentación de medida y control para el testeo de amplificadores, filtros y otros circuitos o dispositivos electrónicos.⁷⁵⁷ El diseño electrónico empleado en el electrocompositor, y que aparece parcialmente en la figura 151 (ilustración 41), era en esencia el mismo de la figura 110 (ilustración 40), el mismo circuito utilizado por Castillejo para producir el tono en su experimento con la estación radiotelegráfica automática.⁷⁵⁸

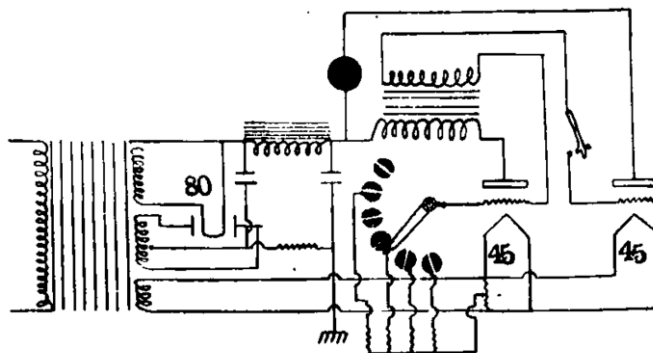


FIGURA 110

Ilustración 40 Circuito oscilador básico empleado para la producción electrónica de sonidos en el electrocompositor. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.210.

⁷⁵² *Ibidem*, s.p. Motor 1 en el esquema de la figura 151 (ilustración 41).

⁷⁵³ *Idem*. Motor 4 en el esquema de la figura 151 (ilustración 41).

⁷⁵⁴ *Idem*. Motor 12 en el esquema de la figura 151 (ilustración 41).

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p.300. Es el motor 13 del esquema de la figura 151 (ilustración 41). Sobre él explicaba Castillejo: «En el esquema ponemos solamente un motor de los que funcionando, también a la casualidad, altera las características de los circuitos dentro de ciertas posibilidades que mantengan las combinaciones de los sonidos en una misma modalidad, tal es el motor 13».

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p.298.

⁷⁵⁷ SEIPPEL, Robert G. *Fundamentos de electricidad: principios de electricidad, electrónica, control y ordenadores*. Barcelona: Editorial Reverté, 2003, p.321.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p.210. «Ese es el circuito que nos sirvió para largos DX de nuestro CQ automático de otros tiempo». El experimento radioteleográfico automático es descrito por el sacerdote en las pp.307 y ss.

Un circuito alimentado con corriente alterna, con fuente de alimentación para pasar a corriente continua y con dos triodos del tipo 45,⁷⁵⁹ uno en función osciladora y otro en función amplificadora. El circuito tenía una resistencia variable que modificaba el comportamiento de las válvulas de modo que, con su ajuste, se podía conseguir cualquier frecuencia audible. En el esquema de la figura 151 (ilustración 41) se observa como el aparato electrocompositor contaba con un panel de resistencias variables, cada una de las cuales era responsable de condicionar el funcionamiento del circuito oscilador para producir una u otra frecuencia.⁷⁶⁰ El panel tenía tantas resistencias como sonidos se pretendía que fuera capaz de combinar y hacer sonar el aparato, tantas como contactos podía tener el elector de sonidos.⁷⁶¹ Correspondía a un operador establecer previamente el valor de cada resistencia con el movimiento de unos cursores, predefiniendo así las frecuencias con las que trabajaría el electrocompositor, los sonidos que combinaría al azar.

Por último, para hacer audibles las frecuencias producidas por el oscilador en función de las condiciones establecidas por la parte electromecánica, el aparato electrocompositor disponía de un sistema de altavoces para convertir las señales eléctricas en ondas sonoras.⁷⁶² No queda definido exactamente, pero el autor habla de «unas docenas de altavoces»,⁷⁶³ de forma que el sistema de salida era complejo y numeroso.

3.4.8.- Funcionamiento específico del aparato electrocompositor

Para entender el modo en que operaba el electrocompositor es indispensable atender a la descripción que el mismo inventor ofrece en capítulo XXVIII del libro bajo el título «Tú y el productor automático de música» y a la información que brinda el esquema de la figura 151 (ilustración 41). A partir de ambas cosas se puede esbozar la secuencia de operaciones que seguía el aparato desde su activación hasta la emisión de sonidos. García Castillejo trató de explicarlo de una manera detallada, pero sus indicaciones y observaciones no son precisamente fáciles de seguir.

⁷⁵⁹ SENNER, Adolf. *Principios de electrotecnia...*, p.328; ZETINA, Ángel. *Electrónica básica...*, p.397. Un triodo, como el empleado por Castillejo en el circuito oscilador del electrocompositor, es una válvula termoiónica de 3 electrodos. Entre ánodo y cátodo se halla situada una rejilla de control cuyo valor de tensión determina la corriente en el ánodo. El triodo puede desarrollar cualquier función: rectificación de corriente alterna, detección, amplificación u oscilación entre otras.

⁷⁶⁰ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.315. En la figura 155 del libro se puede observar una fotografía del panel de resistencias variables con los cursores en diferentes posiciones.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p.298. El sacerdote fijo en 150, aproximadamente, el número de contactos posibles. Así, hasta 150 sonidos diferentes se podían poner en juego: «[...] en el tambor concéntrico al eje del motor elector de sonidos, caben hasta unos 150 contactos».

⁷⁶² *Ibidem*, pp.277-278. «El altavoz hace sensibles esos armónicos y esas variantes del conjunto en determinadas disposiciones de los diferentes elementos componentes de los distintos circuitos que integran el aparato electrocompositor».

⁷⁶³ *Ibidem*, p.319. En la figura 156 de la página 317 (ilustración 43), se puede ver una fotografía en la que García Castillejo y su hermano trabajan en el perfeccionamiento del aparato rodeados de altavoces de diferente tamaño.

Aparato

Electro Compositor Musical

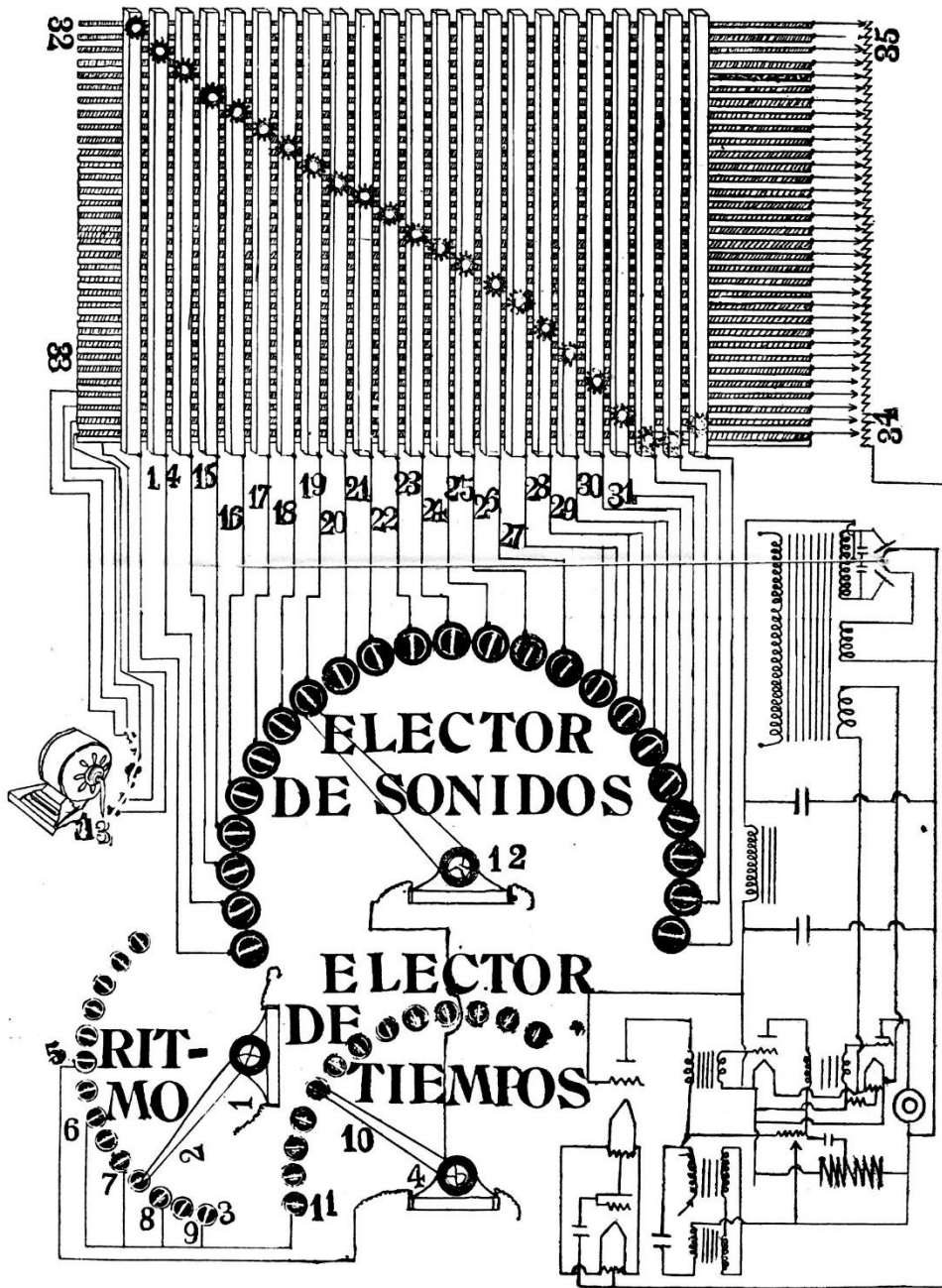


FIGURA 151.—Una parte del esquema correspondiente al aparato
Electro Compositor Musical

Ilustración 41 Parte del esquema eléctrico del electrocompositor. La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica, s.p.

Tanto gráfica como textualmente, entender el funcionamiento del aparato acaba suponiendo un esfuerzo para el lector. El sacerdote se explicaba como sigue:

El proceso de operaciones en el aparato, es el siguiente:
un motor central que lo apellidamos motor maestro, tiene características semejantes a las de los motores de gramola, y da unas ochenta vueltas por minuto.

El árbol central soporta una escobilla que recorre un círculo de contactos.

La distribución de estos contactos influye en el aire o género de música que pretendamos que ejecute el aparato; pues bien podremos distribuirlos en triángulo (compás de 3 por 4), en cuadrilátero, pentágono, hexágono etc., inscritos en el círculo. Al tocar la escobilla en su recorrido a dichos contactos, se cierra el circuito de otro motor cuyas características corresponden a las de los motores de unas 3.000 revoluciones por minuto.

Naturalmente, como el circuito de este motor, se establece en el rápido y brevísimo instante en que toca la escobilla uno de los contactos, resulta que avanza la escobilla nada más que un trayecto muy reducido.

Hay que advertir que los contactos de los círculos de los diversos motores que son recorridos por sus respectivas escobillas, están montados en unos tambores en las que se forma una pista de hilos aislados entre sí y que, por tanto, en el tambor concéntrico al eje del motor elector de sonidos, caben hasta unos 150 contactos. [...]

La escobilla 2 del motor 1, lleva un polo de la red para que en su movimiento rotatorio lo comunique a los contactos que están en unión con el motor 4. Así, por ejemplo, al llegar la escobilla 2 al contacto 5, hace actuar al motor de tiempo 4 un cortísimo instante, o sea, el brevísimo tiempo en que la escobilla recorre el contacto 5. (El voltaje es algo superior al que pide el motor 4). La chispa se evita por los métodos ya conocidos.

Téngase presente que cada vez que 2 recorre los contactos 6, 7, 8, 9, etc., da corriente al contacto 11; por tanto, si suponemos que 10 quedó en 11 (a la casualidad), resultará que cada vez que pase la escobilla 2 por esos contactos 6, 7, 8, 9, recibirá corriente la escobilla 10, actuando otras tantas veces al motor 12.

Tales contactos les hemos llamado útiles, mientras a los demás les conocemos con el nombre de muertos.

De donde resulta que el motor 12, se mueve solamente cuando se da la coincidencia de que la escobilla del motor 4, quede en contacto útil. [...]

Los cursores 14, 15, 16, etc., establecen previamente las posibilidades del género de música. ¿Quieres que el instrumento toque en Re mayor? Pues, corre los cursores de manera que las notas correspondientes; a su acorde perfecto (Re, Fa sostenido, La, Re), se hallen repetidas más veces que las demás.

En una rifa, en un sorteo ¿qué medio habría para que saliera un número con más probabilidades que otro? Pues, sencillamente que estuviera repetido más veces. He ahí el por qué las notas del acorde perfecto estarán más repetidas previamente mediante los cursores.

De la misma manera, como en esa tonalidad de Re mayor, el Do es sostenido; ya puedes comprender que en ese depósito de lotería de notas, el Do sostenido estará, por ejemplo, repetido diez veces, o sea, diez cursores en el Do sostenido, mientras que el Do natural estará una sola vez.

Puedes pensar en una imprenta: naturalmente, de las letras que necesitas, ha de haber más abundancia, en depósito; por tanto, más vocales que consonantes, al menos en nuestro idioma, ya que también hay idiomas muy cargados de consonantes. Así también, en nuestro aparato; con tales recursos

queda sujeto a las leyes de la Harmonía y con un gran margen de probabilidades, según esos ajustes previos para su desarrollo y encadenamiento, según la sucesión de determinadas coincidencias.

La serie de motores y tambores de contactos, están coordinados de tal manera, que a la par que responden a esas coincidencias, siguen entre sí unas relaciones mutuas determinadas previamente hasta ciertos límites ajustadas las normas de una acertada producción.

El motor maestro está en continuo movimiento, como el ordinario motor de gramola conectado a la red (en el supuesto de que no falta el fluido).

Los demás motores, en cambio, marchan a sacudidas instantáneas.

Para hacer comprensible este proceso, limitemos de momento a dos nada más el número de motores auxiliares.

Y a queda dicho, que estos motorcitos auxiliares son el tipo de mucha velocidad o gran número de revoluciones, para que el tránsito de la escobilla sobre su tambor en el período de funcionamiento o sacudida sea «en un abrir y cerrar de ojos».

Imagínate lector, que tu mano está frente a un manipulador morse.

Imagínate también que en lugar del zumbador o chicharra, has colocado el citado motorcito y que manipulas los signos morse de la palabra temían - .--...--. Y a puedes comprender que el motor habrá funcionado a sacudidas, o sea, funcionaba cada vez que el manipulador cerraba el circuito del motor. Has de suponer también un círculo con 150 divisiones y una aguja, solidaria al eje del motor, que marca cualquiera de esas divisiones.

Ahora podemos preguntar ¿en qué «visión, de las 150, se quedó la aguja después de haber oprimido el manipulador en la primera letra de la palabra temían? ¿Y en la segunda letra, qué división marcará la aguja?; y así sucesivamente de las demás. En fin, sería como una rifa de ruleta que no se sabe en qué número quedará parada la aguja de la suerte.

Prescinde, ahora ya, del manipulador y piensa en los dos motores citados; reconócelos por el motor A y el motor B. El motor A sirve ahora de manipulador. El motor B es el mismo que tú hacías funcionar con el manipulador.

Por tanto, el motor B está gobernado por el motor A.

Estamos esforzándonos por hacerte comprensible el funcionamiento de un conjunto integrante del aparato electro compositor musical, pasado ya al terreno real de lo que fue puesto en práctica por nosotros hace una porción de años, como muchos te pueden testificar.

Repite otra vez las imágenes: un motor maestro y dos motores auxiliares que son A y B.

Estos tres motores llevan en su eje una escobilla respectivamente.

Circundando a cada escobilla hay un círculo de contactos (en realidad son unos tambores con una pista de 150 contactos independientes).

Vuelve a imaginar que el motor maestro es un motor de gramola.

Concreta el círculo de contactos, para la escobilla del eje de este motor maestro, a solo tres.

Estos tres contactos vienen a ser como el manipulador que hará actuar a sacudidas al motor A. Esto es, cuando la escobilla del motor maestro toca

uno de esos tres puntos o contactos (como en los vértices de un triángulo, es actuado el motor A. En otras palabras: a cada vuelta del motor de gramola corresponden tres sacudidas en el motor A, o sea, que el motor A ha sido actuado tres veces en una sola vuelta de la escobilla del motor maestro o central.

Naturalmente, la escobilla del motor A quedará parada a la casualidad en uno u otro de los 150 contactos de su pista, en cuanto cesa la sacudida.

¿Ha sido en el contacto 14? ¿Ha sido en el 22? ¿En el 54? Ves a saber...

No lo podemos adivinar... El hecho es que necesariamente queda parada señalando un contacto u otro.

Suponemos que entiendes todo lo que hasta ahora llevamos dicho y por consiguiente que estás dispuesto a que sigamos adelante.

Visto, pues, que el motor A después de cada sacudida señala una división por suerte o casualidad, es natural que nos preguntes para qué sirve la pista de contactos en este motor A. Pues sencillamente unos contactos son muertos y otros útiles. Los contactos útiles sirven para hacer funcionar el motor B.

Los contactos útiles se pueden distribuir de muy diferentes maneras entre los contactos muertos; bien puede ser que se alternen, o sea, que a cada contacto muerto le siga un contacto útil en la pista; o cada tres colocar un contacto útil; o cada cinco y viceversa, etc.

Para estas operaciones previas, disponemos de un panel de mandos. Tales cambios también pueden ser realizados automáticamente a determinados tiempos según previos ajustes. Pero no entremos en detalles, que más que ayudar te complicarían el que puedas comprender la elasticidad de funcionamiento del aparato electro compositor musical.

Bástenos recalcar que el motor maestro lleva marcha continua mientras el motor A lleva marcha a saltos. La sucesión de estos saltos de la escobilla puede ser periódica o aperiódica, o como si dijéramos rítmica o arrítmica, lo cual depende, sencillamente de la distribución de contactos en el motor maestro.

Dejando otros pormenores referentes al motor maestro, pasemos a ocuparnos del motor B, cuyo funcionamiento es muy comprensible atendiendo a todo lo que llevamos dicho. La escobilla del motor A viene a ser el manipulador que actúa al motor B, pero como tal escobilla para muchas veces en contactos muertos, acontecerá que los saltos del motor B, siempre serán arrítmicos aun cuando las sacudidas del motor A, se sucedan rítmicamente.

Vamos a intentar hacerte comprender eso mismo prácticamente, en el caso sencillo de que durante una vuelta del motor maestro ha sido actuado tres veces instantáneas el motor A. La escobilla del motor A, ha parado tres veces sobre su tambor y a la casualidad ha estado 'dando corrientes sucesivamente a tres contactos de los 150 en los que quedó parada casualmente.

La escobilla de este motor A, hay que advertir que solo recibe momentáneamente la corriente de contactos del motor maestro con el fin de que las sacudidas o movimientos sean lo más instantáneas o cortas de duración, por lo que el trecho que cada vez avanza la escobilla es de muy pocos grados.

Tenemos, pues, que prácticamente en una vuelta del motor maestro, se han realizado tres avances de la escobilla del motor A. Pero en todas esas nuevas posiciones ¿ha habido también un avance en la escobilla del motor B?; depende de la casualidad. Si es casual que la escobilla A quedó

en contacto muerto, no hizo efecto alguno en el motor B, pero si la escobilla A quedó en contacto útil, entonces cerró el circuito del motor B, o sea, hizo funcionar instantáneamente tal motor.

Así seguiríamos amontonando detalles explicativos del aparato; pero recordamos lo escrito en la página 67 de esta obra y que el cansancio y el fastidio te obligarían a que pasaras rápidamente a buscar cosas más amenas y de menos complicación y por tanto desistimos.⁷⁶⁴

El electrocompositor requería cierta preparación antes de empezar a funcionar. Alguien, un operador, debía tomar algunas decisiones que acababan por condicionar la música que salía del aparato, por más que este después actuara libre y automáticamente. Era necesaria la previa distribución de los contactos en el círculo que recorría la escobilla del motor maestro, de forma que era el operador quien decidía el compás, el ritmo de lo que después se iba a escuchar. Unos contactos principales conectados al circuito que alimentaba al motor elector de tiempos (4) se distribuían entre otros secundarios que se encontraban conectados a diferentes puntos del círculo que rodeaba a la escobilla de aquel motor. Se predefinía así cuantas veces se activaría el motor (4) a cada vuelta de la escobilla (2) del motor maestro. Al tocar la escobilla (2) los contactos principales, se activaba el siguiente motor (4) del mecanismo. Si se colocaban 2 contactos útiles, opuestos en el círculo, el resultado sería de 2 activaciones por vuelta, un compás de 2/4; 3 contactos en forma de triángulo inscrito en el círculo, daría como resultado 3 activaciones por vuelta y un compás de 3/4; así sucesivamente con un cuadrado, pentágono, hexágono, etc. La distribución podría ser irregular, dando como resultado un funcionamiento no periódico o arrítmico del motor (4) y una sucesión de sonidos en la misma forma.

En los preliminares, el operador también debía decidir con qué sonidos iba a hacer música el aparato. En su mano estaba predefinir la escala temperada de 12 sonidos, establecer microtonos o incluso disponer frecuencias sin ordenamiento lógico alguno. Para ello, la persona responsable ajustaba el conjunto de resistencias variables del circuito electrónico oscilador por medio de los cursores que en el esquema de la figura 151 (ilustración 41) aparecen numerados del (14) al (31).⁷⁶⁵ Cabe recordar que el valor de la resistencia condicionaba directamente la frecuencia de la oscilación resultante. Para favorecer la repetición de un determinado sonido, bastaba con preparar varias resistencias con el mismo valor, de forma que aumentaban las probabilidades de que el oscilador produjera una señal de frecuencia concreta. Sin contar con las posibles repeticiones, el sacerdote hablaba de la posibilidad de manejarse con alrededor de 150 sonidos diferentes.

Una vez se encontraba dispuesto el conjunto, con la conexión a la red eléctrica de corriente alterna, el electrocompositor empezaba a funcionar. El motor maestro (1) estaba constantemente girando, en principio a 80 rpm.⁷⁶⁶ Era el que imponía el compás

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pp.297-305.

⁷⁶⁵ En adelante, los números entre paréntesis corresponden a los empleados por García Castillejo en el esquema de la figura 151 (ilustración42).

⁷⁶⁶ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.298. No especifica si la velocidad era fija o si se podía variar y llegar hasta aquellas 80rpm. Cabe tener en cuenta que se habla de vueltas (compases) y no de tiempos. Esas 80 rpm en 2/4 serán 160pulsaciones por

—si así se decidía— según la disposición de los contactos. Su escobilla (2) estaba electrificada, de forma que en su movimiento sobre los contactos, cada vez que llegaba a uno principal cerraba un circuito que alimentaba el siguiente motor elector de tiempos (4). Este motor funcionaba durante un breve lapso de tiempo —el mismo que tardaba la escobilla (2) del motor maestro en recorrer uno de los contactos útiles— y su escobilla (10) quedaba al azar en alguno de los contactos de su círculo.⁷⁶⁷ El motor elector de tiempos (4) experimentaría tantos movimientos como tiempos tuviera el compás, es decir, como contactos principales hubiera dispuestos en el círculo del elector de ritmo.

Los contactos del círculo del elector de tiempos podían ser también de dos tipos. Por un lado, los útiles estaban directamente conectados a contactos secundarios del círculo que rodeaba la escobilla (2) del motor maestro. Cuando la escobilla (10) quedaba al azar sobre algún contacto útil, se cerraba un circuito entre ella y determinados contactos secundarios del círculo que rodeaba a la escobilla del motor maestro (2). Cada vez que la escobilla (2) tocaba un contacto de su círculo que se encontraba unido a alguno útil del círculo del selector de tiempos, a través de la escobilla (10) quedaba alimentado el motor (12). Cada movimiento de aquel motor (12) elector de sonidos tenía como consecuencia la selección de un contacto por la escobilla correspondiente y, a través de él, la activación del oscilador de audiofrecuencia con un valor determinado para la resistencia de rejilla. Si un contacto del círculo elector de sonidos se dejaba muerto, sin conexión, el resultado sería silencio. Así, a cada movimiento del motor elector de sonidos (12) correspondía, en principio, un cambio de sonido o silencio. Por otro lado, los contactos muertos del círculo del elector de tiempos no tenían conexión eléctrica alguna, de forma que cuando la escobilla (10) permanecía en alguno de ellos el motor (12) elector de sonidos no experimentaba cambio alguno y el sonido que se estuviera produciendo aumentaba su duración en tantos tiempos como movimientos tardara la escobilla (10) en recaer sobre un contacto útil. Por tanto, los contactos útiles del círculo elector de tiempos eran los responsables del cambio de un sonido a otro, mientras que los contactos muertos definían la duración.

Todo el funcionamiento de la parte electromecánica descrita hasta aquí tenía por objetivo seleccionar una resistencia y hacerla formar parte del circuito oscilador de audiofrecuencia durante un lapso de tiempo. Esta era la misión del mecanismo mientras el aparato estuviera activo. Se trataba de la resistencia del circuito de rejilla, un elemento clave de cuyo valor dependía la frecuencia de la señal producida. Así, el oscilador iba generando señales audibles cuya altura dependía del valor de una

minuto; en 3/4 serían 240, etc. Aunque no queda especificado, es seguro que la velocidad del motor maestro se podía regular, controlando así el *tempo*.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p.303. Los contactos, en este caso, se podían distribuir de diferente forma: «Los contactos útiles se pueden distribuir de muy diferentes maneras entre los contactos muertos; bien puede ser que se alternen, o sea, que a cada contacto muerto le siga un contacto útil en la pista; o cada tres colocar un contacto útil; o cada cinco y viceversa, etc. Para estas operaciones previas, disponemos de un panel de mandos. Tales cambios también pueden ser realizados automáticamente a determinados tiempos según previos ajustes».

resistencia que, a su vez, dependía del funcionamiento casual e impredecible de una secuencia de motores.⁷⁶⁸

Dado que el circuito oscilador de audiofrecuencia que aparece en el esquema de la figura 151 (ilustración 41) es en esencia el mismo que el de la figura 110 (ilustración 40) –el mismo Castillejo los relaciona–, es preferible centrar la explicación en esta última por claridad. Cuenta con una fuente de alimentación con rectificación de onda completa, muy similar a la de los circuitos de los receptores de radio de la época. Su función era la de proporcionar las diversas tensiones continuas requeridas en cada punto del circuito para funcionar, especialmente las necesarias para la polarización de las válvulas, es decir, para establecer las condiciones eléctricas adecuadas que permitieran su funcionamiento. Para ello Castillejo usó un transformador de alimentación con un primario adaptado a los valores de la red eléctrica y un secundario provisto de diversos devanados cuya relación de transformación era la adecuada a las necesidades de las distintas partes del circuito. En el caso del circuitos de las figuras 110 y 151 (ilustraciones 40 y 41), se observan 3 devanados secundarios: el primero empezando por arriba en la figura, de baja tensión, reductor, para la alimentación exclusiva del cátodo común (filamento) de la válvula rectificadora de onda completa (80). Un segundo devanado, con toma intermedia,⁷⁶⁹ elevador de alta tensión, para la alimentación de los dos ánodos (placas) de la válvula rectificadora. El resultado de esta parte del circuito de alimentación era una sucesión de pulsos de valor positivo como resultado de la rectificación de la onda completa de alterna. Parte de la alimentación era un filtro formado por dos condensadores y una bobina con núcleo de hierro cuyo objetivo era lograr una tensión continua lo más uniforme posible, rellenando los huecos entre los pulsos y eliminando el llamado rizado.⁷⁷⁰ Había un tercer devanado secundario en el transformador, de baja tensión, reductor, para la alimentación de los filamentos de las válvulas triodo (osciladoras).

Además de la parte que actuaba como fuente de alimentación, el circuito oscilador contenía otro transformador, dos válvulas triodo del tipo 45, las diversas resistencias del circuito de rejilla que el mecanismo electromecánico se encargaba de seleccionar al azar y un punto de salida donde se conectaba el sistema de altavoces. La válvula 45 que se encuentra más hacia la izquierda en el esquema de la figura 110 (ilustración 40) es propiamente la osciladora. El circuito de placa se alimenta con alta corriente continua hasta 150V. El caldeo es directo, el filamento está alimentado con corriente alterna –debidamente transformada para no fundir el filamento, unos 6,3V– y su calentamiento hace que, por el efecto termoiónico, emita electrones, cuyo paso a la placa es gobernado por la rejilla.⁷⁷¹ Cuando se alimenta el circuito, aumenta el

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p.315. «Los sonidos son engendrados en un espacio etéreo y movido por una batuta que llamaremos la rejilla de una lámpara. La variación de características de ese espacio rejilla-placa, está a cargo del tan repetido motor B o elector de sonidos».

⁷⁶⁹ La toma intermedia proporcionaba dos tensiones de igual amplitud pero desfasadas 180°, consiguiéndose así que siempre haya un semiciclo positivo que permitirá conducir a un diodo, dando como resultado una rectificación de onda completa

⁷⁷⁰ En electricidad se conoce como rizado a cualquier componente de alterna que queda de forma residual una vez rectificadas la señal a corriente continua.

⁷⁷¹ Un extremo del filamento estaba conectado a las resistencias, lo que se debe interpretar como referencia a masa, para cerrar el circuito y ser referencia para el circuito de placa. El ingeniero Antonio Llobet, al ver los esquemas electrónicos, explicaba que el devanado que alimentaba a los filamentos debería tener una toma intermedia a masa, para servir así de referencia.

voltaje de placa, el filamento se calienta y los electrones que se desprenden del mismo no encuentran oposición en la rejilla, fluyendo libremente hacia la placa. Es entonces cuando una corriente de placa fluye por el primario del transformador y empieza a inducir una corriente en el devanado secundario. Según el valor de la inductancia de ese devanado, llega un momento en que completa su capacidad de acumulación y empieza a descargarse a través del circuito de rejilla, en serie con una resistencia. A medida que se va descargando, la rejilla presenta oposición creciente al paso de electrones, con ello disminuye la corriente de placa y por esa razón también decrece la inducción en el transformador. Así sucede hasta que la bobina se descarga completamente, el circuito de rejilla vuelve a un valor que no se opone al paso de los electrones del filamento y de nuevo empieza el ciclo.

La frecuencia de los ciclos depende en este caso del circuito de retardo de tiempo, de una constante de tiempo que viene dada por el devanado del transformador en serie con una resistencia. Según el valor de la resistencia, la bobina del transformador tardará más o menos en descargarse a través de ella. La constante de tiempo sería $T=L/R$, luego a mayor resistencia del circuito de rejilla, menor tiempo de descarga y por tanto mayor frecuencia de la señal de salida. Esa constante de tiempo también depende del valor de la inductancia, es decir del devanado secundario del transformador. Esta varía según el número de espiras o el núcleo del transformador. A mayor inductancia, más tiempo de descarga, más largo el ciclo, menos frecuencia en la señal de salida.

Mientras la válvula 45 (1) produce y mantiene la oscilación gracias a la realimentación entre los circuitos de placa y rejilla, la válvula 45 (2) actúa como amplificadora.

3.4.8.1.- Diagrama de flujo

Una buena forma de exponer el funcionamiento del electrocompositor es recurrir a un diagrama de flujo, una representación gráfica del algoritmo o proceso que seguía el aparato ilustrado paso a paso. A través de esta herramienta se puede ofrecer la secuencia de las operaciones realizadas por el mecanismo de forma comprensible, aportando una visión más clara y precisa.

El diseño del diagrama exige un ordenamiento previo de toda la información disponible –básicamente la descripción textual de García Castillejo y los esquemas que aparecen en las figuras 110 y 151 (ilustraciones 40 y 41)– y el análisis sistemático de los diferentes procesos que se suceden en el electrocompositor. El formato gráfico ofrece la ventaja de una visualización y comprensión más ágil de las operaciones y facilita el análisis del flujo de funcionamiento del dispositivo.

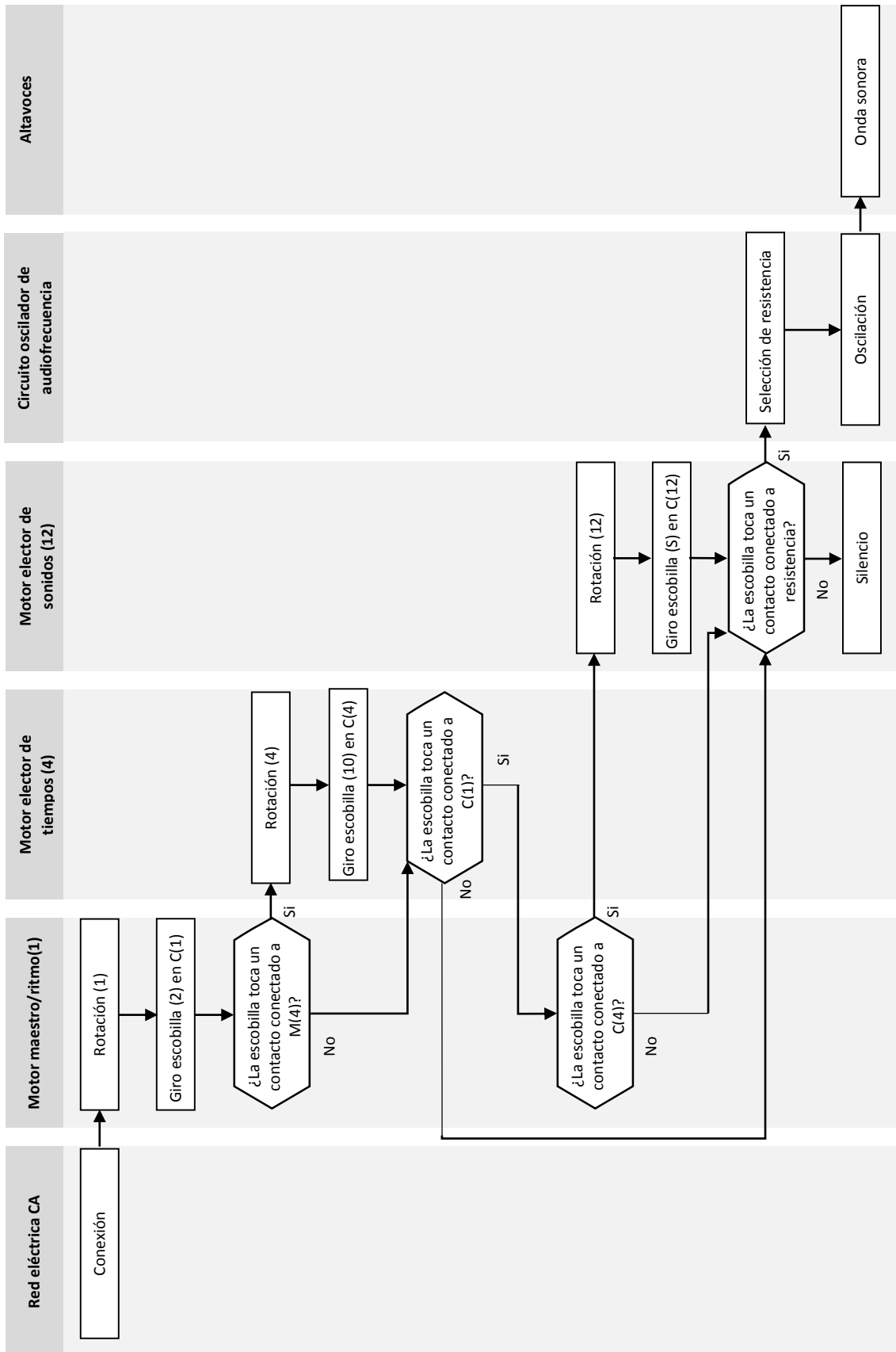


Ilustración 42 Diagrama de flujo del proceso de producción de sonidos en el electrocompositor

En último término, el diagrama de flujo hace más accesible el estudio del aparato inventado por Castillejo, facilita la interpretación de sus procesos internos y permite la localización y examen de sus puntos decisivos sin la necesidad de recurrir a farragosas reconstrucciones del sistema a base de texto.

El punto de inicio del diagrama que aquí se propone queda fijado en la conexión del electrocompositor a la red de corriente alterna; el de final, corresponde a la producción de un sonido, algo que sucederá en bucle hasta que se decida desconectar el aparato del suministro eléctrico. Los procesos identificados corresponden a los movimientos de los motores y, con ellos, de las escobillas, la producción de una señal por parte del circuito oscilador y la transformación en onda sonora por parte del altavoz. Los puntos de decisión se corresponden básicamente con el tipo de contactos seleccionados por las escobillas. Con el objetivo de ofrecer la máxima claridad, el diagrama se ha construido respetando la secuencia cronológica indicada por el inventor en el texto y a partir de la versión más sencilla del aparato, la monofónica.

Los números entre paréntesis son los usados por García Castillejo en el esquema de la figura 151 (ilustración 41) para identificar a los distintos elementos. La escobilla del elector de sonidos no aparece identificada en el croquis del autor, por lo que se le ha asignado el identificador (S). En el gráfico se emplean otros identificadores: C(1) es el círculo de contactos que rodea a la escobilla (2) del motor maestro (1); C(4) es el círculo de contactos que rodea a la escobilla (10) del motor del elector de tiempos (4); C(12) es el círculo de contactos que rodea a la escobilla (S) del motor elector de sonidos (12).

3.4.9.- Ensayos y audiciones

El aparato electrocompositor debió estar totalmente construido y operativo antes de 1933, pues de aquel año datan algunas de las primeras pruebas descritas por su inventor.⁷⁷² Desde entonces hasta la publicación del libro en 1944, García Castillejo realizó sucesivas demostraciones que, a juzgar por sus propias palabras, debieron ser numerosas.⁷⁷³ Las exhibiciones que el sacerdote comparte con el lector a lo largo del capítulo XXVIII fueron privadas, ante algunos personajes de cierta relevancia en la Valencia de la época, pero no se tiene constancia de que el aparato fuera presentado al público en forma concierto o cita similar. En cualquier caso, la narración de aquellos ensayos certifican la existencia de al menos un prototipo de electrocompositor y lo llevan, de forma fehaciente, del ámbito de la imaginación de su creador al terreno de lo real.

⁷⁷² GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.319. En 1933 se hizo funcionar el aparato ante el director de Unión Radio Valencia. Es el único caso en el que el sacerdote cita la fecha de alguna de las pruebas realizadas.

⁷⁷³ *Ibidem*, pp.302, 319. «Estamos esforzándonos por hacerte comprensible el funcionamiento de un conjunto integrante del aparato electrocompositor musical, pasado ya al terreno real de lo que fue puesto en práctica por nosotros hace una porción de años, como muchos te pueden testificar». Más adelante: «Pensemos en tiempos pasados y citemos un testigo entre mil».



Ilustración 43 García Castillejo y su hermano perfeccionando el electrocompositor. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, p.317.

Las primeras puestas en funcionamiento del aparato fueron radiadas por Castillejo a través de la estación de que disponía, con la que realizaba sus experiencias telegráficas y radiofónicas. La música así emitida al espacio radioeléctrico fue captada por radioescuchas que, ante resultados «tan sorprendentes y de una realidad tan superior» y ajenos a las investigaciones del sacerdote, confundieron los sonidos del aparato con los de un acordeón.⁷⁷⁴

Más cerca de la fábula que del relato experimental, García Castillejo narró en el libro la prueba del aparato que hizo ante el inspector de telégrafos de Valencia, Fernando Costa de la Rúa, en fecha sin determinar pero hacia 1933. En su crónica, el inventor mezcló lo que probablemente ocurrió con cierta dosis de ficción y exageración. La condición distinguida, fiable y respetable del invitado –aval de veracidad– se combina en el discurso con una máquina que se humaniza, un artista de altos vuelos que al final se descubre como artificio para sorpresa del testigo presencial. Pese a no contar, ni mucho menos, con la legitimidad de la crónica periodística en acontecimiento público, a falta de más, la narración de Castillejo es de especial importancia en la medida en que es la única noticia del funcionamiento real del electrocompositor:

Una visita.

Bien venido, amigo don Fernando.

Perdone unos momentos.

Hemos de esperar.

Un señor de altos vuelos, de artista, que se encuentra ahora dentro de la habitación, sufriría un enorme desaire si molestáramos su concierto musical.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pp.315-316. «Los primeros ensayos resultaron tan sorprendentes y de una realidad tan superior, que unos radioescuchas intentaron poner, sacando de una fotografía, que entregamos inocentemente a repetidos ruegos, una caricatura, en la sección humorística de una revista de radio, en la que hacían suponer que estábamos dando conciertos de acordeón, sin saber que era el instrumento electrocompositor en sus primeras creaciones lo que estaban oyendo».

— ¿Y no puedo yo presenciar su actuación?

— Lo sentimos infinito. Pero nos ha dado orden terminante de que nadie dame a la puerta mientras su actuación musical, sea quien sea.

A nosotros nos viene bien también, porque tenemos unos quehaceres urgentes que atender y podemos cumplirlos mientras tanto.

Nuestro buen amigo don Fernando Costa de la Rúa (Inspector de Telégrafos de Valencia y su región), caballero de muy distinguida educación, accede a nuestros ruegos y queda sentado, esperando complacido el final de aquel concierto, mientras nosotros nos ausentábamos a otra dependencia.

¡El aparato estaba inspirado!

Transcurrido un tiempo prudencial, volvimos a comparecer ante don Fernando.

— ¿Y no podría yo, nos dice, saludar a ese señor?

Don Fernando, es preciso esperar. ¡No le demos un disgusto!

Luego, unos comentarios sobre la audición; y cargando sobre sí toda la responsabilidad de la esperada repulsa del supuesto artista, se decide resueltamente don Fernando a llamar a la puerta de la habitación: Trás, trás... y tras trás.

¿No contesta nadie?

Seguían los giros armoniosos del aparato...

Vuelve otra vez a llamar más fuerte; trás, trás...

Hacíamos lo posible para contener nuestra satisfacción por el éxito conseguido en la prueba.

Trás, tras... tras, trás...

— Ya le dijimos, don Fernando, que ese señor artista es un loco por la música, y cuando coge el hilo, hay para rato...

Don Fernando, cobrada ya la plenitud de la confianza, abrió la puerta sin miramientos, y ¡¡¡oh sorpresa!!! El supuesto artista, como si estuviera en las regiones de los duendes, no aparecía por ninguna parte.

El artista era el aparato electro compositor.⁷⁷⁵

En el relato García Castillejo atribuye al electrocompositor la capacidad humana de inspirarse y recurre a la comparación con la magia para subrayar el funcionamiento del aparato sin necesidad de presencia humana. El cura citó a algunas otras personas para que fueran testigos de su invención electro-musical. Resulta anónimo a día de hoy un tal José Doménech, mientras el director de Unión Radio Valencia, Enrique Valor, pudo conocer de primera mano el electrocompositor en 1933, probablemente elegido y luego citado por sus conocimientos técnicos, de nuevo como forma de avalorar las pruebas del electrocompositor.⁷⁷⁶ No en vano, Valor era uno de los hombres importantes de la incipiente radio valenciana.⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ *Ibidem*, pp.316-317.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, pp.319. «Era el año 33. Un señor de alta categoría se halla sentado junto a nosotros. Su elevada cultura y su técnica en radio queda ensalzada al decir que se trata del muy insigne Director de Unión Radio Valencia, don Enrique Valor. Atentamente escucha aquella orquesta eléctrica. Para él no hubiera sido secreto complicado el funcionamiento de la misma, pero, el trámite de patentes nos obligaba a ser parcos en manifestaciones».

⁷⁷⁷ RUÍZ-RAMOS, Isidoro; MARTÍNEZ, Javier. *Los radioaficionados en el comienzo del Broadcasting español*. [en línea]. [Consulta: 1 junio 2015].

<http://www.radioclubhenares.org/ea4do/RADIOAFICIONADOS_Y_BROADCASTING_Histelcon2010.pdf>. Abogado de profesión, el interés de Valor por el medio se inició todavía en tiempos de prohibición (1908-1924). Muy poco después de la *Real orden de 14 de Junio de 1924 sobre régimen de*

Llama la atención que García Castillejo no procurara presentar el aparato a algún músico, compositor o personaje del mundo musical valenciano. Y si lo hizo, ni lo cuenta ni ha quedado constancia por parte de los hipotéticos oyentes. Ello prueba que Castillejo, por una parte estaba mucho más próximo al mundo de la técnica y las telecomunicaciones que al de la música y, por otra parte, que siempre concibió el electrocompositor más como un experimento tecnológico y una exploración de las posibilidades de la electricidad que como un nuevo medio o herramienta para la música. Igual que ocurrió con los pioneros de la asociación música-electricidad,⁷⁷⁸ el sacerdote trabajó más por el gusto de experimentar que por necesidades músico-creativas.

En cualquier caso, las demostraciones a las que hace referencia Castillejo se enmarcaron en lo que se puede considerar una primera fase de experimentación y prueba. A aquella debía seguir una segunda de éxito, de interés enorme y generalizado del mundo musical ante la infinita variedad de composiciones de que sería capaz de ofrecer el electrocompositor.⁷⁷⁹ Nunca se pasó de la primera. Hoy solo queda imaginar cómo pudo obrar y sonar aquel aparato a partir de las referencias acerca de los resultados que dejó el sacerdote en las páginas de su libro, tratando de infundir cierta expectación en el lector por el carácter fascinador e inagotable de sus creaciones.⁷⁸⁰ «Esa música inesperada que siempre produce una sensación agradable y de nuevo y exquisito sabor; esa música con sugestión de sorpresa y emociones de misterio y de magia; esa música de dinamismo que descarga chispas, que ilumina las regiones de las hadas y los magos; esa música que despierta la curiosidad y la atención».⁷⁸¹

Según las palabras del sacerdote, con los perfeccionamientos sucesivos a los que sometió al aparato, se consiguió mejorar el sonido dotándolo de mayor vitalidad,

estaciones radioeléctricas particulares por la que quedó autorizada la radiodifusión y la radioafición, fundó junto a otros compañeros el Radio Club de Valencia el 23 de junio de 1924. En pleno auge del *broadcasting*, contribuyó a la puesta en marcha de la Peña Radio Valencia en 1925 para potenciar esta práctica y fue clave en la instalación de la primera estación radiodifusora valenciana en 1931, Unión Radio Valencia, de la que fue primer director.

⁷⁷⁸ PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina...*, p.260.

⁷⁷⁹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica...*, p.264. «Mucho ha de excitar tu curiosidad y será cuestión de palpitante interés la extraña maravilla de vastísima amplitud y de proporciones sorprendentes para el mañana en el campo de la música, cuando al llegar a mayor edad y a pleno desarrollo, y con los honores del éxito en la experimentación el aparato dé la música espontánea ponga en juego la infinita variedad de composiciones de que es capaz».

⁷⁸⁰ El compositor y profesor Stefano Scarani ha diseñado una aplicación informática que simula el funcionamiento electromecánico del aparato electrocompositor y permite crear combinaciones de sonidos al azar de manera similar a como hiciera el dispositivo original. La reconstrucción virtual la ha realizado dentro del proyecto de investigación «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual» (ref. HAR2008-04687) llevado a cabo por el grupo Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia bajo la dirección del profesor Miguel Molina. La aplicación se puede descargar y probar de forma gratuita: <<http://tangatamanu.com/multimedia/soft/soft.html>>. [Consulta: 22 julio 2015].

⁷⁸¹ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La Telegrafía...*, pp.264-265.

llegar a una riqueza inmensa de registros no oídos en otros instrumentos, simular efectos como el *vibrato* e incluso emular instrumentos de percusión y cuerda.⁷⁸²

⁷⁸² *Ibidem*, p.318. «El aparato se fue perfeccionando, llegando a una riqueza inmensa de registros no oídos en otros instrumentos. Los instrumentos de percusión, bandolina, etc., eran obtenidos sencillamente por la interrupción rítmica y otras veces aperiódica (según tiempos) de los sonidos, mediante los contactos establecidos en ruedas dentadas a diversas velocidades. El *vibrato* y una vitalidad en los sonidos, imposible de alcanzar con ningún instrumento hoy conocido, se conseguía mediante el bailar de unos núcleos movidos por las bielas y excéntricas de unos pequeños motorcitos. Tales núcleos bailaban dentro de unas bobinas de transformador, obteniéndose mucha mayor vitalidad que la que pueda conseguir el mejor violinista en el *vibrato*».

4.- La ciudad suena. El Circuito Perifónico de José Val del Omar en Valencia (1939-1945)

La obra de José Val del Omar, cineasta e inventor entre un largo etcétera de ocupaciones, fue tan genial y visionaria como sistemáticamente desatendida durante su vida. En las últimas décadas, especialmente tras cumplirse cien años desde que naciera en Granada en 1904, ha sido objeto de un proceso de investigación y recuperación que coronó la exposición que se le dedicó en el Centro José Guerrero de Granada y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 2010 y 2011. Si apasionada y apasionante fue su dedicación al universo cinematográfico, con una filmografía reducida pero realmente intensa, no fue menos su interés por el mundo del sonido, para el que mostró una gran capacidad creativa y una sobrada habilidad técnica. Entre todas las empresas que acometió a lo largo de su vida, una que tuvo lugar en Valencia, precisamente con el sonido como protagonista, es de las que menos se ha podido saber y sobre la que menos luz se ha arrojado.

En 1939, al término de la guerra civil, Val del Omar, por entonces residente en la capital valenciana, concibió el Circuito Perifónico, una red de difusión sónica callejera y plurifocal. Una red de estaciones amplificadoras y 35 potentes altavoces que se articulaba por el tejido urbano a través de hilo telefónico para inundar las calles con sonido y hacer vibrar su aire a base de música, información y una creativa publicidad comercial. Un verdadero oído colectivo,⁷⁸³ que además se constituía urbano y de intemperie. Los puntos elegidos para instalar los altavoces coincidían con aquellos más propicios a la difusión, con algunos de los lugares más importantes de la ciudad – entradas de la ciudad, mercados, estaciones de tren, tranvía y paradas de autobuses– de forma que las emisiones se mezclaban plena y armónicamente con una banda sonora propia de la ciudad a la que, según Val del Omar, contribuían a embellecer.

El Circuito Perifónico, con su configuración *in situ*, adaptada a un entorno urbano determinado, en un momento histórico específico y dirigido a unos receptores muy concretos, dialogaba con el espacio –urbano, social, antropológico– que lo circundaba casi en forma de una moderna instalación *site-specific*.

El proyecto despertó en Val del Omar una reflexión acerca de la fisonomía acústica de la ciudad, cómo suena un espacio urbano determinado como el de Valencia, adelantando de manera muy difusa conceptos como los de paisaje sonoro o ecología acústica que llegarán a la música ya a mitad de la década de 1970 a través de las aportaciones del compositor canadiense Murray Schafer.

⁷⁸³ PARDO, Carmen. El sonido en la piel. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010, p.298.

4.1.- El Circuito Perifónico en el contexto de recuperación de Val del Omar

El granadino José Val del Omar (1904-1982) no ha sido una figura ampliamente conocida dentro del panorama artístico y cultural español del último siglo XX. Tampoco reconocida. Ni siquiera en el ámbito del cine, al que estuvo vinculado durante toda su vida, ha gozado del lugar que se merece por méritos propios, por toda una trayectoria en la que se dejó literalmente las uñas.⁷⁸⁴ Desarrolló un lenguaje muy personal como creador y trabajó largo y duro por el perfeccionamiento técnico de aquel arte sin apenas reconocimiento.⁷⁸⁵ En vida fue literalmente un naufrago cuyo ingenio –a menudo visionario– topó con los intereses de la industria cinematográfica, las barreras burocráticas, las carencias de un país culturalmente cerrado y demás obstáculos peregrinos, cuando no se encontró directamente con el desinterés más rotundo hacia sus medios y prácticas siempre experimentales.⁷⁸⁶ José Val del Omar es un ejemplo de modernidad trabada, una muestra más de que en España, como afirma Llorenç Barber, no se toma en serio a pioneros y experimentadores. El cine, como explicaba Luis García Berlanga a propósito de la decidida recuperación del creador granadino, ha recogido ya no pocas y «merecidas humillaciones por su soberbia o atolondrada inconsciencia» por dejar fuera del circuito a quien podría haber sido el «propulsor de las señas de identidad de una gran empresa fallida, la de nuestra Cinematografía».⁷⁸⁷

Desde poco después de la muerte del «cinemista»,⁷⁸⁸ María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga, hija y yerno respectivamente que quedaron a cargo del

⁷⁸⁴ PINEDA, Vicente A. Val del Omar: ciencia y conciencia. En: SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.) *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: CSIC, 1995, pp.144-145. El autor recoge cómo Val del Omar decía que lo hacía todo «con las uñas», señalando el esfuerzo con que trabajaba.

⁷⁸⁵ SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992, p.13. En el prólogo de este texto, la primera gran publicación monográfica sobre Val del Omar, el director valenciano Luís García Berlanga señala la injusticia con la que el mundo del cine trató al granadino en vida. No recibió reconocimiento por parte del «oficio más cruel del mundo», un medio en el que, según Berlanga, entre «débiles fascinaciones y estrellas fugaces no entran fácilmente los reconocimientos ni siquiera las gratitudes. [...] José Val del Omar fue una de las víctimas de este frenesí por la instantaneidad del éxito que caracteriza al cine».

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p.361. Las palabras de la hija de Val del Omar, en el texto «La última humillación» publicado en el diario *El País* poco después de su muerte en agosto de 1982, resumen con dolor cuán ignorado fue el granadino y a cuántos impedimentos tuvo que hacer frente: «Val del Omar ha muerto: estaba muriendo en Madrid hace cuarenta años entre el polvo y el caos burocrático. Apenas había conseguido vivir –de milagro– en esta ciudad inhóspita, que desprecia cuanto ignora». Llama la atención –como indica Eugeni Bonet, comisario y buen conocedor de la obra de Val del Omar– que apenas ocho años antes de su muerte el cineasta Amos Vogel hablara de su película *Aguaspejo Granadino* (1953) como «una de las grandes obras desconocidas del cine mundial» en: VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1974, p. 64. El comentario de Bonet se puede leer en: BONET, Eugeni. Amar: arder. Recuerdo de José Val del Omar. En: SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.) *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales...*, p.64.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p.13.

⁷⁸⁸ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Ediciones La Central-MNCARS-Universidad de Navarra, 2010, pp.93-96. Val del Omar rechazó siempre términos como cineasta o director, para él directamente vinculados al cine comercial y de industria. Prefirió para sí neologismos como «cinemista», relacionado con la magia o la alquimia del manejo de la linterna mágica y «cinematurgo», relacionado con dramaturgo.

archivo, iniciaron una intensa campaña por la recuperación de su legado gracias a la cual, ya en los años noventa, vieron la luz importantes publicaciones –como *Val del Omar sin fin* o *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*– y se recuperó su «cinegrafía» elemental,⁷⁸⁹ dos de cuyas obras se presentaron en el Festival de Venecia de 1994 para iniciar después un largo periplo de exhibiciones. Más recientemente, sobre todo a partir de cumplirse el centenario de su nacimiento, la situación apuntó cambios por el protagonismo que cobró su obra y por el renovado interés en la difusión de su trabajo de forma más amplia. En 2004, año del centenario, se puso en marcha una web muy completa⁷⁹⁰ y se publicó una sucinta pero detallada monografía sobre la vida y obra del personaje: *Val del Omar, cinemista*. Se han sucedido hasta cuatro tesis doctorales y en 2010 se presentó la fabulosa exposición *Desbordamiento: Val del Omar* –comisariada por Eugeni Bonet– en el Centro José Guerrero de Granada y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,⁷⁹¹ acompañada de la publicación de un completo catálogo, del libro *Escritos de técnica, poética y mística* –una completa recopilación de textos, escritos y cartas del artista– y de la versión digital de algunos de sus films.

Todas estas iniciativas, entre otras muchas que no se citan aquí, han contribuido a dar a conocer la figura de Val del Omar a cada vez más gente y se han constituido en herramientas fundamentales para sumergirse en su universo creativo. Pero inevitablemente, ante una vida tan activa y una mente tan fecunda –sus aportaciones no se limitaron al cine en sus vertientes artística y técnica, sino que se extendieron a otros ámbitos como el del sonido, la radiofonía, la fotografía e incluso la música concreta y la poesía– quedan aspectos sobre los que todavía la información es escasa y sobre los que se cierne cierta confusión. Mientras hoy, afortunadamente, se pueden conocer al detalle sus obras fílmicas conservadas y muchos de los inventos e innovaciones técnicas que realizó, la alusión recurrente al proyecto sonoro que Val del Omar puso en marcha en Valencia en la inmediata posguerra en forma de Circuito Perifónico se salda siempre con unas breves líneas y la cita del recuerdo del propio autor en forma de texto escrito algunos años después.⁷⁹² No se conoce en profundidad. La llegada del granadino a la capital levantina está poco precisada y es particularmente desconocido cómo se gestó y en qué consistió aquel proyecto sonoro que repartía altavoces entre calles y plazas que se reponían de un enfrentamiento fratricida.

Apenas terminada la guerra civil, Val del Omar concibió la ciudad como inmensa caja de resonancia, como espacio público a intervenir y a ocupar sonoramente. Una red de altoparlantes estratégicamente distribuidos llenaba el volumen urbano con el sonido incesante de una música y una publicidad creativa que, entreveradas con las preceptivas indicaciones institucionales y doctrinales, aportaban cierta pátina estética a lo que, en principio, no era sino un práctico medio de comunicación municipal.

⁷⁸⁹ Antes que cinematografía, por sus implicaciones comerciales, el artista prefirió «cinegrafía». El término «elemental» encierra también un significado especial en el universo Val del Omar. Se usa aquí para hacer referencia a sus films más importantes, entre los que evidentemente destacan los tres que conforman su *Tríptico elemental de España*.

⁷⁹⁰ <www.valdelomar.com> [Consulta: 2 abril 2012].

⁷⁹¹ En el Centro José Guerrero de Granada desde el 13 de mayo al 4 de julio de 2010, y en el MNCARS desde el 14 de septiembre de 2010 hasta el 28 de febrero de 2011.

⁷⁹² VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.102. Texto manuscrito, sin fecha y de título «Camino de la deformación».

Puesto en marcha en 1939, el circuito continuó activo, tras no pocas incidencias, hasta 1945 ya con el granadino fuera de la ciudad. A pesar de estar funcionando tantos años y de ser algo que debió estar muy presente en la vida de los valencianos casi como una suerte de banda sonora vital que les acompañaba día tras día, el recuerdo de aquel «oído colectivo», como lo define Carmen Pardo,⁷⁹³ sobrevive solo en la memoria de los vecinos con más edad y no es fácil encontrar referencias de otro tipo sobre el asunto.



Ilustración 44 Altavoz del Circuito Perifónico junto a las Torres de Serranos de Valencia. Folleto publicitario de Movísono

El interés por redescubrir el Circuito Perifónico tiene sentido hoy no solo como modesta contribución a un mejor conocimiento del trabajo José Val del Omar –quien ha cobrado especial importancia en los últimos tiempos como ya se ha visto–, sino también como un esfuerzo por recuperar un claro ejemplo de experimentación sonora en Valencia. También supone, en cierto modo, rescatar del olvido una parte de la historia reciente de la ciudad y de su cotidianidad. En este caso, uno de esos medios de comunicación –ahora perdidos– de que dispuso la vida local en otro tiempo, como los pregoneros, los serenos o las campanas en su función no litúrgica.⁷⁹⁴

Por otra parte, desde el entorno valenciano ha irradiado en los últimos años una curiosidad especial hacia el Circuito Perifónico, viendo en él y en su fundador una especie de antecedente lejano del moderno arte sonoro. La unión de palabra, música y sonido ambiente conjugados en forma de ruido que amuebla lo urbano; la aplicación

⁷⁹³ PARDO, Carmen. El sonido en la piel. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010, p.298. Es así, «primer oído colectivo en las calles», como se refiere la autora al Circuito Perifónico de Valencia en un interesante texto que se ocupa del ámbito sonoro en la obra de Val del Omar.

⁷⁹⁴ DESANTES, José María. La ciudad, núcleo de comunicación. *Revista General de Información y Documentación*, 1996, vol.6 nº2, p.246.

de unas todavía rudimentarias técnicas eléctricas y electrónicas; la máquina; el altavoz; la ubicuidad sonora; la plurifocalidad; la intervención espacial casi en forma de permanente instalación sónica; todos estos matices han llevado a algunos artistas y teóricos actuales a elevar el Circuito Perifónico a la categoría de precedente de la práctica sonora experimental contemporánea. Especialmente divulgador de esta visión del circuito es el artista sonoro y profesor Miguel Molina, quien ya apuntó parte de la obra de Val del Omar como posible eco del arte sonoro en la I Muestra de arte sonoro español de 2006.⁷⁹⁵ Ha seguido trabajado sobre el tema con el grupo de investigación que dirige en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, con el que incluso llevó a cabo un interesante proyecto de emulación. Dentro de un proyecto I+D para recuperar obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia, coordinó junto a DeCo Nascimento, Raúl León y Ricard Climent una restitución del Circuito Perifónico realizada por el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universitat Politècnica de València utilizando geolocalización, telefonía móvil y altavoces portátiles en los emplazamientos originales.⁷⁹⁶

Por su parte, el músico y artista sonoro Llorenç Barber ya fue una de las presencias más destacadas en la inauguración de la exposición: *desbordamiento de Val del Omar* en el Centro José Guerrero de Granada el 14 de mayo de 2010. Entrevistado para la ocasión explicó cuánto le atraía la figura de Val del Omar –su concepción intermedia del arte y su idea de este como acto total– y señaló estar especialmente interesado desde el punto de vista sonoro.⁷⁹⁷ Barber también ha contribuido a la difusión del ingenio sonoro del creador granadino. En el marco de la 15ª edición del festival de música experimental y arte sonoro que dirige en Valencia, *Nits d’Aielo i Art*, se celebró el congreso «100 años de arte sonoro valenciano o la Valencia de la

⁷⁹⁵ MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En: IGES, José (com.) *I Muestra de arte sonoro español*. (Catálogo de la muestra). Lucena (Córdoba): Weekend Proms, 2007, pp.28-71.

⁷⁹⁶ El grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia, bajo la dirección del profesor Miguel Molina, desarrolla el proyecto I+D «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual» (ref. HAR2008-04687), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. El grupo ha recopilado una buena cantidad de documentos e información sobre el Circuito Perifónico en la página web <<http://circuito.webs.upv.es/>> [Consulta: 19 enero 2014]. La web incluye una entrevista a Antonio Llobet –hijo de un colaborador directo de Val del Omar–, los documentos de su archivo personal, un folleto publicitario de Movísono –compañía encargada del Circuito–, referencias a la restitución del Circuito como parte del evento Locative Audio 2013 y un texto de José Vicente Gil Noé escrito originalmente para el congreso «100 años de Arte Sonoro valenciano» celebrado en Valencia del 12 al 15 de marzo de 2012, dentro del XV Festival Nits d’Aielo i Art.

⁷⁹⁷<<http://blogcentroguerrero.org/2010/05/inauguracion-de-desbordamiento-de-val-del-omar/>> [Consulta: 25 abril 2012]. Entrevista realizada por FAAQ.info: «Para mí Val del Omar es un futurista que alarga la visión científico-técnica aplicada al arte hasta el extremo de su vida. Él llena, digamos, el camino de las primeras y las segundas vanguardias a base de expandir la idea del arte intermedia. Es un ejemplo más de la desgracia de España de no tomarse en serio nunca a los pioneros. Y a mí me ha interesado y me interesa desde todos los puntos de vista, pero hay un punto de vista que en España es mucho más conflictivo: es el punto de vista sonoro. Él es un hombre que, como buen vanguardista, concibe el arte como un acto total, de revolución total. Sin fronteras, sin límites, formatos, sin separaciones. [...]. Tenemos esa sensibilidad de unir movimiento, arte, como plasticidad, como historia, que se desborda por las paredes, y que se convierte en electrónica, y se convierte en plurifocalidad de medios de expansión de sonido. Igual que las imágenes se le escapaban por las paredes, el sonido no lo veía monocal, ni bicanal ni octocal, sino multicanal». También disponible en la web Radio del Museo Reina Sofía: <<http://radio.museoreinasofia.es/los-sonidos-de-jose-val-del-omar>> [Consulta: 20 mayo 2012].

modernidad trabada» donde, entre otras cosas, se reflexionó acerca de Val del Omar y su circuito. En el programa y los carteles se usó como fondo una fotografía histórica en la que puede verse uno de aquellos altavoces a los pies de las emblemáticas Torres de Serranos.⁷⁹⁸

4.2.- Aproximación al universo Val del Omar

Es difícil referirse a Val del Omar si no es con una larga lista de ocupaciones que incluye las de cineasta, inventor, técnico, grafista, fotógrafo, autor de *collages* y poeta, o bien se puede, directamente, presentar como artista inclasificable. Creador fecundo y absolutamente polifacético, su nombre va ligado más estrechamente al cine, disciplina en la que se inició todavía en la época de las vanguardias históricas para llegar activo, en el final de su vida, hasta los años de un cine experimental que en muchos aspectos ya había prefigurado en sus propias cintas. Pese a que se ha conservado solo una pequeña parte de su obra, ha sido suficiente para que se reconozca en ella a un verdadero poeta lírico de la imagen.⁷⁹⁹ Su «cinegrafía» es escasa pero intensa y tan experimental que se ha señalado que, más que obras acabadas, su producción fue un constante laboratorio de experimentación.⁸⁰⁰

El cine de Val del Omar se emparenta con la Generación del 27 y su lenguaje tiene la genial peculiaridad de estar enraizado en los modos de la vanguardia y, a la vez, mantenerse plenamente vigente y moderno hasta la experimentación de los años setenta.⁸⁰¹ El particular universo fílmico del granadino se configuró a partir de la lectura de los místicos, un sentido misional-didáctico –inspirado en buena medida por su paso por las Misiones Pedagógicas– y las posibilidades de la técnica y la máquina. Rechazó el cine-espectáculo y defendió un cinema artístico y comprometido con el espectador, concebido lejos del modelo comercial materialista manejado por la industria.⁸⁰² Val del Omar creyó en un cinema nuevo, «no el cine, espectáculo en crisis, no el cinematógrafo sala-teatro, sino el cinema»,⁸⁰³ basado en una forma diferente de mirar-escuchar que no pretendía entretener o divertir al espectador sino conmocionarle, aproximarse a él, en sus propias palabras «aprojimarle», amarle, «prenderle fuego».⁸⁰⁴ Ese proceso de «aprojimación» tenía como eje principal al espectador que «frente a la pantalla abre la cuna de sus sueños para que depositemos

⁷⁹⁸ Programa de mano. 15º Festival *Nits d'Aielo i art*. Valencia, 8 al 16 de marzo de 2012.

⁷⁹⁹ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004, p.7.

⁸⁰⁰ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.93.

⁸⁰¹ BONET, Eugeni. Amar: arder. Recuerdo de José Val del Omar..., pp.63-64.

⁸⁰² VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.54, 63, 95, 164. Ideas expresadas bien temprano, en este caso a propósito de la Asociación de Creyentes del Cinema que fundó hacia 1935. Val del Omar afirmaba creer en «un cinema español vertical, en auténtico choque, frente al horizontal, materialista, escéptico de los países que hasta ahora detentaban el procedimiento. [...]». En una conferencia pronunciada en 1956 hablaba de cómo «a estos cultivadores del éxito a toda costa (productores), y que no sienten el más mínimo amor a la libertad del prójimo, hay que hacerles frente». Antes, en 1928, en una entrevista para el semanario *La Pantalla*, era presentado a los lectores como alguien que había despreciado siempre el aspecto industrial del cine, más interesado en su faceta artística.

⁸⁰³ *Ibidem*, p.43.

⁸⁰⁴ SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, M^a José. *Val del Omar sin fin...*, p.36.

allí el nuestro».⁸⁰⁵ Un prójimo al que pretendía hacer protagonista de una experiencia colectiva que, conmocionándole, sacándole de sí mismo, pudiera hacerle recuperar la «Unidad» y conducirlo al conocimiento de lo trascendente.⁸⁰⁶ Para Val del Omar el cine era un instrumento capaz de revelar la «meca-mística», aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos.⁸⁰⁷ El «cinemista» proyectó todos estos presupuestos en una «cinegrafía» de ambición holística, sin fronteras o técnicas compartimentadas, que desbordaba absolutamente la experiencia cinematográfica convencional con una integración de todas las artes y sus técnicas en un espectáculo total.⁸⁰⁸ El resultado fue la construcción de una «neopercepción» audiovisual polisensorial en la que a lo largo de los años fue introduciendo pantallas desbordadas, efectos lumínicos, táctiles, olfativos y sonoros camino de una unidad picto-lumínica-audio-táctil que finalmente formularía en su experiencia PLAT.

Su perfil no encajaba con el de un realizador o director convencional, sino que fue más bien, como indica Eugeni Bonet, un «soñador de otro cine» que, para hacerlo realidad, tuvo que inventar una tecnología *ad hoc*, ideando todo tipo de máquinas, artefactos y dispositivos.⁸⁰⁹ A lo largo de su carrera desarrolló decenas de prototipos, proyectos, patentes y construyó él mismo cuantas máquinas, dispositivos o artefactos necesitó. Su desarrollo artístico-creativo es pues inseparable de sus innovaciones técnicas. En él se dieron cita ambas dimensiones, la de artista y la de técnico, que se fecundaban y potenciaban mutuamente.⁸¹⁰ Sin ánimo de hacer una relación completa, entre sus invenciones, con sus correspondientes dispositivos técnicos, se pueden citar la óptica temporal de ángulo variable, la Táctil-visión, el Bi-Standard 35, el Desbordamiento apanorámico, el Palpicolor, el Teco 625, el Cromatacto, el Faratacto, el Intermediate 16-35, el tetraproyector para Pictolumínica o la Óptica biónica

⁸⁰⁵ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.62, 63. «El prójimo debe inspirarnos un gran respeto. Debemos considerarle como nuestra esperanza. Él es el lugar donde nos vamos a sembrar nosotros. Es la tierra propicia a nuestra simiente. —la criatura que frente a la pantalla nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos allí el nuestro. Una criatura que [...] no debe ser libre por ignorar. Que debe ser libre por creer y soñar. Y nosotros, conductores de sus presentimientos, debemos respetar la libertad».

⁸⁰⁶ *Ibidem*, pp.40-44, 265. En Val del Omar se dan cita la convicción en una Unidad trascendente, en el más allá, y una unidad en la realidad mundana. Quizá la unidad aquí, en el mundo material, buscada a través de un concepto global del cine pudiera hacer patente la Unidad trascendente. «Si la Unidad me atrapó fuertemente, la intuí en un todo desgastado y tal secreto quiso animarme a comunicarlo por la única manera que a mí me habían llegado las informaciones, por la conmoción. Por el espectáculo de la vida cotidiana».

⁸⁰⁷ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, p.107. En línea con lo que comenta el autor, Val del Omar explica cómo «nos encontramos incorporados a un juego mecánico invisible espacio-temporal complejo biológico, caminando hacia la Unidad centrífuga. El SER de las Galaxias». En: VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.279.

⁸⁰⁸ SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, M^a José. *Val del Omar sin fin...*, pp.169-170. En un texto manuscrito sobre «Lo audiovisual» Val del Omar explicaba: «El sonido lo hacían los expertos de sonido y la imagen los expertos de la imagen pero el producto de la mezcla hoy ya no convence a nadie cuando se pretende un mayor alcance emocional. Ha llegado la hora de ir más allá de las técnicas servidas por separado; compartimentadas y coyuntadas en un montaje. No se trata ya de acumular o mezclar. Hoy es necesario fundir. Y esa fusión exige una concepción en estrecha interdependencia. Una temperatura de creación. En el Laboratorio Audiovisual de raíz poética puede prosperar la compenetración. Puede florecer y cristalizar la espontánea interdisciplina que permita sin tropiezos marchar hacia la Unidad de Percepción Táctil. Se marcha a la integración de todas artes y sus técnicas en un espectáculo total».

⁸⁰⁹ BONET, Eugeni. Un sueño de cinematografía intuida insólita. En: BONET, Eugeni (com.) *:desbordamiento de Val del Omar...*, p.182.

⁸¹⁰ SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, M^a José. *Val del Omar sin fin...*, p.19.

energética ciclo-táctil. Ese espíritu inventor, esa pasión por la tecnología y la máquina, también alcanzó al ámbito de lo sonoro, dentro y fuera de su cine. Su capacidad técnica e inventiva no solo fue fértil en el ámbito de la gran pantalla, también dio resultados muy lejos como es el caso del Circuito Perifónico y otros proyectos realizados en la ciudad de Valencia.⁸¹¹

Antes de llegar a la capital valenciana, Val del Omar viajó a París en los primeros años veinte, donde pudo conocer las primeras vanguardias cinematográficas y donde se hizo con una concesión para vender una marca de vehículos americana. En Granada rodó su primera película, *En un rincón de Andalucía* (1924), pero el descontento con el resultado le llevó a destruir el film y le empujó a un encierro reflexivo sobre el sentido místico de la energía en las Alpujarras. Durante los años veinte trabajó ya en inventos y mejoras de la técnica cinematográfica como el *zoom*, la pantalla cóncava o el cine en relieve. A principios de la década de 1930 planteó las posibilidades de una nueva pedagogía basada en el cine a la que bautizó como «Pedagogía Kinestésica». Conoció –gracias a Federico García Lorca– a Manuel Bartolomé Cossío, de cuya mano se integró desde 1931 en el equipo de las Misiones Pedagógicas para las que realizó más de cincuenta documentales hoy desaparecidos. En 1935 rodó *Vibración en Granada* y fundó la Asociación de Creyentes del Cinema para la que rodó cintas en diversos lugares de Murcia que, al recuperarse en 1994, se editaron bajo el título *Fiestas cristianas/fiestas profanas*. Val del Omar llegó a Valencia en plena guerra civil, durante la cual realizó algunos documentales y a cuyo término grabó el de *Liberación de Valencia* (1939), hoy perdido. El granadino permaneció en la ciudad dedicado al Circuito Perifónico hasta su salida hacia Madrid a principios de 1941.

Con la llegada a Valencia, Val del Omar inició un período de algo más de diez años especialmente preocupado por el sonido, tentado –como él mismo decía– por la acústica y la radiodifusión. Un período que se inició precisamente con la puesta en marcha del Circuito Perifónico en 1939, que se extendió durante los años cuarenta con diversas innovaciones concebidas para su particular universo fílmico, así como con varios proyectos acústicos, y que se prolongó hasta los primeros años cincuenta, cuando se volcó con *Aguaespejo granadino* (1953), la primera parte de su principal obra fílmica: *Tríptico elemental de España*.⁸¹²

⁸¹¹ Además del Circuito Perifónico, en la capital levantina fundó primero Radio Levante y más tarde Radio Mediterráneo, además de poner en marcha otras iniciativas publicitarias como una Ventana Cinegráfica de proyecciones en la calle y una Falla Ambulante.

⁸¹² Tríptico que completan *Fuego en Castilla* (1958-60) y *Acariño galaico* (1961-1982). En sus últimos años proyectó un prólogo titulado *Ojalá* que debía abrir las proyecciones en orden inverso a su rodaje. Esquivó el apelativo de documental y usó el de elemental en referencia a los elementos de la naturaleza en torno a los que giraba cada parte: agua, fuego y aire (barro). El tríptico se estrenó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo del Homenaje a José Val del Omar que tuvo lugar en diciembre de 1996. Existe hoy en día una cuidada edición digital: VAL DEL OMAR, José *et al.* *Val del Omar. Elemental de España* [DVD]. Barcelona: Cameo, 2010.

4.3.- La tentación del sonido

El interés por el sonido surgió en el creador granadino producto de su atracción por la técnica, como buen hombre de su tiempo –un tiempo fascinado por el avance y las posibilidades de la tecnología aplicada a todos los ámbitos de la vida– y desde una concepción global del arte –en concreto del cine– como espectáculo total y sin compartimentos.

Desde sus primeros intentos por producir sonorizaciones cuando todavía el cine sonoro daba sus primeros pasos, hasta desarrollar una perfecta simbiosis entre imagen y sonido con técnicas propias como la diafonía, en Val del Omar se dio siempre el interés por la experimentación sonora también desde la doble perspectiva artístico-creativa y técnica. Su relación cercana con el mundo de los sonidos empezó bien temprano, pues su madre era pianista, además de pintora, y le inculcó el gusto por la música. Un gusto que pronto se sintió atraído por Manuel de Falla, a quien admiró profundamente y de quien fue vecino por un tiempo cuando recién casado residió en un carmen de la Alhambra frente a la casa del compositor. Precisamente en 1929, con el cine sonoro en fase embrionaria –aún no estaba afianzado en España y ni mucho menos existía la infraestructura necesaria en las salas– el granadino se planteó producir una versión cinematográfica sonora del ballet *El sombrero de tres picos*.⁸¹³ Todavía en sus primeros ensayos sonoros, consta que sonorizaba la proyección de su obra *Vibración de Granada* (1935) con discos⁸¹⁴ y que en 1936 construyó en su casa el primer laboratorio de película sonora escolar.⁸¹⁵

Tras sus primeros films y los trabajos para las Misiones Pedagógicas –que le sirvieron para profundizar en el medio e ir madurando su personal idea del cinema– el fin de la guerra civil dio paso a un período en el que Val del Omar estuvo especialmente dedicado a la exploración del amplio campo del sonido: «Luego, la acústica me tentó», comentaba el creador.⁸¹⁶ Una tentación hacia el componente acústico que fue útil para profundizar en las técnicas sonoras y sus posibilidades creativas y que dio como fruto la invención de nuevas fórmulas de difusión sonora, máquinas, dispositivos e incluso técnicas innovadoras que después aplicaría a sus películas. Hasta cincuenta y tres prototipos de equipos de sonido y audiovisuales realizados antes de 1950 se recogen en una lista realizada por el propio inventor.⁸¹⁷ Un lapso de tiempo ocupado fundamentalmente por lo sonoro que se extendería hasta principios de los años cincuenta, cuando de nuevo retomó la cámara con *Aguaespejo granadino* (1953).

Un recorrido muy superficial por las principales aportaciones técnico-sonoras de Val del Omar durante este periodo se iniciaría precisamente con los trabajos que realizó en Valencia entre 1939 y 1940, los equipos base de lo que luego sería la emisora Radio Levante, la instalación completa de Radio Mediterráneo y la fundación del

⁸¹³ GUBERN, Román: *Val del Omar, cinemista...*, p.16. El proyecto no se llevó a cabo finalmente.

⁸¹⁴ <<http://www.valdelomar.com>>. Sección de cinegrafías; ficha y sinopsis de *Vibración en Granada*. [Consulta: 25 abril 2012].

⁸¹⁵ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.177.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p.60. Preguntado por la época posterior a las Misiones Pedagógicas en una entrevista publicada en *Diario Regional* el 30 de mayo de 1957, Val del Omar comentaba: «La acústica y la radiodifusión me tentaron». GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, p.102.

⁸¹⁷ BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar...*, p.273.

Circuito Perifónico.⁸¹⁸ En 1942 creó la Corporación del Fonema Hispánico, un servicio de registro y reproducción de programas radiofónicos en cinta fotográfica estrecha que pudieran circular por la comunidad hispánica. Al año siguiente patentó el primer procedimiento de cinta de 8,75mm para sonido sincrónico en cine. En 1944 patentó el sistema de sonido Diafonía para cine, técnica de reproducción electroacústica basada en dos fuentes sonoras situadas delante y detrás de los espectadores, quienes ocupaban el centro de dos contracampos acústicos: uno delantero –desde la pantalla, real y objetivo– y otro posterior –subjetivo, emocional, a base de sonidos débiles que pudieran estimularles y hacerles reaccionar–. Una evolución de este sistema fue el Diáfono 54, con el que los altavoces pasaban a distribuirse por toda la sala produciendo un sonido envolvente pero diferenciado.

En 1946 Val del Omar se incorporó a Radio Nacional de España, donde creó diversos dispositivos como un sistema ecógeno para conseguir reverberaciones por cinta magnética, un campanario fotoeléctrico y otros equipos que acabarían por converger en un Laboratorio Experimental de Electroacústica que fundó en 1949. El mismo año que se incorporó a RNE creó un magnetófono de cuatro pistas, cuatro horas y cuatro velocidades con cinta de 6,35mm y bobinas basculantes al que llamaría Atril del Fonema Hispánico. Poco después, hacia 1948, creó el equipo estereofónico Diamagneto Binaural que, en homenaje a Manuel de Falla, llamó Altagracia y con el que grabó en 1949 *El amor brujo* en el Teatro Español con la Orquesta de Radio Nacional de España dirigida por Conrado del Campo.⁸¹⁹ En 1949, por encargo del compositor Joaquín Rodrigo y bajo sus indicaciones, construyó uno de los primeros magnetófonos para ciegos.

En 1953 Val del Omar fundó el Servicio Audiovisual del Instituto de Cultura Hispánica y creó diversos útiles y equipos de grabación, entre ellos el primer sistema mundial de cintas perforadas de ¼ de pulgada para sonido sincrónico de cine y TV. El mismo año utilizó el sistema de Diafonía en *Aguaespejo granadino*, película para la que además se acercó al proceder de la música concreta seleccionando más de quinientos sonidos para tan solo 21 minutos de cinta, entre ellos fragmentos de Falla, cantos hindúes, piedras, campanas, palmas y voces. También recurrió a los sonidos concretos para *Fuego en Castilla*, en este caso con recortes de música española renacentista, jazz, Stravinsky, sonidos urbanos, gritos, estruendos, bailes y rasgueados. En el caso de *Acarriño Galaico*, si bien Val del Omar recurrió a una selección sonora más discreta, la innovación residía en su idea de grabar en cinta las reacciones del público en las diferentes proyecciones para mezclarlas y emitir las por el canal diafónico posterior en nuevos visionados.

⁸¹⁸ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, pp.39-46, 61-66. Las aportaciones de Val del Omar más importantes en este campo se pueden consultar en dos capítulos que el autor titula precisamente «La aventura del sonido» e «Innovaciones técnicas». También en: PARDO, Carmen. *El sonido en la piel...*, pp.296-307.

⁸¹⁹ VAL DEL OMAR, José. *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación de Granada, 1992, p.40. Ya se ha comentado la admiración que Val del Omar sentía hacia Manuel de Falla y su música, que utilizó también en sus películas *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*. El gusto del granadino por la poesía le llevó a dedicar unos versos al músico en el momento de su muerte, acaecida en 1946 durante su exilio en la ciudad argentina de Alta Gracia: «Esto fue lo que pasó / en la sierra de Altagracia: / que al golpe de unos palillos / un viejo corazón / se hizo Agua. / Con el perfil de la Bruja / con el sonido de rana, / sin blusa, ni enagua. / Ahora mismo suenan / cuatro aldabonazos / cuatro patadas sobre la curva del suelo. / Que brote el grito / que el llanto inunde los aljibes / y amargo derrame / la buena simiente del sentimiento. / De cinturas y de frentes / sintió llenarse la estancia».

Posteriormente, y hasta prácticamente el final de su vida, el prolífico investigador granadino aún proyectó otros dispositivos y sistemas y reflexionó sobre el sonido bajo el concepto de un cine global que perfiló en su Intravisión y su fórmula Picto-lumínica-audio-táctil. Con todos estos desarrollos sonoros, no es de extrañar que Miguel Molina vincule las aportaciones de Val del Omar con la experimentación de la vanguardia y descubra en ellas –con las debidas precauciones históricas y desde una escucha contemporánea diferente– un antecedente de las prácticas contemporáneas del arte sonoro.⁸²⁰

4.4.- Llegada de Val del Omar a Valencia

Cuando dio comienzo la guerra civil española, Val del Omar se encontraba trabajando en Madrid como técnico al servicio del Patronato de Misiones, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública del gobierno de la República, y desarrollando paralelamente en su casa un laboratorio de película sonora escolar.⁸²¹ Tras el levantamiento, en previsión del curso que pudieran tomar los acontecimientos y del peligro que pudieran correr las obras de arte más valiosas del patrimonio nacional, el 23 de julio de 1936 se creó por decreto la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. El artista valenciano Josep Renau, apenas dos meses después de ser nombrado director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, se puso al frente de la Junta e informó al Museo del Prado de la decisión del Gobierno de trasladar a Valencia las principales obras para intentar garantizar así su seguridad.⁸²²

Val del Omar, que formaba parte del personal del Ministerio, colaboró con la Junta de Incautación en la evacuación de obras bajo las indicaciones de Renau. La primera expedición, en condiciones muy precarias, partió el 10 de noviembre y le sucedieron otras hasta la primavera de 1938.⁸²³ Las obras se fueron depositando en las Torres de Serranos y en la iglesia del Patriarca, protegidas especialmente contra posibles bombardeos.

No se sabe con exactitud en qué expediciones participó Val del Omar ni cómo lo hizo, pero debió ser tras alguna de las primeras o bien en el momento en que se trasladó el gobierno de la República en noviembre de 1936, cuando el granadino se asentó en Valencia. En la ciudad levantina siguió trabajando con el equipo del Ministerio de Instrucción Pública en labores de salvamento artístico y quizá también de propaganda.⁸²⁴

En 1937, el Ministerio dirigido por Jesús Hernández, todavía con Renau al frente de la Dirección General de Bellas Artes, publicó la *Cartilla Escolar Antifascista*. Se trataba de una breve cuartilla destinada a la alfabetización, «un método lógico y

⁸²⁰ MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española..., pp.28-71.

⁸²¹ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.177.

⁸²² BRIHUEGA, Jaime (com.) *Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura*. (Catálogo de exposición). Valencia: Universitat de València, 2007, p.46.

⁸²³ <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/cronologia-del-museo>> [Consulta: 25 enero 2013].

⁸²⁴ ROMERO, Pedro G. Algunas notas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar...*, p.134.

rápido para aprender, al mismo tiempo, a leer y escribir».⁸²⁵ El diseño de la cartilla estuvo a cargo de Mauricio Amster, tipógrafo y por entonces director de publicaciones del Ministerio, quien apoyó los textos con fotomontajes basados en fotografías hechas por Val del Omar durante sus años en las Misiones. Otras de sus instantáneas también las usó Josep Renau en fotomontajes que realizó para los murales del Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937.⁸²⁶

En octubre de 1937, ante el avance de los sublevados, el gobierno republicano se dispuso a abandonar Valencia con dirección a Barcelona. Mientras el grueso del equipo con el que trabajaba Val del Omar en el Ministerio de Instrucción Pública salía en la misma dirección, el granadino decidía quedarse en la capital valenciana. En junio de 1938 su reemplazo fue llamado a filas –el de 1925– y se incorporó al Servicio de Información Gráfica de Ingenieros de Madrid.⁸²⁷ El mismo Val del Omar aludía a otros trabajos realizados en Madrid por las mismas fechas, como la contribución técnica para el registro sonoro de una alocución del Comisario Piñuela y «la narración espontánea de un pobre héroe que tiró tres tanques».⁸²⁸

Para el final de la guerra Val del Omar estaba de nuevo en Valencia, pues registró la entrada del Cuerpo de Ejército de Galicia en la capital el 30 de marzo de 1939 dando forma a un documental –ya al servicio de los nacionales– titulado *Liberación de Valencia* que no se conserva, pero del que dio cuenta en un escrito años más tarde.

Yo tenía una cámara de cine en la mano. El Cuerpo del Ejército de Galicia había entrado en Valencia. En la Plaza del Caudillo se alzó la hostia consagrada ante la pequeña Virgen de los Desamparados. Al sol, de rodillas, millares de criaturas, la ciudad entera entregada. Sedienta de Patria, Pan y Justicia. Masa de «rojos» desengañada y hambrienta que se encontraba (como nadie pudiera imaginárselo ni vivirlo) predispuesta a ejercitar un cristianismo integral, a entrar en la pureza de la Transparencia.⁸²⁹

Val del Omar permaneció en la ciudad, residiendo en el número 6 de la calle Visitación, hasta la primavera de 1941, cuando marchó a Madrid para colaborar técnicamente en la puesta a punto de los Estudios Chamartín donde trabajaría durante

⁸²⁵ Explicaciones e instrucciones iniciales de la Cartilla.

⁸²⁶ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, p.36.

⁸²⁷ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.177-178. «Yo quedé en Valencia hasta que, llamado mi reemplazo en junio, me incorporé al Servicio de Información Gráfica de Ingenieros de Madrid». Aunque Val del Omar no escribe explícitamente que se refiere a junio de 1938, así se puede colegir del contexto. Además, nacido en 1904, su reemplazo era el de 1925 y este fue llamado a filas en junio de 1938 según anunciaba, por ejemplo, la prensa de la época (*ABC*, 31-X-1938). Se ha identificado su participación en dos documentales sobre temas deportivos producidos por la Comandancia General de Ingenieros en 1937, *Gimnasia* y *Natación*. Por una cuestión cronológica, parece que tal participación no fue producto de su incorporación al Servicio de Información Gráfica de Ingenieros y es posible que se utilizaran grabaciones deportivas realizadas por Val del Omar en julio de 1936: «Esta es mi obra durante la guerra [...] Tomar vistas deportivas para archivo en 16mm en julio de 1936 [...]».

⁸²⁸ *Idem.*

⁸²⁹ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101.

los siguientes cuatro años.⁸³⁰ Pudo sobrevivir y ganarse la vida en la Valencia franquista de posguerra básicamente gracias a dos cosas. De un lado sus amplios conocimientos técnicos, por cierto ya demostrados en la ciudad durante la guerra al haber instalado en un buque la emisora de onda corta que luego usaría la Delegación de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Popular de Valencia para poner en marcha Radio Levante.⁸³¹ Y de otro, su capacidad de adaptación al nuevo estado de cosas. Con un pasado como el suyo, con trabajos para diversas instituciones y proyectos de la República, supo interpretar la necesidad de justificar sus actividades anteriores y acercarse a figuras vinculadas al nuevo régimen, en cierto modo coaccionado por la difícil situación. Como indica Pedro G. Romero,⁸³² así se debe interpretar la carta que dirige a Antonio Obregón, dirigente falangista, encargado de la reconstrucción de la Cinematografía Nacional y los documentales sobre la liberación de varias ciudades. La misma interpretación cabe para su contacto con Alfredo Sánchez Bella –oficial al frente de la 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los Frentes, encargada de la incautación de los medios informativos en la toma de la ciudad– o con Vicente Escrivá –Jefe Provincial de Propaganda–. Sería precisamente gracias a Escrivá, a quien conoció por mediación de Sánchez Bella con motivo de la filmación de *Liberación de Valencia*, como Val del Omar pudo poner en marcha su primer gran proyecto sonoro en la posguerra: el Circuito Perifónico.⁸³³

4.5.- El Circuito Perifónico de Valencia

La difícil situación económica por la que atravesaba la ciudad, con precios altos para un más que retraído consumo y los escasos medios de comunicación directos con la ciudadanía –solo Radio España Valencia, una precaria emisora local y *Las Provincias* y *Levante* como diarios de mañana– llevó, sin que exista apenas información al respecto, a que Val del Omar presentara a Vicente Escrivá el proyecto de instalación de un circuito urbano de altavoces.⁸³⁴ Con un montaje que emplearía hilo telefónico, estaba pensado para difundir unas emisiones diarias que pudieran contribuir a animar el consumo, contener los precios –«circuito animador de la

⁸³⁰ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, pp.39-40.

⁸³¹ *Ibidem*, p.36.

⁸³² ROMERO, Pedro G. Algunas notas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar..., pp.176-179.

⁸³³ Documento sin fecha (ca. junio 1941). Carpeta «Mamotreto», p. 2. Este todos los documentos referidos al Circuito Perifónico que se citan proceden del archivo personal de Antonio Llobet Gil, hijo de Antonio Llobet de Fortuny, un colaborador de Val del Omar. La revisión de los mismos fue llevada a cabo por el profesor Miguel Molina y su equipo del Laboratorio de Creaciones Intermedia junto al autor de este texto. En lo sucesivo, los datos aportados proceden de los documentos de este archivo, salvo que se indique lo contrario.

⁸³⁴ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101. Val del Omar cita la voluntad del gobernador, que «quiso luchar contra los precios abusivos». Por otra parte, en el folleto publicitario de Movísono se explicaba el propósito del Circuito de ayudar a salir del colapso, a contener los precios y a excitar la economía: «El altavoz en la batalla de la paz. Los altavoces, terminada la guerra –en la que han tenido su puesto de combatientes de vanguardia– se repliegan a la ciudad pero no para desintegrarse y manchar su pureza–ganada a la intemperie y en el peligro– con la atmósfera de acetileno humeante y chillona de las verbenas, sino para, ordenados y disciplinados, formar militarmente en las filas apretadas de los instrumentos que cooperan en la reconstrucción nacional. Circuito animador de la Economía, este fue el subtítulo que en nuestro propósito de utilizarlo al servicio de esta obra de reconstrucción, le dimos a la hora de su nacimiento».

economía» fue el subtítulo que se dio al Circuito Perifónico– y con el que incluso alegrar y distraer a las gentes. Un proyecto para el que el granadino se apoyó técnica y económicamente en Francisco Otero, un hombre que pocas veces se tiene en cuenta al hablar del Circuito Perifónico y que, sin embargo, debió ser fundamental para su génesis y posterior desarrollo.⁸³⁵ El mismo Val del Omar explicaba cómo se gestó el proyecto y quiénes fueron sus colaboradores iniciales en un documento manuscrito, inédito y desconocido hasta que se ha encontrado en el archivo personal de Antonio Llobet:

Yo fui el primero en pararme en cristalizar una realidad que no era mía, que era de Otero, pero que a mi juicio era el verdadero punto de apoyo para mover el mundo.

A Otero le pedí quemara las naves y Otero quemó las naves, creyó en la leyenda que yo construí, creyó y él solito movilizó las montañas. En el principio fue el verbo como todo acto creador aunque se resuma en un grito.

La película de la *Liberación* me presentó a Sánchez Bella⁸³⁶ y este le habló a Escrivá.⁸³⁷

Escrivá me oyó mi programa, me dio crédito y yo, apoyándome técnica y económicamente en Otero, ajuntados con una entrega total comenzamos a empujar las piedras para embalsar el agua; para aprovechar la energía que se disipaba en inevitable caída sin provecho orgánico apreciable.

Y así, encendidos, preñados de ideas de creación con un sentido religioso de la energía,⁸³⁸ con un egoísmo heroico, con una moral estallante y agresiva, detuvimos la pérdida de la oportunidad que nos daba el depósito de un altavoz, un tornillo, unas cortinas o un domicilio y el nombre de Servicio Técnico.

Entonces volví a una cosa natural en mí: volví a fundar. Circuitos de Propaganda Nacional en Levante⁸³⁹ no era una empresa era un servicio. No quería

⁸³⁵ Documento sin fecha (ca. junio 1941). Carpeta «Mamotreto», p. 2. Val del Omar señala la relevancia de Francisco Otero y cómo presentaron el proyecto al jefe de la Junta Provincial de Propaganda, Vicente Escrivá. De Otero se tiene poca información. Debió ser un hombre con amplios conocimientos técnicos, especialmente en el campo del sonido. Se hizo cargo del Circuito Perifónico junto a Antonio Llobet de Fortuny una vez que Val del Omar abandonó Valencia.

⁸³⁶ SELVA, Enrique. Ondas para después de una guerra (1939-1952). En: VALLÉS, Antonio (coord.) *Historia de la radio valenciana (1925-1998)*. Valencia: Fundación San Pablo CEU, 2000, pp.122, 128. Alfredo Sánchez Bella estuvo al frente de la 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los Frentes cuando el destacamento entró en Valencia horas antes de la toma de la ciudad. Con aquella compañía se hizo cargo de la situación, tomando las instalaciones de Unión Radio e incautándose del diario *El Mercantil Valenciano*. En 1939 pasó a dirigir Radio España Valencia y ya más adelante fue director del Instituto de Cultura Hispánica y Ministro de Información y Turismo. Se conserva una carta de 1951 de Val del Omar a Sánchez Bella en: VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.180-181.

⁸³⁷ *Ibidem*, pp. 127,128. Vicente Escrivá Soriano, por entonces Jefe Provincial de Propaganda. Se hizo cargo de la desmantelada emisora Radio Levante, ya fundada por Val del Omar en Valencia. Tras poner en marcha el Circuito Perifónico también contó con el granadino para la creación de Radio Mediterráneo en julio de 1940. A finales de la década de los cuarenta trabajó como guionista para Cifesa, a partir de los años sesenta se dedicó también a la dirección y en la última parte de su vida se acercó a la televisión creando y dirigiendo series de éxito.

⁸³⁸ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de poética, técnica y mística...*, pp.50, 51, 54, 59, 102. La «energía», y el «sentido religioso/místico de la energía» como objetivo a perseguir, es un concepto recurrente en el pensamiento de Val del Omar, con un claro reflejo en muchos de sus escritos.

⁸³⁹ *Ibidem*, p.101. Es el mismo nombre que cita Val del Omar en su texto: «La Delegación Provincial de Propaganda montó, a través del hilo telefónico, el primer Circuito de Propaganda Nacional en Levante, CPNL, una red de 19 líneas para estaciones amplificadoras con varios altavoces, en mercados,

dividendos, deseaba remuneración concreta para vivir. Tratábamos humildemente de realizar un servicio y buscábamos el sustento. Nos buscábamos el bollo con conciencia [...].

Invité a Pepe. Pepe también dudó pero al final fue atraído. Había invitado a Simancas⁸⁴⁰ y Simancas también dudó pero al fin se sintió atraído por mi persona y por esta tierra próspera donde empezar a vivir.

Otero no dudó nunca porque fue el fundador de la fe en mis palabras y esto le da hoy una categoría superior. Otero ha sido el cristal polarizador, yo la palabra, la elucubración, el pensamiento claro de la lógica del milagro, la consagración de la materia al espíritu, el creyente del misterio de la encarnación, el caballero de la locura, porque es anormal el que no es como la mayoría y está loco el que está solo.⁸⁴¹

Aceptado el proyecto por Vicente Escrivá, en el seno de la Jefatura Provincial de Propaganda se formó un servicio técnico bajo el nombre de Servicio Técnico de la Jefatura Provincial de Propaganda: Circuitos de Propaganda Nacional en Levante – posteriormente este Servicio Técnico adoptaría el nombre de Movísono– que, dirigido con toda seguridad por Val del Omar, fue responsable del montaje del Circuito Perifónico y de otros proyectos.

El 13 de julio de 1939 Vicente Escrivá, en calidad de Jefe Provincial de Propaganda, se dirigía al alcalde de Valencia pidiendo autorización para la instalación de los dispositivos acústicos necesarios en algunos puntos de la ciudad: Mercado Central, Mercado de Ruzafa, Estación Valenciana, Torres de Cuarte, Estación del Norte, Alameda, calle de Zaragoza, calle de Pi y Margall y Playa de las Arenas.⁸⁴² El consistorio no dio el visto bueno alegando las graves molestias que ocasionaría el ruido generado por el circuito de altavoces. Ante la negativa, Escrivá lo intentó de nuevo subrayando el sentido orientador y doctrinal pero, curiosamente, también el estético:

[...] En cambio la ampliación eléctrica del sonido administrada con sentido estético y colectivo es un progreso que puede ser un aliciente de la vida de la ciudad igual que su ornato visual. La música puede animar como las flores. La sana doctrina como nuestra arquitectura esencial. Por ello esta Jefatura encargó a un técnico musical la organización de nuestras emisiones.

Pero se trata de algo más necesario.

El altavoz bien modulado en las estaciones de ferrocarril, en las torres de entrada de la ciudad, en los mercados y hasta en la playa constituye un instrumento urbano orientador. Y eso es solo lo que esta Jefatura pretende. [...].

entradas de la ciudad, paradas de tranvías y otros lugares propicios a la difusión». Las iniciales CPNL se pueden ver en los altavoces que aparecen en las fotografías de la época.

⁸⁴⁰ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, pp.26, 27. Es muy probable que se refiera a Cristóbal Simancas, amigo y colaborador de Val del Omar en las Misiones Pedagógicas. Gracias a él, Gonzalo Saénz de Buruaga pudo recuperar en 1994 algunas grabaciones documentales realizadas en Murcia entre 1934 y 1935.

⁸⁴¹ Documento manuscrito, sin fecha, (ca. junio de 1941). Carpeta «Mamotreto», p. 2-4. Archivo personal de Antonio Llobet. Probablemente se trate de una carta remitida por Val del Omar desde Madrid a sus ex-compañeros valencianos a propósito de la disolución de la sociedad que controlaba el Circuito Perifónico.

⁸⁴² Carta del Jefe Provincial de Propaganda del Estado al Alcalde de Valencia. 13.7.1939. Archivo personal de Antonio Llobet.

A todas estas razones añádase la fundamental de que estos circuitos son la base sobre la cual se asienta todo el edificio de la propaganda política que el Estado encomienda a esta Jefatura; además de la propaganda doctrinal de las distintas secciones de Falange [...].⁸⁴³

Según se informaba al Ayuntamiento, el programa de emisiones del circuito iba a estar formado en un primer momento por:

- 1.- Horario de campanas.
- 2.- Orden del Municipio, Gobierno Civil y Militar.
- 3.- Noticiero local.
- 4.- Consignas cortas de la Doctrina de la Falange.
- 5.- Folklore español.⁸⁴⁴

El 29 de julio la alcaldía de la ciudad contestaba a la segunda petición de Escrivá y concedía la autorización solicitada. Entre agosto y septiembre el recién fundado Servicio Técnico Circuitos de Propaganda Nacional en Levante hacía acopio de material para el montaje del Circuito Perifónico –parte prestado por la Jefatura Provincial de Propaganda, parte aportado por Francisco Otero– y se disponían los medios necesarios para el montaje físico y la puesta en marcha del servicio.⁸⁴⁵



Ilustración 45 Publicidad del Circuito Perifónico sobre un callejero de la ciudad en el que están marcadas las subestaciones de amplificación. Folleto publicitario de Movisono.

⁸⁴³ Carta del Jefe Provincial de Propaganda del Estado al Alcalde de Valencia. 23.7.1939. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101. Así recordaba Val del Omar años más tarde: «La Delegación Provincial de Propaganda montó, a través del hilo telefónico, el primer “Circuito de Propaganda Nacional de Levante”, CPNL, una red de 19 líneas para estaciones amplificadoras con varios altavoces, en mercados, entradas de la ciudad, paradas de tranvías y otros lugares propicios a la difusión».

Val del Omar concibió la posibilidad de complementar las emisiones del Circuito Perifónico con publicidad comercial.⁸⁴⁶ Con la incorporación a las locuciones diarias de los anuncios, reclamos y eslóganes que planteaba el granadino, el servicio podría generar unos beneficios económicos con los que sustentar a los que lo realizaban y contribuir, además, a la dinamización económica local.

Aquella Operación tenía, cuanto menos, que dar de comer a los que la realizaban. Y fue entonces cuando surgió la Publicidad Comercial bajo el buen propósito de ayudar a salir del gran colapso. A mi manera «inventé» la publicidad dialogada en ripios pegadizos y simpáticos a las gentes. Acudí a voces del sexo opuesto, y hasta exóticas, empleando una argentina como atractivo. Desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche (un equipo de pobres insensatos) machacaba los oídos y los nervios de las gentes a título de necesidad de contener los precios, excitar el desarrollo y alegrar y distraer a las gentes. Así nació el primer hilo musical después de la Guerra, el nuevo negocio de «hágase Vd. el dibujo acústico de su marca» y los machacantes y ripiosos *slogans*. Necesitábamos simplemente comer y a nuestra mano no disponíamos de otra forma.⁸⁴⁷

Fue entonces cuando Val del Omar fundó la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Compañía, para explotar la publicidad, gestionar el funcionamiento del circuito y realizar las locuciones. La nueva sociedad la formaron el propio José Val del Omar, Francisco Otero y los hermanos Víctor y José López Ruiz. Se fijó la residencia en la calle Marqués de Sotelo número 2 y se contó con un capital inicial de cincuenta mil pesetas.⁸⁴⁸ Con Val del Omar de director y el resto de socios como adjuntos, la sociedad contó con una numerosa nómina de trabajadores entre personal de oficina, taller, comerciales y locutorio.

Así, el Circuito Perifónico de Valencia, montado por el Servicio Técnico Circuitos de Propaganda Nacional en Levante y gestionado y explotado por Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Compañía, inició sus emisiones el 3 de diciembre de 1939.⁸⁴⁹ Se tienen solo escasas noticias de cómo resultó ser el circuito gracias al folleto publicitario que el Servicio Técnico publicó en 1940, aunque

⁸⁴⁶ GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista...*, p.7. No era la primera vez que Val del Omar planteaba los beneficios de la explotación publicitaria. En octubre de 1931 intervino en el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía con una ponencia de título «Cooperativa de empresarios para la explotación de la publicidad en sus locales», en la que explicó que había fundado el Circuito Andaluz de Publicidad Cinegráfica para coordinar esa explotación. Por otra parte, a propósito de su Asociación de Creyentes del Cinema, fundada en 1935, Val del Omar explicaba: «[...] la organización de un servicio de equipos ambulantes de propaganda nacional de valores, energías y virtudes de España, que apoyándose en un 30% de propaganda indirecta de las industrias y productos españoles, pueda económicamente sostener y difundir sin ningún costo la producción educativa, cultural y social del Estado por todas las ciudades, pueblos y rincones del España». VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.56.

⁸⁴⁷ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101.

⁸⁴⁸ Acta Notarial de la disolución de la sociedad ante el notario Joaquín de Dalmases. Valencia, 4.11.1941. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁴⁹ Esta es la fecha que aparece en el folleto publicitario de Movísono, nombre con el que continuó su labor el Servicio Técnico Circuitos de Propaganda Nacional en Levante. Sin embargo, en un documento mecanografiado con el programa de emisiones de la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Compañía del Circuito Perifónico se indica «a partir del 15 de diciembre del Año de la Victoria». Esta última fecha parece aludir solo a una modificación de la programación y cabe situar el inicio de las emisiones el 3 de septiembre de 1939.

cambiando el nombre de Circuito de Propaganda Nacional en Levante por el de Movísono, de apariencia más comercial.⁸⁵⁰ No hay duda, sin embargo, de que se trataba del mismo equipo, que además continuaba usando el reclamo de «servicio técnico».⁸⁵¹ Desde entonces, el Servicio Técnico Movísono y la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Cía, ambos organizados y dirigidos por el granadino, caminaron de la mano llegando a identificarse en algún documento.

El Circuito Perifónico estaba formado por una estación central situada en lo que todavía es la Plaza de la Reina número 2 –donde se encontraban el locutorio, los servicios de control y el cuadro de distribución de líneas– conectada por línea telefónica a nueve subestaciones de amplificación situadas en puntos vitales de la ciudad entre los que se repartían treinta y cinco altavoces y más de quinientos vatios de potencia:⁸⁵² Estación del Norte (3 altavoces y 50 vatios), Estación Valenciana –actual Pont de Fusta– (3 altavoces y 25 vatios), Mercado Central (3 altavoces y 20 vatios), Mercado de Ruzafa (2 altavoces y 20 vatios), Torres de Quart (3 altavoces y veinte vatios), Torres de Serranos (3 altavoces y 20 vatios), Plaza del Caudillo –actual Plaza del Ayuntamiento– (7 altavoces y 160 vatios), Plaza de la Reina (1 altavoz y 10 vatios) y Playa de las Arenas (10 altavoces y 200 vatios). Además se montaba una estación extraordinaria en el Paseo de la Alameda a propósito de la celebración de la Feria de Julio.⁸⁵³

El altavoz, de la mano de Val del Omar y su equipo, se convertía en verdadero protagonista urbano y su voz llenaba las calles, literalmente la tomaban. El sonido –la melodía musical más la voz de las locuciones– llenaba el espacio urbano conquistando la intemperie y llegando sin excepción a todo viandante. Resultaba una escucha pública, democrática, común y callejera que diferenciaba al Circuito Perifónico de otros medios como la radio.

Nuestro servicio no es la radio, ni quiere serlo. Actúa sobre el público movedizo de la calle; sobre el que no tiene radio y acaso no la tenga nunca; sobre el que teniéndola no dispone de tiempo para oírla; sobre el que oyéndola busca

⁸⁵⁰ Ese nombre procede, según el propio Val del Omar, de un invento suyo: «El nombre de Movísono nació en mí hace diez años y era el producto de un aparato que imaginé y patenté». Documento manuscrito, sin fecha, (ca. de junio de 1941). Carpeta «Mamotreto», p. 20. Probablemente el logotipo de Movísono, que aparecía en la portada del folleto y en otros documentos, también debió ser obra de Val del Omar, preocupado como estaba siempre de inventar logotipos, marcas y por elegir tipografías llamativas como en este caso o como el del anagrama de la Asociación de Creyentes del Cinema. BAENA, Francisco. Hilos que buscan su texto. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar...*, p.228.

⁸⁵¹ En el folleto se puede leer: «La música, la armonía y la acción publicitaria del Circuito Perifónico de Valencia (primer circuito perifónico de España) creación de MOVÍSONO». Y también: «La fe, el verbo y la acción nacional-sindicalista del Circuito Perifónico de Valencia (primer circuito perifónico de España) descansan en el Servicio Técnico de la Jefatura Provincial de Propaganda». Queda clara, pues, la identificación, a pesar de que el baile de nombres es constante en los documentos. En el folleto se explican también otras creaciones como Radio Mediterráneo, la Ventana Cinegráfica y la Falla Ambulante. Folleto publicitario de Movísono.

⁸⁵² Los altavoces tenían una forma característica, como se aprecia en las escasas fotografías conservadas. Se trataba de unidades de imán permanente y tipo réflex, es decir, tenían el altavoz en sentido opuesto a la salida de la bocina, para lograr así una mayor amplificación del sonido. Cada uno de ellos tenía encima una placa metálica circular con el logotipo del circuito y una identificación numérica.

⁸⁵³ Folleto publicitario de Movísono.

solo en ella el regalo y la distracción y huye de la Propaganda. Nuestro servicio actúa a la intemperie y tiene la valentía que exige el tiempo nuevo.⁸⁵⁴



Ilustración 46 Altavoz del Circuito en la Estación del Norte. Folleto publicitario Movísono

El programa de emisiones se densificó respecto al original presentado al ayuntamiento, con más contenidos y publicidad y con un orden de locuciones que variaba para adaptarse a las necesidades. Las emisiones diarias comenzaban a las 9h de la mañana y finalizaban a las 20h divididas en 3 tramos: mañana entre las 9h y las 10h, mediodía entre las 11,30h y las 13,30h y tarde entre las 16h y las 20h. A pesar del carácter cambiante, una programación conservada que organizaba los contenidos a partir del 15 de diciembre de 1939 permite tener una idea de cómo era aquel susurro constante que acompañaba la vida de los valencianos.⁸⁵⁵

EMISIÓN DE LA MAÑANA

- 9h. Campanas horario, Diana Consigna.
- 9,05h. Consignas de la C.N.3., "Animación a la marcha", Noticiero religioso.
- 9,15h. Noticiero Nacional, Publicidad (A), Noticiero Internacional.
- 9,30h. Publicidad (C), Noticiero local, Publicidad (C) y (B).
- 9,40h. Carteleras.
- 9,55h. Noticias y consignas, Publicidad intensiva y local.
- 10h. Campanas horario.
- Cierre.

EMISIÓN DE MEDIODÍA

- 11,30h. Gacetillas, Publicidad (A) y (C).
- 12h. Campanas horario, Ave María de Schubert, Pregón y consignas Municipales, Gobierno Civil, Consigna Auxilio Social, Noticiero del Gobierno Nacional, "Y el verbo se hizo carne", Doctrina y obra (consigna del día), Publicidad preferente.
- 12,15h. Publicidad (C).

⁸⁵⁴ *Idem.*

⁸⁵⁵ ESTEBAN, Cristina (dir.) *Ojalá Val del Omar* [35mm]. Valencia: Civic Producciones, Videomax y Estudio Uno, 1992. En el film se puede ver una recreación del locutorio del circuito, de la ubicación de los altavoces y de su efecto sonoro en algunos lugares de la ciudad.

12,30h. Música ligera, Cancionero y romancero español.
12,45h. Gacetillas y música, Publicidad intensiva, Espectáculos.
13h. Campanas horario, Doctrina y obra (consigna del día), Noticiero general preferente,
Consignas S.E.U. y S.E.M.
13,15h. Música de Zarzuela, Publicidad dialogada (B.B.) y (B).
13,30h. Cierre.

EMISIÓN DE LA TARDE

16h. Campanas horario Publicidad (A) y (B).
16,30h. Cartelera de espectáculos.
16,45h. Publicidad (C) e intensiva.
17h. Campanas horario, Doctrina y obra (consignas del día), Obra artesana, Consignas Organizaciones Juveniles.
17,15h. Publicidad dialogada (B.B.).
17,30h. Comentarios generales Crónica de espectáculos, Publicidad (A) Espectáculos e intensiva.
17,45h. Descanso hasta las...
18h. Campanas horario *Angelus*, Oración al campo, Consignas de la hermandad de la ciudad y del campo, Publicidad preferente.
18,15h. Cartelera de espectáculos.
18,30h. Publicidad dialogada (B) y (B.B.).
18,45h. Publicidad en grupo (C) y (A).
19h. Campanas horario, Órdenes y noticias oficiales, Consignas Falange, Doctrina N.S.
19,15h. Música popular española, Publicidad preferente.
19,30h. Retransmisión de Radio Nacional de España o Noticiero Local.
19,45h. Música militar, Saludo a Castilla, Trascendencia de nuestras obras, Fe en España, Recuerdo a los caídos.
20h. Campanas horario.

CIERRE⁸⁵⁶

Se establecieron 3 categorías de publicidad: A, B y C, que se emitían a lo largo del día en 4 diferentes modalidades: normal, intensiva, dialogada y preferente.⁸⁵⁷ La tarificación de los anuncios se hacía por palabra y se establecía un contrato bien por un tiempo determinado, bien solo con motivo de algún acontecimiento especial como la Feria de Julio. Val del Omar se atribuyó la introducción de anuncios dialogados en el medio,⁸⁵⁸ pero parece que además se instaba a los comerciantes a crear sus propios anuncios: «hágase Vd. el dibujo acústico de su marca». Por si faltaba la imaginación, Movísono disponía de una Sección Técnica de Publicidad para la orientación del reclamo.⁸⁵⁹ En el circuito se anunciaron teatros, casas de plumas estilográficas, de papel, de carbón, de carrocerías, de neumáticos y de helados entre un largo etcétera.⁸⁶⁰

El funcionamiento del circuito era descrito casi un año después de su puesta en marcha, haciendo hincapié no solo en su capacidad para animar la economía, el que fue su objetivo original:

⁸⁵⁶ Documento mecanografiado de la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Compañía con el programa de emisiones del Circuito Perifónico de Valencia conservado en el archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁵⁷ BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, M^a José. *Val del Omar sin fin...*, p.76. La propia mujer de Val del Omar colaboró como locutora.

⁸⁵⁸ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101.

⁸⁵⁹ Sección especializada en la orientación del reclamo, las campañas de publicidad, la redacción e incluso el dibujo según se explicaba en el folleto publicitario de Movísono.

⁸⁶⁰ Así consta en un registro de anuncios y anunciantes potenciales que se conserva en el archivo personal de Antonio Llobet.

Círculo animador de la Economía: este fue el subtítulo que, en nuestro propósito de utilizarlo al servicio de esta obra de reconstrucción, le dimos a la hora de su nacimiento. El que, pasado ya su período de infancia, le confirmamos con orgullo. Que al mismo tiempo de levantar su voz cada mañana con la oración del «Angelus», oreando la ciudad con el aire ingenuo y piadoso de la aldea, contribuye a llenar los vacíos que el ajeteo del moderno urbanismo deja libres, clavando las banderas que las Industrias y las Artes necesitan clavar en la atención del hombre y fundiendo la alegría del Comercio, la Artesanía y el Trabajo con las lacónicas y terminantes consignas del Estado Nacional-Sindicalista, a cuyo amparo se levantan. Y todo ello a la intemperie, en plena calle, que es como decir en plena trinchera del campamento de la Paz.⁸⁶¹

El Circuito Perifónico se comportó –lógicamente, estando como estaba a cargo de la Jefatura Provincial de Propaganda– como un instrumento eficaz para difundir consignas y contribuir a los fines de propagandísticos del Estado: «aprovecha los descuidos del transeúnte y le infiltra insensiblemente nuevas ideas», explicaba el opúsculo de Movísono. También fue un medio de ayuda para los fines de reclamo del comercio, la industria y la artesanía local, con una publicidad que, como señala la metáfora de «banderas que las Industrias y las Artes necesitan clavar en la atención del hombre», pudiera estimular el mercado. Los cometidos que desempeñaba el Circuito Perifónico de Valencia no solo se limitaban a los de tipo meramente práctico, como mejorar la economía o inculcar propaganda. Más allá, el servicio se atribuía la capacidad de alegrar, de mejorar el estado de ánimo de los transeúntes así como de animar las calles y barrios donde actuaba:

[...] le ayuda a caminar sobre los raíles de la melodía y tiende barandas invisibles para los que marchan por la calle cansados. Es un impalpable animador de la ciudad. Asoma de modo imprevisto sobre los ruidos metálicos y duros de la calle y los suaviza limando sus contornos. Diluye un confuso optimismo desde las altas torres, desde los estratégicos parapetos que le han sido asignados, y da a las zonas en que actúa una fragante animación, de valores hasta ahora desconocidos en ninguna ciudad de España.⁸⁶²

La música tuvo presencia constante y un papel importante en el Circuito Perifónico de la ciudad. Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Compañía, la sociedad a cargo del servicio y las emisiones, contaba con un fondo de cuatrocientos cincuenta discos de gramófono entre los que se podía encontrar zarzuela, pasodobles, música clásica, canciones populares valencianas y españolas, música militar, religiosa y ligera.⁸⁶³ Con la música de los discos y la voz de las locuciones –es decir, todo sonido que saliera de los altavoces callejeros– el Circuito Perifónico pretendía cumplir también un cometido estético y contribuir al «ornato de la ciudad», en este caso sonoro.⁸⁶⁴

⁸⁶¹ Folleto publicitario de Movísono.

⁸⁶² *Idem*.

⁸⁶³ Antonio Llobet conserva en su archivo muchos de aquellos discos. Algunos de ellos –como indica el profesor Molina, que pudo examinarlos– se encuentran rayados a conciencia por sus connotaciones nacionalistas, e incluso alguno tiene inscripciones de alerta como «¡jojo!». Es el caso, por ejemplo, de un disco con la canción *Guernikako Arbola* (El árbol de Guernika) interpretada por la Banda Municipal de San Sebastián, un verdadero himno –aunque no oficial– para el pueblo vasco.

⁸⁶⁴ Folleto publicitario de Movísono.



Ilustración 47 Altavoz del Circuito ante el Ayuntamiento. Folleto publicitario Movísono.

Prácticamente desde el principio los balances de la sociedad constituida por Val del Omar en Valencia arrojaron pérdidas. Entre las causas más probables pudieron estar el difícil momento económico que atravesaba la sociedad valenciana en aquella inmediata posguerra, la presión de los acreedores y un posible exceso de trabajadores, pues la nómina llegó a rondar en algún momento los veinte empleados. La consecuencia fue el enrarecimiento del ambiente entre los socios. La ilusión, el optimismo y la unión inicial bajo la iniciativa creadora de Val del Omar se tornaron en discusiones, falta de unidad y cierto descontrol que llevaron, como no podía ser de otra manera, a la final disolución de la sociedad en 1941, tan solo dos años después de haberse fundado. A propósito de la situación, Val del Omar escribía en 1941, ya lejos de Valencia:

En todos, se perdió el equilibrio inicial. A la empresa le comenzaron a salir cabezas pensantes y razonantes. Mi ambición de formar un solo cuerpo para mayor unidad y potencia se vio aberrada con tanta cabeza. [...] Se me recortaron las iniciativas, las alas, el vuelo. Comenzó la descomposición interior. Todo el mundo se llenó de dudas, de vacilaciones y de razones. [...] Yo, que había aprendido en el Unamuno de 1905 «si tratas de razonar frente a sus razones estás perdido»,⁸⁶⁵ enmudecí con la voz, con el gesto y con el hecho.⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento, 1914, p.13. «A estas razones hay que contestar con insultos, con pedradas, con gritos de pasión, con botes de lanza. No hay que razonar con ellos. Si tratas de razonar frente a sus razones estás perdido». La cita procede de un ensayo publicado por el autor en *La España Moderna*, nº. 206, en febrero de 1906, con el título «El sepulcro de don Quijote», que posteriormente antepuso a su obra *Vida de don Quijote y Sancho* en su segunda edición. Unamuno fue una de las lecturas más habituales de Val del Omar. En su biblioteca contaba, además de la obra citada, con *Del sentimiento trágico a la vida*, *Antología poética* y *La dignidad humana*. En sus textos, cartas y documentos usó muy a menudo citas suyas, especialmente de *Vida de don Quijote y Sancho*. VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.84, 103, 104, 119, 177, 197, 207, 208, 209, 289 y 307.

⁸⁶⁶ Documento manuscrito, sin fecha, (ca. junio de 1941). Carpeta «Mamotreto», pp.2-4. Archivo personal de Antonio Llobet.

En marzo de 1941 Val del Omar se encontraba ya en Madrid colaborando técnicamente con la puesta en marcha de los Estudios Chamartín, fundados y subvencionados por Tomás de Bordegaray e inaugurados oficialmente en abril del mismo año. Probablemente empujado por el mal funcionamiento de la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad –ya al borde de la disolución– y más atraído por las posibilidades laborales de la capital, el granadino fijó su residencia en Madrid donde trabajaría durante cuatro años siguientes.⁸⁶⁷ Por su parte, el Servicio Técnico Movísono –el otro proyecto dirigido por Val del Omar en Valencia, e íntimamente ligado a la sociedad Circuitos Españoles de Publicidad: Val del Omar y Cía.– también atravesó por problemas. La Jefatura Provincial de Propaganda retiró su aval, solicitó la devolución de material prestado y requirió que junto al nombre de Movísono se dejara de usar la denominación «Servicio Técnico de la Jefatura Provincial de Propaganda».⁸⁶⁸ De esta manera pasaba a depender únicamente de la sociedad de Val del Omar y Cía.

Definitivamente en los primeros meses de 1941 llegó la disolución. Val del Omar y otros dos socios renunciaron a sus derechos sobre la sociedad mientras Francisco Otero y Antonio Llobet acordaron quedarse con el activo de la misma y su exclusiva dirección, asumiendo el compromiso de pagar a aquellos acreedores con los que no se pudo llegar a algún acuerdo.⁸⁶⁹ A pesar de que mientras estuvo en Valencia Val del Omar creyó en el proyecto –en buena parte por necesidad– pasados los años recordó con pesar aquella experiencia y se sintió «pecador»:

Quien en 1930 había soñado una cinta del «sentido místico de la energía», su instinto de conservación propia, el hambre de los suyos y (por qué no confesarlo también) la vanagloria de sobresalir, sin tener conciencia de la trascendencia del daño, puso en marcha una polución sonora infernal que, cuanto más tiempo pasa más lo llena de pesadumbre, al sentirme uno de los fundadores de la cretinización colectiva;⁸⁷⁰ quemando para el diablo la sensibilidad virginal de criaturas tan divinamente predispuestas por el destino a convertir en eucarísticos todos los actos de su vida.⁸⁷¹

Él, que desde bien pronto había meditado largamente sobre el sentido místico de la energía; que creyó en la máquina y dispuso de ella, no de forma ingenua ni interesada, sino con una actitud mística que le permitiera ver y dar a ver más allá de lo inmediato: «la mecánica invisible en la que estamos sumergidos»;⁸⁷² él, que vio en el otro un objetivo y en la «aproximación» –aproximación, el meterse en la piel del prójimo, compartir sus alegrías y tristezas– su primer mandato; que consideraba al

⁸⁶⁷ GUBERN, Román. *Val del Omar, cineasta...*, pp.39, 40.

⁸⁶⁸ Carta del Jefe Provincial de Propaganda del Estado a Movísono. 28.1.1940. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁶⁹ Acta Notarial de la disolución de la sociedad ante el notario Joaquín de Dalmases. Valencia, 4.11.1941. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁷⁰ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, pp.75, 77, 165. Val del Omar reflexionó también acerca de los negativos y cretinizantes eslóganes, de sus efectos perniciosos y su potencial para «desintegrar el espíritu» en relación a la televisión y otros medios.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p.102.

⁸⁷² *Ibidem*, pp.75, 269.

receptor condicionado, «encadenado a la coacción sana o insana del creador»;⁸⁷³ él, Val del Omar, no pudo sino sentirse «pecador» por no haber podido o sabido elevar el circuito a la altura de aquellas premisas en las que más firmemente creyó siempre, y por haber contribuido sin saberlo —o quizá sabiéndolo, pero obligado por las circunstancias— a eso que él llamó «cretinización colectiva».

El Circuito Perifónico no acabó con la marcha de Val del Omar, sino que sobrevivió algunos años más. Tras el fin de la sociedad, el circuito de altavoces no llegó a desmontarse y es posible que las emisiones no cesaran durante el trámite de disolución. Francisco Otero y Antonio Llobet plantearon una nueva compañía para la que registraron el nombre de Movísono y desde 1941 dirigieron y administraron el Circuito Perifónico de la ciudad con emisiones a base de música —dando entrada a las peticiones del público— a anuncios municipales y publicidad. De estos años se conservan los textos de algunos anuncios que merece la pena reproducir para reflejar su carácter.

Unas veces buscando la rima y el resultado biensonante:

No deje de ver :
«Los ladrones somos gente honrada»
La obra más humorística de Jardiel Poncela.
Todos los días en Eslava
«Los ladrones somos gente honrada».⁸⁷⁴

Otras con un lenguaje y un ritmo casi de telegrama:

Rialto. Refrigerado. Temperatura ideal. Hoy. Estreno. «El Joven Conde»
por Anny Ondra. Divertida. Alegre. Deliciosa. Viernes: «El galante esquilador»
por Luís Trenker.⁸⁷⁵

Y otras buscando el eslogan ripioso y machacante que se pegara a las gentes como verdadero dibujo acústico de marca:

Estilográfica El Cubano, la uno, y vive en Paz, veintiuno.⁸⁷⁶

⁸⁷³ *Ibidem*, p.130. Se refiere básicamente al espectador de cine y TV, pero esa capacidad coactiva podría extenderse también a un medio como el acústico. En otros casos y sobre otros medios, años después reflexionó sobre la publicidad, sobre los machacantes slogans y su capacidad de cretinización, así como de la deformación informativa del reclamo comercial llamando la atención sobre su influencia y condicionamiento de la futura conducta de jóvenes. «La TV, con su publicidad, puede ser la proa de la aproximación o el ultrasonido más desintegrador del espíritu». *Ibidem.*, pp. 75,77.

⁸⁷⁴ Anuncio del Teatro Eslava fechado el 25-IX-1941. Archivo Antonio Llobet.

⁸⁷⁵ Anuncio del Teatro Rialto fechado el 9-VII-1941. Archivo Antonio Llobet.

⁸⁷⁶ Anuncio emitido por el Circuito Perifónico y grabado en la memoria de Antonio Llobet a pesar de los años transcurridos. Parece una buena muestra de la efectividad de algunos de aquellos *slogans*. Entrevista a Antonio Llobet. Febrero de 2012.



Ilustración 48 Tarifas publicitarias del Circuito Perifónico. Archivo personal de Antonio Llobet.

Mientras la Junta Provincial de Propaganda, a petición del Ayuntamiento, ordenó en julio de 1941 dismantelar el circuito por las molestias que ocasionaba,⁸⁷⁷ este recibía paralelamente peticiones por parte de otros organismos oficiales para emitir anuncios y avisos.⁸⁷⁸ De alguna manera Francisco Otero y Antonio Llobet encontraron la forma de mantener activo el medio durante aquel año mientras regularizaban la situación de la nueva sociedad. El circuito de altavoces sufrió algunas modificaciones respecto al original y, entre 1941 y 1942, se obtuvieron los permisos necesarios y se presentó la memoria técnica de la nueva instalación. Según esta, el locutorio central quedaba fijado en la Plaza de la Reina número 2, donde se dispusieron todos los elementos necesarios para la alimentación de las estaciones receptoras que ahora quedaban reducidas a cinco situadas en la Estación Valenciana (con dos altavoces, uno en la misma estación y otro en las Torres de Serranos), Torres de Quart (con un altavoz), Mercado Central (un altavoz), Plaza del Caudillo –hoy Plaza del Ayuntamiento– (con dos altavoces) y Estación del Norte (dos altavoces).⁸⁷⁹ Para conectar las estaciones con el locutorio se usaron líneas en parte de la Compañía Telefónica Nacional de España y en parte propiedad de Movísono.

Otero y Llobet hicieron más viable el Circuito Perifónico orientándolo definitivamente a la publicidad, contando con menos personal, reduciendo el número de estaciones a mantener, colocando menos altavoces y construyendo de forma manual muchos de los componentes.⁸⁸⁰ Además, se dedicaron al montaje de megafonía fija o eventual para actos públicos, institucionales y religiosos. Establecieron una tarifa de publicidad por palabra con precios asequibles y con descuentos para contratos largos de tres o seis meses. Para atraer mayor atención llegaron a incorporar una emisión

⁸⁷⁷ Cartas del Jefe Provincial de Propaganda del Estado a Movísono. 9 y 14.7.1939. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁷⁸ Por ejemplo, ese mismo mes de julio Gobierno Civil hacía uso del Circuito Perifónico para difundir el anuncio y el programa de las verbenas pro-evacuación de mendigos que se realizaron en la ciudad. Cartas del secretario del Gobernador Civil a Movísono. 2 y 4.7.1939. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁷⁹ Memoria técnica del circuito. Octubre de 1942. Archivo personal de Antonio Llobet.

⁸⁸⁰ Antonio Llobet hijo recuerda cómo se montaban elementos y dispositivos a partir de indicaciones de libros de electrónica conseguidos del extranjero y como se reciclaban materiales, llegando a construir cajas para los amplificadores con la lata de botes vacíos.

deportiva los domingos que debió contar con un buen seguimiento, pues en ese caso los anuncios se cobraban mucho más caros: a peseta la palabra.⁸⁸¹

Finalmente, el Circuito Perifónico se desmanteló a finales de 1945. Francisco Otero y Antonio Llobet siguieron por unos años más vinculados a las instalaciones de megafonía como forma de ganarse la vida. Entre los documentos del archivo conservado por Antonio Llobet hijo hay dos carpetas con los rótulos de «Circuito Perifónico de Alicante» y «Circuito Perifónico de Madrid». Pero ambas están vacías, por lo que no se puede sino especular acerca de los posibles proyectos de Movísono para llevar el sistema de altavoces a otras ciudades. En el caso concreto de Alicante existen diversas referencias en la prensa de aquellos primeros años cuarenta en las que se alude a un circuito perifónico, pero no hay documentos que avalen la relación con Valencia y Movísono.⁸⁸²

El paso del tiempo borró irremisiblemente las huellas de aquel murmullo urbano. Nada quedó de aquella banda sonora que acompañó la vida de los valencianos con el peso de órdenes, doctrina y propaganda, pero también con música y rípicos pegadizos que –seguro– hicieron más llevaderas las penurias de posguerra. Como mínimo aquella experiencia «perifónica» tuvo algo bueno: sustituyó el estruendo terrible de aviones, bombas y balas por acordes, la suave voz del «sexo opuesto» y hasta la musicalidad de un acento argentino.⁸⁸³ «La voz humana, abriéndose –como flor sonora– en los jardines del aire».⁸⁸⁴

Val del Omar siempre subrayó en sus escritos el carácter pionero del Circuito Perifónico en el ámbito nacional. Se refirió al mismo como el «primer circuito» de aquel tipo en España, o como el «primer hilo musical de posguerra». Aunque sí se había dado anteriormente la comunicación en la calle a través de megafonía, había sido desde uno o pocos focos, generalmente móviles, puntuales, sin constituir circuito fijo, sin un orden de emisiones regulares y sin la curiosa mezcla música-publicidad. La especulación en relación con el panorama internacional es más compleja. Es difícil saber si existió algún proyecto similar con anterioridad fuera de España, pero sí parece evidente que el circuito valenciano tuvo algunos antecedentes claros. Es conocida la potente propaganda nazi de los años treinta y cómo los alemanes instalaron altavoces en campos de deporte, fábricas, lugares de trabajo, patios, calles y plazas para difundir consignas a través de la radio. Se promovió una escucha colectiva –en este caso de emisiones radiofónicas– producidas a menudo por jefes nazis de distrito que llenaban

⁸⁸¹ Tarifas publicitarias del Circuito Perifónico de Valencia. Febrero de 1945. Archivo personal de Antonio Llobet. El anverso de la misma puede verse en: ROMEO, José María; MIRALLES, Vicente. Regulación de los servicios radioeléctricos. En: RICO, C. (coord.) *Crónicas y testimonios de las telecomunicaciones españolas*. Madrid: Colegio Oficial de Ingenieros de Telecomunicaciones, 2006, pp.111-112.

⁸⁸² ABC, 18 y 21.11.1941. *La Vanguardia*, 19.11.1942. En ambos diarios en relación a la conmemoración de la muerte de José Antonio Primo de Rivera.

⁸⁸³ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.101. Para la publicidad, Val del Omar recurrió a la voz femenina y al atractivo acento de una locutora argentina.

⁸⁸⁴ La frase está tomada literalmente de las líneas –en clara alusión al Circuito Perifónico– con las que el poeta jesuita Juan Bautista Bertrán (1911-1985) dedicaba su libro de poemas *Arca de fe* (Valencia, 1946) a Antonio Llobet de Fortuny, colaborador de Val del Omar: «A la simpatía de Antonio Llobet, que nos recuerda el milagro de la voz humana abriéndose –como flor sonora– en los jardines del aire». Archivo personal de Antonio Llobet.

las mismas de propaganda y música, sobre todo militar. Es de sobra conocida la apreciación de Hitler acerca del papel que jugaron a su favor aquellas emisiones.⁸⁸⁵ Respecto a la difusión de contenidos musicales, las obras y canciones debieron generar una especie de música ambiente –una *musique d'ameublement* como la llamara Satie–. El granadino sí adelantó de alguna manera el concepto de hilo musical, pues este no llegaría a España hasta finales de los años sesenta.

Entre algunos antecedentes lejanos de la transmisión a distancia y por cable de contenidos, en este caso musicales, se puede citar a Taddeus Cahill.⁸⁸⁶ En la patente de su telharmonium, registrada en 1896, ya explicaba que uno de sus grandes objetivos a conseguir con aquel instrumento era distribuir música generada eléctricamente desde una estación central a elementos portátiles localizados en diferentes lugares. Es decir, un hilo musical que llevara a distancia la música interpretada en vivo empleando el cableado telefónico. Hacia 1906 Cahill instaló un telharmonium en un edificio en pleno Manhattan y desarrolló un servicio de música en directo por suscripción. Contó con clientes a lo largo de todo Broadway entre los que había cafés, hoteles y particulares de buena posición económica que disfrutaban de entre dos y cuatro sesiones al día. La falta de suscriptores para hacer viable el proyecto y problemas de interferencias con las líneas telefónicas acabaron con el proyecto de Taddeus Cahill en febrero de 1908.

Otro antecedente fue la famosa compañía estadounidense Muzak.⁸⁸⁷ Fue fundada por el general de la armada americana George Owen Squier en 1922 como Wired Inc., con un proyecto que empleaba las líneas del tendido telefónico para transmitir noticias, música, conferencias, entretenimiento y publicidad en general a los hogares primero y a los comercios y oficinas después. En 1934, inspirado por la famosa marca Kodak, combinó su nombre con el de música y rebautizó su compañía como Muzak. Desde entonces, la marca se hizo tan popular que se empleó comúnmente para hacer referencia al hilo musical o *elevator music*.

4.6.- Otros proyectos en Valencia: la Ventana Cinegráfica, la Falla Ambulante y Radio Mediterráneo

Durante su estancia en Valencia, Val del Omar trabajó en otros proyectos con Movísono. A la vez que empezaron las emisiones del Circuito Perifónico se puso en funcionamiento la Ventana Cinegráfica, una gran pantalla extraluminosa de doce metros cuadrados instalada en el lugar más céntrico de la ciudad, lo que hoy es la Plaza del Ayuntamiento. La Ventana contaba con medios ópticos y acústicos para difundir noticias y consignas como un «verdadero periódico mural».⁸⁸⁸ No existen datos que permitan saber exactamente durante cuánto tiempo estuvo activo este dispositivo, pero

⁸⁸⁵ KOONZ, Claudia. *La conciencia nazi: la formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*. Barcelona: Paidós, 2006, pp.89-126.

⁸⁸⁶ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. New York: Routledge, 2012, pp.8-12.

⁸⁸⁷ VANEL, Hervé. *Triple entendre. Furniture music, Muzak, Muzak-Plus*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2013, p.46.

⁸⁸⁸ Folleto publicitario de Movísono.

probablemente se inauguró con el Circuito Perifónico y se dismanteló a principios de 1941, poco antes de la salida de Val del Omar de Valencia y la disolución de Movísono.

La Falla Ambulante fue otro original empeño sonoro y visual –en colaboración con la Junta Central Fallera– con el que se hizo publicidad de las fiestas falleras de 1940, así como de la cultura, la industria, la artesanía y los productos típicos de la región por diferentes ciudades españolas.⁸⁸⁹ Sobre un camión, cedido por el General Jefe de la 3ª Región Militar, se montó un monumento fallero que, según explicaba la prensa, tenía forma de barraca valenciana con dos ninots en la puerta simulando seleccionar naranjas:

Se encuentra en Barcelona la «falla ambulante», obra del Circuito Perifónico de Valencia, dedicado a pasear por España el nombre de la capital levantina, el de sus fiestas tradicionales, de sus industrias y productos típicos y el de su artesanía. Este viaje está especialmente dedicado a la propaganda de las fallas. La «falla ambulante» llegada a Barcelona representa una barraca, con sus típicos «ninots» a la puerta, ocupados en faenas de selección de naranja.⁸⁹⁰



Ilustración 49 Falla ambulante. Folleto publicitario Movísono.

Se equipó con una estación microamplificadora alimentada por grupo electrógeno y tres altavoces con una potencia de salida de 50W para la publicidad sonora y una «pantalla cinegráfica» para las proyecciones. La Falla Ambulante salió de Valencia el 29 de febrero de 1940 y realizó un itinerario de 2530km pasando por Castellón, Tarragona, Barcelona, Lérida, Zaragoza, Pamplona, San Sebastián, Bilbao, Burgos, Madrid, Albacete, Murcia y Alicante.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p. 56. El concepto «ambulante» se puede relacionar, siquiera de forma indirecta, con otras experiencias itinerantes en que había participado Val del Omar. Es el caso de los equipos de las Misiones Pedagógicas o de la Asociación de Creyentes del Cinema, en cuyo seno se dispuso la «organización de un servicio de equipos ambulantes de propaganda nacional de los valores, energías y virtudes de España, que apoyándose en un 30% de propaganda indirecta de las industrias y productos españoles, pueda económicamente sostenerse y difundir sin ningún costo la producción educativa, cultural y social del Estado por todas las ciudades, pueblos y rincones de España».

⁸⁹⁰ *La Vanguardia*, 5.3.1940.

⁸⁹¹ Folleto publicitario de Movísono.

La prensa local dio cuenta de la salida:

Con el fin de realizar una atractiva propaganda de nuestras fiestas de las Fallas y organizado por la Jefatura provincial de Propaganda con la colaboración del excelentísimo señor jefe de la tercera región militar, don Antonio Aranda del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad y de la Junta Centra Fallera, esta mañana partirá hacia el Norte y centro de España el Camión Fallero. Sobre este va instalada una típica barraca valenciana con todos sus naturales compartimentos y en lugares apropiados una perfecta instalación de servicios para la propaganda radiada, así como también un equipo completo para proyecciones sobre pantalla. Una nota altamente simpática será la retransmisión del «Parte Fallero» por Radio Valencia y el Circuito Perifónico de Valencia. Como jefe de la expedición figura Víctor López Ruiz; director literario Jesús Morante Borrás; servicio técnico José Arlandís y locutor Vicente González Rodríguez.⁸⁹²

Y a medida que se sucedían los días, la Falla Ambulante era recibida con alegría y entusiasmo allá por donde pasaba:

[...] El paso por los pueblos de tránsito hasta la capital castellanense, así como la estancia en esta ciudad fue sumamente feliz, recibiendo por doquier muestras de simpatía. En Zaragoza se reprodujeron aquellas calurosas manifestaciones el sábado. El mismo día llegó a Barcelona el camión, a las 20,30 y su acogida fue entusiasta. Aquí se detendrá el camión algún tiempo, pues han de hacer sus tripulantes las visitas oficiales de rigor además de las de carácter artístico y literario que han de caracterizar esta expedición original. Como se ve, el anuncio de nuestras fiestas no ha podido empezar mejor su viaje de propaganda por España.⁸⁹³

Especialmente buena fue la acogida en Barcelona:

[...] La llegada del camión a Barcelona fue por lo demás apoteósica, miles y miles de barceloneses admiraban sonrientes la falla ambulante y comentaban jocosamente la idea valenciana, en tanto veían desfilar por sus ojos las imágenes de la pantalla con nuestros monumentos, nuestros paseos, nuestro comercio, nuestras industrias, en tanto los altavoces hacían una llamada a su visita durante los días 14 y 19 del corriente mes [...].⁸⁹⁴

Val del Omar y Movísono fueron también los responsables de la instalación completa de la emisora Radio Mediterráneo Valencia. La experiencia radiofónica del granadino se remonta al período de guerra, cuando montó una serie de equipos en un buque oceanográfico que funcionaban como una emisora de onda corta.⁸⁹⁵ La Delegación de Propaganda del Comité Ejecutivo Popular de Valencia se hizo cargo de los dispositivos instalados por Val del Omar para llevarlos al edificio del Banco

⁸⁹² *Las Provincias*, 29.2.1940.

⁸⁹³ *Las Provincias*, 6.3.1940.

⁸⁹⁴ *Levante*, 8.3.1940.

⁸⁹⁵ BALSEBRE, Armand. *Historia de la radio en España. Volumen I. (1874-1939)*. Madrid: Cátedra, 2001, p.444. No hay una fecha concreta del montaje. El autor señala los primeros meses de la guerra civil.

Vitalicio –situado en la actual Plaza del Ayuntamiento– y montar allí la emisora de propaganda republicana Radio Levante.⁸⁹⁶

Horas antes de la llegada de las tropas del ejército nacional a Valencia el 30 de marzo de 1939, un destacamento de la 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los Frentes entraba en la ciudad y ocupaba la emisora más potente, Unión Radio Valencia, y las instalaciones del diario *El Mercantil Valenciano*. Tras la guerra, una de las principales preocupaciones del bando vencedor fue controlar los medios de comunicación y especialmente la radio. Así, Radio Levante fue también tomada por la misma compañía. En sus instalaciones Vicente Escrivá estableció su despacho al frente de la Jefatura Provincial de Propaganda y, a instancias suyas, Val del Omar y el equipo de Movísono montaron la nueva Radio Mediterráneo sobre la base de la antigua emisora de propaganda republicana. El Departamento de Radiodifusión de la Dirección General de Propaganda concedió la emisora en propiedad a Escrivá y autorizó su puesta en marcha en julio de 1940.⁸⁹⁷

Radio Mediterráneo fue una emisora de onda corta, concebida para alcanzar grandes distancias. Según el folleto publicitario de Movísono contaba «con un novísimo circuito con un rendimiento efectivo de más de dos kilowatios y de antenas y longitudes dirigidas, que permiten una perfecta recepción en la Península y sus islas, América, Centro de Europa, Italia y Marruecos». La instalación al completo, tanto del estudio como del transmisor, corrió a cargo de Movísono.

La prensa local se hacía eco de la nueva emisora y sus objetivos:

Valencia tendrá en breve una nueva emisora de onda corta. La Jefatura Provincial de Propaganda de Valencia, ha montado en nuestra ciudad una nueva emisora de onda corta, titulada Radio Mediterráneo Valencia.

La citada emisora, la mejor de onda corta de España, estará orientada al extranjero y dará sus emisiones en francés, inglés, alemán e italiano. Su contenido, aparte del carácter político e informativo, estará orientado principalmente a la propaganda de nuestros productos de exportación al mundo.⁸⁹⁸

La inauguración oficial de Radio Mediterráneo tuvo lugar el 27 de julio de 1940, con la asistencia de destacados cargos como el Director General de Propaganda, el jefe del Departamento de Radiodifusión, el gobernador civil, el alcalde de la ciudad, el presidente de la diputación y el mismo Vicente Escrivá.

Ayer nació a la vida, en acto solemne y emotivo, Radio Mediterráneo Valencia, emisora de onda extracorta cuya finalidad fundamental –aparte servir los intereses supremos de España y su credo nacional sindicalista– es la de ser el portavoz de los cuantiosos intereses económicos de nuestra exportación, propagando y orientando sus excelencias y necesidades y poniendo al servicio de los organismos rectores de estas actividades su suficiencia técnica y sus poderosos medios para que, con su colaboración, se llegue a una perfecta

⁸⁹⁶ BORDERÍA, Enrique; MILLÁN, Mª José. La Radiodifusión Valenciana en la Guerra Civil (1936-1939). En: VALLÉS, Antonio (coord.): *Historia de la radio valenciana (1925-1998)*..., p.95.

⁸⁹⁷ SELVA, Enrique. Ondas para después de una guerra (1939-1952)...., pp.123-132.

⁸⁹⁸ *Las Provincias*, 11.7.1940.

orientación e información de cuantos intervengan en ellos, estableciendo un nexo de unión que a determinadas horas del día lleve nuestra voz a todos los rincones del mundo donde exista un interesado en esta economía mediterránea, de la que somos centro, para orientarles e informarles tanto en el orden comercial y de precios como en el técnico. [...].⁸⁹⁹

Poco tiempo después de su inauguración, Vicente Escrivá vendió Radio Mediterráneo al periodista Ángel Ezcurra quien, con la ayuda de sus hijos, la transformó en una emisora comercial de titularidad privada. A su vez, la familia Ezcurra la vendió de nuevo a la Cadena SER en 1946.⁹⁰⁰

Un último apunte sobre Val del Omar en Valencia, poco antes de abandonar la ciudad. Según la revista *Radiocinema* en su número 60 – 30 de enero de 1941– a finales de 1940 el granadino fue cofundador del Cine-Club Mediterráneo de Valencia junto a Basilio Gasent, José Ombuena, José Ángel Ezcurra –cuya familia sería propietaria de Radio Mediterráneo–, Vicente Coello, Ángel A. Jordán y Jesús Vasallo Ramos. El cine-club estuvo vinculado a la emisora del mismo nombre y fue una tempranísima experiencia cinéfila no solo en el ámbito local, sino también nacional.⁹⁰¹

En marzo de 1941, José Val del Omar dejaba atrás Valencia y su «capacidad melódica», esa que había abrazado de forma óptima el eco de los altavoces perifónicos. Marchó a Madrid, nueva etapa. Luego, una larga lista de sucesivos proyectos e ingenios técnicos hasta prácticamente el final de su vida, coronada esta por esa genial obra que es su *Tríptico elemental de España*.

4.7.- Un paisaje sonoro *avant la lettre*

En el folleto publicitario que Movísono publicó en 1940 aparecía un texto que, aunque sin firmar, con seguridad fue escrito por Val del Omar, por entonces al frente de la compañía, además ideólogo y director del Circuito Perifónico.

Nada existe, sobre todo con existencia clara y neta, sin que haya una razón que lo justifique. Y de esta ley biológica no podía librarse nuestro Circuito.

Valencia necesitaba completar su fisonomía, totalmente armónica, añadiendo a la estética de su arquitectura la arquitectura de su ritmo. SE imponía para ello un estudio profundo y cordial, más que de su plano topográfico, de su realidad metafísica, de su estructura psicológica, de su vocación artística y de sus reacciones sentimentales.

La melodía, acaso como un reflejo sonoro de la devoción valenciana por el color –naranjas, limones y azulejos asomados al mar–, es la protagonista de Valencia. Valencia es la ciudad de la melodía, la ciudad cuya órbita gira alrededor de un pentagrama. No en balde el nombre candencioso de Valencia ha recorrido la redondez del mundo sobre la bandeja vibrante de una marcha. El sonido armonizado encuentra en ella plácidas resonancias, y quizá por eso mismo, por

⁸⁹⁹ *Las Provincias*, 28.7.1940.

⁹⁰⁰ BALSEBRE, Armand. *Historia de la radio en España. Volumen II. (1939-1985)*. Madrid: Cátedra, 2002, p.52.

⁹⁰¹ GUBERN, Román. *Val del Omar, cineasta...*, p.38.

su alta capacidad melódica, se complace con el juego estallante de las tracas, rotura y explosión de la armonía, evocación del culto de las batallas y de la pólvora sonora, estrépito encadenado, bello desorden del sonido, armonía al fin. [...]

Innumerables son las bandas de música que, con motivo de las distintas fiestas valencianas, recorren las calles de la ciudad. Y cuando Valencia tonifica su júbilo –fallas y fuegos de San José, fiestas de San Vicente, Feria y concursos musicales de julio–, no es ya la música ni la melodía, es el estruendo de las carcasas, la fuga retumbante de los cohetes, el chisporroteo de las hogueras, el que hace vibrar –como cuerdas tirantes– los aires de la ciudad.

Captar esta capacidad melódica, darle continuidad y medida, ordenamiento y norma, engarzar la melodía y la voz, sistemática y poéticamente, en los centros vitales de Valencia, contribuyendo al ornato de la ciudad en un orden no previsto, esta ha sido la obra de nuestros técnicos del Circuito: una obra de ingenieros y poetas[...].⁹⁰²

El Circuito Perifónico que el «cinemista» concibió en Valencia no se agotaba en su funcionalidad, en su dimensión práctica. La voz y la música que las emisiones volcaban a la calle desde los numerosos altavoces podrían pensarse simplemente desde la utilidad, pues en último término se trataba de un proyecto que nacía con unos objetivos informativos y comerciales bien definidos. Pero difícilmente un espíritu como el de Val del Omar podía deshacerse de su vocación artística, ni siquiera en un cometido aparentemente tan alejado del universo creativo como era un circuito de emisiones. El creador granadino atravesó Valencia con las orejas si no más atentas que los ojos –como pedía Russolo–,⁹⁰³ al menos igual de vigilantes y pudo descubrir una fisonomía acústica «totalmente armónica» que le fascinó. Como el futurista italiano, disfrutó distinguiendo «el juego estallante de las tracas», la música y la melodía de las bandas, «la fuga retumbante de los cohetes y el chisporroteo de las hogueras» que hacían vibrar «los aires de la ciudad». En ese contexto, el Circuito Perifónico de Val del Omar no es simple ruido, sino elemento que completa la semblanza sonora de una ciudad que concibe como «máquina estética», precisamente por la atención que le presta a cómo suena, por cómo la escucha.⁹⁰⁴

El proyecto tenía lugar en el espacio urbano, se hacía realidad en unas calles que el creador granadino apenas conocía desde unos meses atrás pero en las que ya había advertido una «alta capacidad melódica». La distribución estratégica de los altavoces, en algunos de los puntos de más actividad de la Valencia de la época,

⁹⁰² Folleto publicitario de Movísono.

⁹⁰³ RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di «poesía», 1916, p.12. «Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos».

⁹⁰⁴ PARDO, Carmen. En los arenales del arte sonoro. *Arte y políticas de identidad*, 2012, vol.7, p.22. Según la autora, ha sido la atención que los artistas han prestado a la vida cotidiana lo que a convertido a la ciudad en una gran máquina estética, desde los futuristas a los paisajistas sonoros pasando por los compositores de música concreta.

garantizaban el objetivo de máxima difusión, pero a la vez sucedía que el sonido que salía de las bocinas durante cada una de las emisiones acababa por penetrar el corazón de la ciudad fundiéndose con su identidad sonora. Identidad que desencadenó una reflexión en Val del Omar fruto de la cual surgió una absoluta conciencia de cómo sonaba la ciudad, de su banda sonora. Una banda sonora que, es un hecho, existe y que si no se «escucha», es porque –como explica Ramón Pelinski– se está acostumbrado a ella.⁹⁰⁵ El granadino percibía el ambiente sonoro de Valencia no ya como una acumulación de fenómenos acústicos individuales –a la que contribuiría directamente el Circuito Perifónico–, sino como una verdadera unidad estética. Los ruidos concretos que daban personalidad sonora a un medio como el de la ciudad, se constituían –bajo una lectura nada prosaica como la de Val del Omar– en elementos integrantes de un complejo sonoro capaz de proporcionar una experiencia estética, si bien todavía no concebida como musical. En el planteamiento subyacía, en cierto modo *avant la lettre*, el concepto de lo que mucho más adelante se identificará como paisaje sonoro. El creador granadino prefigura la idea en la medida en que escucha desde una perspectiva estética lo que está ocurriendo en un determinado entorno. En su actitud hay un importante componente de voluntariedad, el mismo que Tomás Marco percibe en el caso de los propios paisajes sonoros y en otras obras de arte –por ejemplo del entorno dadaísta o Fluxus– en las que la intención, sin mucho más, acaba por convertir en hecho artístico cosas del día a día más cotidiano que habitualmente no lo son.⁹⁰⁶

En 1942 Val del Omar escribió *Corporación del Fonema Hispánico*,⁹⁰⁷ documento sobre el servicio de registro y reproducción de programas radiofónicos, destinados a circular por el mundo hispanohablante.⁹⁰⁸ Como bien explica Carmen Pardo, el granadino señalaba que «nuestra cultura y memoria son preferentemente visuales», pero que existen medios como el fonógrafo y la radio que pueden aportar el documento sonoro del mundo con que sortear el predominio de la representación visual.⁹⁰⁹ Un documento sonoro, un sonido que aporta, según la autora, una configuración del mundo desplazada respecto a aquella anclada en el sentido de la vista.⁹¹⁰ Quizá ese desplazamiento de una configuración visual a una acústica que se vislumbra en el Val del Omar del Fonema Hispánico se pueda remontar apenas unos años atrás y extender al paisaje, sobre cuya fisonomía sonora más que óptica focalizó su interés el «cinemista». Ante el evidente y acostumbrado predominio de la mirada ante el paisaje, Val del Omar puso en valor la escucha y la experiencia aurál. Más allá de la apariencia visual de la ciudad o de «la estética de su arquitectura», habitualmente dominante en la percepción sensorial, la actividad del Circuito Perifónico se justificaba como una intervención potenciadora de la apariencia acústica de Valencia, de la «arquitectura de su ritmo (sonoro)». El sonido que saliera de los altavoces –la melodía

⁹⁰⁵ PELINSKI, Ramón. El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. En: *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros* [en línea]. Madrid, 2007. [Consulta: 28 mayo 2014]. <http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm>.

⁹⁰⁶ MARCO, Tomás. Músicas al límite. *Quintana*, 2007, n^o6, pp.129-130.

⁹⁰⁷ VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística...*, p.103. Documento mecanografiado en Valencia en 1942, como consta en la portada. El granadino abandonó la capital levantina en 1941, por lo que el texto debió ser escrito en algún viaje posterior.

⁹⁰⁸ *Idem*. Así lo explica Javier Ortiz-Echagüe.

⁹⁰⁹ PARDO, Carmen. Un nuevo mundo en el sonido. Val del Omar. En: EGIPTO, Antonio de; SUÁREZ, Marga (ed.) *Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaaparte Editores, 2015, p.117.

⁹¹⁰ *Idem*.

musical de los discos más la voz de las locuciones— debía sumarse a ese paisaje sonoro, formar parte de él, «contribuyendo al ornato (acústico) de la ciudad» para disfrute de los transeúntes. Mientras la Corporación del Fonema Hispánico iba a ser «documental acústico de acciones y sonidos concretos» registrado y reproducido, el Circuito Perifónico y el paisaje sonoro de la ciudad eran experiencia auditiva en vivo e *in situ*.

Si en las emisiones del circuito se concebía una función de ornato, de adorno para lograr un mejor parecer sonoro de la ciudad, es porque necesariamente se suponía la existencia de una escucha estética de la misma. De alguna manera, Val del Omar y su equipo proponían una lectura polisensorial del entorno, no únicamente atenta a lo que se ve sino también a cuanto se oye. El transeúnte era protagonista de la escucha global de un paisaje sonoro que la ciudad de Valencia, por su naturaleza, le brindaba de forma incomparable. El Circuito Perifónico no venía sino a completar ese paisaje con la inocuidad de la música, pero también con la influencia subyacente de los mensajes de publicidad y, especialmente, de las consignas y la propaganda del recién iniciado régimen franquista.⁹¹¹ Es precisamente por la presencia de este último tipo de contenidos por lo que Val del Omar ya habló del Circuito como una «polución sonora infernal» y por lo que, como bien apunta la profesora Carmen Pardo, en el caso de hablar del paisaje sonoro resultante cabe aclarar que, en todo caso, se trataba de un paisaje sonoro polucionado por el componente fascista de las emisiones.

Otro fragmento del folleto de Movísono muestra incluso un esbozo de ecología acústica. Definida por Murray Schafer como «el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad», se concibió a partir de los años setenta como la observación de los efectos de un entorno acústico sobre los seres que lo habitan.⁹¹² A los elementos sonoros de más identidad en la ciudad de Valencia les acompañaban otros más cotidianos, algunos más o menos desagradables productos de la propia actividad de sus gentes. Las emisiones, tal y como las concebía el equipo de Val del Omar, tenían la capacidad de disimular o contribuir a diluir su molestia. El Circuito Perifónico «asoma de modo imprevisto sobre los ruidos metálicos y duros de la calle y los suaviza limando sus contornos».⁹¹³

Algunas décadas antes, los futuristas italianos habían mostrado ya interés por la inmensa de orquesta de ruidos urbanos que alberga una ciudad. Luigi Russolo, en *El arte de los ruidos* (1913), hacía una descripción elocuente del paisaje sonoro de una gran capital moderna, aunque su sensibilidad no estaba tanto en una recepción estética del conjunto como en la posibilidad de usar todos esos ruidos urbanos, hijos de la modernidad y el progreso, en las nuevas composiciones musicales. Russolo, igual que el equipo de Val del Omar, ya proponía atravesar la ciudad «con las orejas más atentas que los ojos», pensando los ruidos como potenciales elementos de orquestación.⁹¹⁴ La música concreta, a partir de los experimentos realizados por Pierre Schaeffer desde 1948 gracias a las nuevas tecnologías de grabación, mezcla y reproducción de sonido,

⁹¹¹ En referencia a la publicidad y la propaganda, el folleto publicitario de Movísono hablaba de «las banderas que las Industrias y las Artes necesitan clavar en la atención del hombre» y de las «lacónicas y terminantes consignas del Estado Nacional-Sindicalista», respectivamente.

⁹¹² SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013, p.283.

⁹¹³ Folleto publicitario de Movísono.

⁹¹⁴ RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di «poesía», 1916, p.12.

mostrará un interés renovado por todos los ruidos de un entorno pero para tomarlos como objetos sonoros, captarlos y someterlos al criterio creativo del compositor.

La idea que subyace en el texto de Movísono, sin embargo, no trata de integrar sonidos naturales, urbanos o del tipo que sean en obra musical alguna, sino que propone los sonidos en su contexto como experiencia estética. Muchos años después sería Murray Schafer quien, partiendo de la revolucionaria definición que hizo John Cage de la música como «los sonidos que nos rodean, estemos dentro o fuera de un auditorio», construyó su propia visión del mundo como una verdadera composición macrocósmica.⁹¹⁵ Desde esa visión, el compositor canadiense introducirá el concepto de paisaje sonoro haciendo un acotamiento artístico del sonido real de la misma manera que el paisaje pictórico hace un acotamiento de lo visual.⁹¹⁶ El resultado de esa experiencia será entendida, en último término, como música.⁹¹⁷

⁹¹⁵ SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo...*, p.21.

⁹¹⁶ MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor, 2008, pp.1001-1002.

⁹¹⁷ MARCO, Tomás. *Músicas al límite. Quintana...*, p.129.

5.- «música ja no comença amb la clau de sol».⁹¹⁸ El grupo Actum (1973-1983)

Sintomáticamente, un año después de la celebración de los ya míticos Encuentros de Pamplona –para los más optimistas la confirmación de que otra forma de pensar y hacer el arte era posible, punto de partida de una ebullición experimental en lo musical que duraría hasta bien entrados los ochenta– Actum nació en Valencia para hacer cristalizar una nueva forma de entender la música. Una música que ya no empezaba necesariamente por la clave de sol, que no era aquella disciplina artística que, con mayúsculas, entroncaba con una tradición que se remontaba hasta los mismos maestros de siempre, muertos desde hacia siglos. Era otra música que, todavía para sorpresa de muchos, incluía minimalismo, gestualidad, indeterminación, improvisación, grafías, textos, contextos y electrónica. En unos años de pluralidad, de huida de lenguajes universales y de rebeldía frente a las eternas músicas del pasado, Actum se convirtió en verdadero protagonista por su actividad, por su originalidad y por su longevidad. El grupo participó del interés y la sensibilidad que buscaba tanto la superación del monopolio serialista y estructuralista de la vanguardia como el academicismo más conservador, todo en favor de una música actual y viva.

Actum denunció –y pretendió cambiar, en la medida de sus posibilidades– un mundo musical valenciano por entonces marcado por un tono provinciano «difícil de disimular y mucho más difícil de conjurar», reaccionó contra «un conservatorio que huele a alcanfor» y afirmó la necesidad de «romper viejos mecanismos». El grupo se hizo eco de la tradición experimental europea y americana anterior y la proyectó de forma pionera en el entorno valenciano a lo largo de toda una década entre 1973 y 1983. La tomó directamente de quien se ha señalado como el «padre» e iniciador de todo, John Cage, y de quienes fueron pioneros en España: Zaj. Todo ello, en combinación con el paradigma minimalista, fue fundamentalmente reunido y sintetizado a través de Llorenç Barber, quien encontró camaradería e intereses comunes en Josep Lluís Berenguer para formar un grupo así como para atraer y contagiar a otros jóvenes con inquietudes comunes. El resultado fueron diez años de creación e interpretación de una verdadera *extended music*, variante autóctona de sesgo experimental teñida de un «menos es más» no necesariamente repetitivo. Con sus ideas, creaciones y actividades en general, Actum contribuyó a renovar la vida musical valenciana suponiendo –según el escritor e intelectual Josep Iborra– «la primera manifestación pública y organizada de la nueva música valenciana».⁹¹⁹

⁹¹⁸ «música ya no se escribe en mayúsculas, música ya no empieza con la clave de sol [...]». Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979. Aquella frase, que apareció en los programas de varios conciertos de Actum, resumía cómo el grupo entendió y práctico una música que estaba ya muy alejada tanto del concepto más tradicional y convencional del término –la Música con mayúsculas– como de sus caminos, resumidos en una señera clave de sol.

⁹¹⁹ IBORRA, Josep. Anomalies. En: *Tramesa d'art en favor de la creativitat*. (Catálogo de la exposición). Valencia: Ajuntament de València, 1987, pp.56-57.

5.1.- Música experimental: de John Cage en adelante... y hasta Valencia

A lo largo de las últimas décadas se ha hecho común encontrar variantes de algunas músicas con la etiqueta «experimental» –rock experimental, jazz experimental, flamenco experimental e incluso ópera experimental⁹²⁰– entendiéndose así que escapan de lo convencional, desdibujan ciertas fronteras o incorporan elementos en principio ajenos. Distinto y confuso es el caso de la conocida como música experimental que, alejada de casos como los citados, se sitúa también fuera de la tradición académica, de las prácticas de unas ya muy superadas vanguardias e incluso de los lenguajes de eso que se ha dado en llamar –de manera un tanto ambigua– música contemporánea.⁹²¹ Con esta última ha convivido la música experimental, de mejor o peor forma, en el ámbito de la creación artística desde mitad del siglo XX. La música contemporánea ha mantenido elementos tradicionalmente esenciales para la música como el concepto de autor, el mensaje artístico, la direccionalidad del discurso, la partitura, la especificidad del lenguaje, el sonido musical, el papel del intérprete o la situación concierto. Elementos de los que, por extremo que pueda parecer, se ha desembarazado la música experimental. Para muchos, simplemente ruido. Pero hay que ser conscientes de una realidad que Llorenç Barber y Monserrat Palacios se ocupan de recordar en la primera línea de su libro sobre la música experimental española: «Nadie pone en duda que desde hace varios decenios el sonido/música no encuentra sus límites en una sala de conciertos, ni en los lenguajes musicales (entiéndase estilos) del mundo sinfónico».⁹²²

En su avance, el siglo XX musical soportó en su seno todo tipo de díscolos que, no afectados por las convenciones, buscaron realidades aún inexistentes que poco a poco fueron haciendo maleable la división entre lo que podía ser o no música acabando, como explica muy gráficamente Llorenç Barber, por «arrebatarnos a oír con orejas nuevas».⁹²³ Superado el ecuador del siglo, en la línea de cierta tradición estadounidense más preocupada por experimentar que por decidir si seguir a Schönberg o a Stravinsky –desde un remoto Charles Seeger hasta Charles Ives, Henry Cowell⁹²⁴ o Harry Partch–, John Cage, un antiguo alumno de Schönberg con un interés especial por las aportaciones de Erik Satie, Edgar Varèse y Marcel Duchamp, un

⁹²⁰ Así se han definido en los últimos años óperas como *Galileo Galilei*, del norteamericano John King, *El Gran Teatro de Oklahoma*, del argentino Marcos Franciosi o las representaciones de la compañía canadiense Urbanvessel a partir de óperas de la compositora neozelandesa Juliet Palmer como *Voice-Box* o *Stitch*.

⁹²¹ MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra, 2007, pp. 21-23. Según el autor, parafraseando a San Agustín a propósito del tiempo, la música contemporánea es «cosa que todos sabemos muy bien qué es, a condición de no tener que explicarlo». Según Marco es un término difícil de sistematizar, que no coincide con lo que es estrictamente coetáneo ni con una supuesta vanguardia, pero que el público que se acerca es capaz de reconocer de forma intuitiva.

⁹²² BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat. *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor/Fundación Autor, 2009, p.7.

⁹²³ *Idem*.

⁹²⁴ ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 589. Para el autor «el padrino de la tradición experimental estadounidense». John Cage ya consideró a Cowell como el «ábrete sésamo» de la nueva música en Estados Unidos. CAGE, John. *Silence*. Árdora: Madrid, 2007, p. 71.

potente sustrato filosófico y contactos con el budismo zen, confirmaba la intuición del maestro y (re)inventaba la música, cambiando para siempre lo que por esta se debía/podía entender.⁹²⁵

Cage está considerado el padre de la música experimental.⁹²⁶ Hacia finales de la década de los cincuenta –momento en el que un todavía ligero componente de no determinación y aleatoriedad se empezaba a instalar en la obra de algunos compositores europeos frente a la estricta ultradeterminación del serialismo integral⁹²⁷– Cage radicalizó su posición afirmando un concepto de música del todo abierto e indeterminado, tanto que su resultado se antojaba del todo impredecible. El recurso del azar en el proceso de composición –a través del *I Ching* en obras como *Music of Changes* (1952) o de las imperfecciones del papel en *Music for Piano* (1952-1956)– había despojado su música del gusto, la intención, la memoria y la carga psicológica, liberando al compositor e identificando su papel con «cualquier eventualidad». No así al intérprete, cuya libertad era el siguiente paso a lograr ya que, debido a lo determinado de la escritura, seguía controlado por la obra y mantenía la función «de un contratista que, siguiendo el plano de un arquitecto, construye un edificio».⁹²⁸

Ese paso llegó con lo que Cage llamó música experimental y su definición, ya histórica, «no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido».⁹²⁹ Con esa definición, que situaba a la música en el terreno de lo no dado de forma

⁹²⁵ CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981, p. 13. Daniel Charles preguntaba a Cage en una entrevista de 1968: «Schönberg, de quien usted fue alumno, ha dicho que usted no era un compositor, sino un inventor, y genial. ¿Qué ha inventado usted?». La respuesta fue contundente: «La Música (no la composición)».

⁹²⁶ COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. London: Continuum, 2006, pp. 207, 221. Así se le considera habitualmente, tanto por su reflexión teórica como por su obra.

⁹²⁷ En obras como *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, *Tercera Sonata para piano* (1957) de Pierre Boulez, *Scambi* (1957) de Henri Pousseur o *Sequenza I* (1958) de Luciano Berio, los compositores brindaban al intérprete algunas posibilidades de elección generando cierta flexibilidad y configurando lo que Umberto Eco llamó obra abierta: ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Valentino Bompiani, 1962.

⁹²⁸ CAGE, John. *Silence...*, p. 36. A propósito de su *Music of Changes* (1952), Cage explicó en una conferencia sobre indeterminación pronunciada en Darmstadt en 1958: «El hecho de que esos elementos que la forman, aunque sean simplemente sonidos, se hayan unido para controlar a un ser humano, el intérprete, da a la obra el inquietante aspecto de un monstruo de Frankenstein. Esta situación es por supuesto característica de la música occidental, cuyas obras maestras son sus ejemplos más aterradores, y que cuando conciernen a la comunicación humana simplemente pasan de monstruo de Frankenstein a Dictador». Este enfoque, y especialmente la asimilación de los métodos determinados de composición a la figura dictatorial, molestó mucho a Luigi Nono que aprovechó su conferencia en Darmstadt de 1959, *Presenza storica nella musica d'oggi*, para cargar contra Cage, el azar y la indeterminación.

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 13. «Sin embargo, cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso de aquellas que forman parte del ambiente –convirtiéndose, pues, en algo inclusivo en vez de excluyente–, no puede surgir (somos turistas) la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra “experimental” es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido». Texto original de 1955. En los 50's Pierre Schaeffer también usó el término de música experimental, pero con diferente sentido. Bajo esa etiqueta, el Groupe de Recherches de Musique Concrète que él mismo dirigía reunió la música concreta, la electrónica y la *tape music*. PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: towards an experimental music. *Music & Letters*, 1993, vol. 74, n° 4, p.542.

revolucionaria, a partir de creaciones como su *Concierto for Piano and Orchestra* (1957-1958) la obra musical deja de ser obra para convertirse en proceso.⁹³⁰ El compositor, haciendo uso de gráficos o textos más que de notación convencional, diseña unas condiciones iniciales y acepta su libre desarrollo como un espectador más, encontrándose con unos resultados que, distintos en cada ocasión, ponen de manifiesto que componer es una cosa, interpretar otra y escuchar una tercera que no tienen por qué guardar relación alguna entre sí.⁹³¹

La música experimental, tal como la entendió y la legó Cage –y como la percibió Actum en el marco valenciano– es música que no exige nada ni impone obligación alguna. Música deja de ser solo sonido determinado en forma de partitura literalmente repetida una y mil veces por el intérprete, para convertirse en resultado cambiante de un proceso que el compositor –término este que se sitúa en el límite– no hace sino sugerir, eventualidad hacia sonidos sin propósito donde ya no cabe la dualidad sonido musical/ruido. Los sonidos son por sí mismos, se interpenetran sin obstrucción –ni por parte de las convenciones armónicas, ni de las teorías que permiten o no relacionar unos con otros– desde una multiplicidad de centros que conquista el espacio y permite incorporar la vida (sus sonidos) a la música, a la vez que la música (los sonidos) se incorpora a la vida.

A partir de los años sesenta el concepto experimental se extendió a través de las propias obras y conferencias de Cage, la publicación de muchos de sus escritos y charlas en *Silence* (1961) y los estrenos de David Tudor por todo el mundo. Ese concepto llegó a un incipiente Fluxus que, tomando sus elementos más anárquicos y revolucionarios, convirtió en obra lo cotidiano y lo simple, hizo asequible la creación/interpretación al *amateur* y llenó la música de acción y gesto culminando un proceso de teatralización que el mismo Cage había empezado. Obras del tipo de *Solo for Violin* (1962) –simplemente limpiar el instrumento– de George Brecht o *Anima 7* (1964) –realizar cualquier acción lo más lentamente posible– de Takehisa Kosugi, proliferaron en América, Inglaterra y Japón uniéndose bajo el espíritu de Fluxus el trabajo de infinidad de artistas.⁹³²

En España el hálito experimental se dejó sentir hacia mitad de la década de los sesenta con el grupo Zaj, una especie de eco español de Fluxus, fundado en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Los dos primeros habían conocido a Cage en Milán en 1958, encuentro que les empujó a abandonar el serialismo y seguir fielmente al americano y su espíritu liberador.⁹³³ Sus obras –como los «etcéteras» *Los*

⁹³⁰ BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 48. «A partir del *Concierto para piano* y orquesta, Cage evapora hasta la última gota de estructura como medida de tiempo. Esto es, Cage desfrankensteiniza su música [...] la obra deja de ser obra (por abierta que sea) para convertirse en proceso [...]». Para Cage la importancia del proceso es fundamental. Él, que entendía el mundo no como algo estático sino como algo en constante cambio («El mundo, lo real, no es un objeto. Es un proceso»), aspiraba a un arte cuya función fuera precisamente la de «acercarnos al proceso que es el mundo». CAGE, John. *Para los pájaros...*, p.91.

⁹³¹ CAGE, John. *Silence...*, p.15. «Componer es una cosa; interpretar otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?».

⁹³² NYMAN, Michael. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006, pp.109-130.

⁹³³ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p.46. Llorenç Barber habla de una «españolización de su espíritu liberador».

Holas (1966) o *Música genital* (1966)– se constituyen de recortes de la vida cotidiana descontextualizados y presentados en forma de gestos, pensamientos u objetos que no pretenden necesariamente un resultado sonoro último.⁹³⁴ En Barcelona, casi paralelamente a los años de mayor actividad de Zaj, Josep Maria Mestres-Quadreny y Joan Brossa trabajaban la música de acción en obras como *Concert Irregular* (1967) junto a Carles Santos que, aunque natural de Vinaroz, siempre estuvo más ligado al ámbito catalán.⁹³⁵

Fue muy poco después cuando el aire de renovación y libertad que recorría la nueva música de todo el mundo llegó hasta tierras valencianas, fundamentalmente a través de Llorenç Barber en quien, de alguna manera, se sintetizó la todavía breve pero intensa tradición experimental. Ya hacia 1970 era buen conocedor de los planteamientos de John Cage –conocía, e incluso interpretaba, algunas de sus obras en concierto y había leído *Silence* en su versión inglesa original–, también de Zaj –asistió al primer concierto del grupo en Valencia en marzo de 1970, lo que dio pie a una buena amistad e incluso colaboración con Juan Hidalgo– y Fluxus, mientras estaba al tanto de los acontecimientos de Darmstadt gracias a su participación en diversos cursos desde 1969. Todo ello fue tomando cuerpo primero en sus conciertos y conferencias desde finales de los años sesenta y luego con la actividad del grupo Actum que fundó en colaboración con Josep Lluís Berenguer en 1973. Barber y Actum se pueden considerar como los verdaderos pioneros de la música experimental valenciana.⁹³⁶

Tras Cage, otros se han ocupado de identificar y definir la música experimental. Michael Nyman apuntaba en 1974 el interés de esta por plantear procesos abiertos antes que obras-objeto definidas y llegó a condensar sus características en una sola: ilimitación.⁹³⁷ Muchos años después, Brian Eno, en el prólogo a la segunda edición del texto de Nyman (1999), encontraba la esencia de la música experimental en «el continuo rehacerse la pregunta ¿qué más podría ser la música?, el intento de descubrir qué es lo que nos permite percibir algo como música». Para Eno, como para muchos otros, música (experimental) puede ser todo lo que el que escucha aprehenda como tal: «la música es algo que hace tu mente».⁹³⁸

Más cerca en el tiempo y en el espacio, los músicos valencianos también han reflexionado sobre la música experimental durante estos treinta últimos años. Siguen dos formas de entenderla que servirán para dilucidar su esencia y para ilustrar su

⁹³⁴ ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp.85-86.

⁹³⁵ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1983, p.280. Frente a estas opciones experimentales se situaba un sector más interesado en el estructuralismo, la nueva simplicidad, la cibernética y la estocástica.

⁹³⁶ GIL, José Vicente. El Grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, 2011, nº92, pp.421-442.

⁹³⁷ NYMAN, Michael, *Música experimental. De John Cage en adelante...*, p.189. En realidad, todo su libro es una completa definición de la música experimental, especialmente el primer capítulo: pp.21-57. Explica que la música experimental es obra de compositores a los que «no les preocupa designar un tiempo-objeto definido cuyos materiales, estructura y relaciones estén calculados y fijados de antemano, sino que les emociona más la idea de perfilar una situación en la que pueden darse sonidos, un proceso de generación de acción (ya sea sonora o de otro tipo), un campo delineado por ciertas “normas” composicionales».

⁹³⁸ *Ibidem*, p.12.

relación/convivencia con la música contemporánea. Para el compositor César Cano la música experimental «se desarrolla como un conjunto de sonidos o sonoridades ocasionales en un momento dado, sin intención alguna y condenado a diluirse sin testamento en el silencio».⁹³⁹ Cano la entiende como una crítica radical a la música moderna y, en general, a la «música tal y como la conocemos», a la que pretende derribar de-construyendo sus paradigmas esenciales. Por su parte, para Llorenç Barber música experimental es todo cuanto suena excepcional y el término es válido:

[...] para quienes música-sonido-ruído son básicamente equivalentes, en tanto que ontológica, e incluso epistemológicamente, son susceptibles de ser percibidos con igual potencialidad creativa. [...] para quienes creemos que «música» no es solo aquello que nace de una partitura, o de un instrumento convencional, o de aquello que forma parte ya del repertorio convenido, tantas veces tocado y conocido por todos, sino que siendo eso, es también gesto, movimiento y arte en su totalidad.⁹⁴⁰

Estas reflexiones no han hecho sino perfilar o matizar una definición original de John Cage que, básicamente, sigue siendo válida y clarificadora aún hoy para recoger todo lo sucedido en el entorno valenciano de las últimas décadas habiendo sido tantas y tan diversas las propuestas: una práctica que, sin fijar *a priori* la disposición de los sonidos ni seguir presupuestos musicales, ha promovido la aprehensión artística del resultado sonoro –y no exclusivamente sonoro– de un proceso creativo.

La cuestión de la terminología ha dado también algunas vueltas. Ya a las creaciones del compositor americano se las llamó «no-música», Fluxus habló de su «anti-música», Nam June Paik reclamó para sí el término de «a-música», Zaj acuñó «música abierta», Actum «música alternativa», Llorenç Barber «música otra» y Robert Fillou «libre expresión sonora» por poner solo algunos ejemplos. Hacia mediados de los ochenta aparece, como señala Miguel Molina, el término de arte sonoro para hacer referencia a la obra de artistas visuales que, constituida básicamente con el sonido como material, se desarrolla dentro de lenguajes artísticos contemporáneos – performance, ensamblaje, instalación, escultura– y se presenta en espacios propios del arte y no de la música.⁹⁴¹ Con el paso del tiempo, y sobre todo tras el cambio de siglo, su extensión se ha ampliado hasta incluir la obra de músicos que exploran el sonido desde perspectivas no musicales y, de forma más general, todo tipo de propuestas que giran en torno al uso del sonido sin que exista ya necesariamente elemento visual alguno. Así, el término de arte sonoro ha llegado a identificarse con el de música experimental y ha acabado por imponerse y aceptarse de forma generalizada –a medida que han dejado de usarse otras denominaciones, al menos de forma amplia– reuniendo todo lo que, sonoro, no cabe dentro del concepto de Música. En palabras de Llorenç Barber: «de la música experimental al arte sonoro no hay más que las mismas ganas de convertir en carácter de suceso, de acontecimiento, ese algo escurridizo que sale del

⁹³⁹ CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy. En *Anuario*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp.88-89.

⁹⁴⁰ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat. *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.8.

⁹⁴¹ MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical*, 2008, nº1, pp.213-234.

auricular de un teléfono, de las bocinas de un *laptop*, de la voz de su amante, y por qué no, del arco de un violín».⁹⁴²

5.2.- El ideólogo: Llorenç Barber

El grupo Actum, sus características definitorias, su modo de proceder y algunas de sus contribuciones más importantes, fueron en último término idea del músico y compositor valenciano Llorenç Barber. Antes de entrar de lleno en la actividad del propio colectivo, para entender en toda su dimensión cómo un proyecto de características tan novedosas y originales pudo surgir en medio del acomodado panorama musical valenciano de los años setenta del siglo XX, se hace necesario un acercamiento a la figura del músico para conocer los aspectos más importantes de su vida, su entorno, su formación académica y sobre todo sus experiencias extra académicas. Todo ello fue decisivo para hacer germinar una iniciativa casi imposible de pensar en Valencia, tan desatendida como importante para la actualización de la música local y española en su conjunto.

Músico de conservatorio, pianista y compositor, el camino de Barber empezó fuera, muy lejos del conservatorio: empezó en los Ferienkurse für Neue Musik de la ciudad alemana de Darmstadt, a los que asistió en las ediciones de 1969, 1970, 1972 y 1976, y donde pudo conocer de primera mano las músicas de Stockhausen, la improvisación de Globokar, el minimalismo de Terry Riley o las propuestas de americanos experimentales como Morton Feldman y Christian Wolff; empezó con el «choque irreversible» de asistir a un concierto ZAJ en Valencia en 1970; empezó con el «contagioso espíritu liberador» que le infundió la lectura aquel mismo año de *Silence*, de John Cage. Fundó Actum, grupo valenciano pionero experimental que, entre 1973 y 1983, ocupó el *underground* musical local con una desordenada mezcla de propuestas minimalistas puramente intuitivas, indeterminación y electrónica sin más recursos que el *DIY* que practicaran sus integrantes. Desde Actum, Barber dio forma en 1979 a Ensems: primeros actos de música alternativa en Valencia, y puso de manifiesto su incontenible necesidad de crear espacios de acción, encuentro e intercambio; entornos donde presentar propuestas desplazadas al margen por insólitas o heterodoxas, que ha continuado generando hasta las acabadas de concluir 18 Nits d'Aielo i Art (2015), pasando por otros memorables como los festivales de la Libre Expresión Sonora (1980-1983), Paralelo Madrid, Otras Músicas (1992-1997) y, más recientemente, –junto con la cantante mexicana Montserrat Palacios, convertida en su mujer– la Festa de la Boca o el espacio El Cant del Cantó. De su paso por Londres en 1977 y la lectura de los escritos de Murray Schafer nació el Taller de Música Mundana en 1978, antecedente inmediato de las primeras campanas. De la experiencia aún viva del Taller, la improvisación madurada y el contacto con la bohemia neoyorquina de finales de los setenta nacieron sus originales propuestas con las campanas que ha trabajado y mostrado por todo el mundo los últimos 35 años.

⁹⁴² BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat. *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.9.

5.2.1.- Apuntes biográficos. 1948-1974

Un primer recorrido biográfico abarca desde sus años de infancia hasta la fundación de Actum en 1974. Se recogen sus primeras experiencias musicales en el entorno familiar, su paso por el seminario, sus estudios en el Conservatorio de Valencia, la experiencia universitaria y el traslado a Madrid. Junto a todo ello, unas experiencias personales extra académicas realmente interesantes y determinantes como su paso por Darmstadt, la asistencia al primer concierto Zaj, la lectura de *Silence* de John Cage o su actividad como concertista-conferenciante, casi activista, de la nueva música.

Llorenç Barber Colomer nació el ocho de agosto de 1948 en Aiello de Malferit, localidad de la comarca valenciana de La Vall d'Albaida. Era el séptimo hijo de una familia ya numerosa que aún aumentaría más cuando, algunos años después, nacieran otros dos hermanos. Su padre era un emigrante español que encontró en Versalles un lugar donde asentarse, trabajar y formar una familia culta y acomodada durante los años treinta. Tras la toma de París por el ejército nazi el 14 de junio de 1940, en plena segunda Guerra Mundial, la familia Barber abandonó apresuradamente Versalles y de regresó a España se estableció en Aiello de Malferit, donde encontró el ambiente rural y oscuro de la España de posguerra en los primeros años cuarenta.

En la localidad albaidense Llorenç nació y pasó la infancia hasta los nueve años. Su primer aprendizaje musical se dio en el seno familiar y las primeras lecciones las recibió de su madre, que era pianista,⁹⁴³ y de su padre, maestro de escuela con ciertos conocimientos sobre la materia. Tal y como recuerda el músico, la única preocupación de sus padres era qué hacer con sus hijos en aquel entorno y en busca del mejor futuro decidieron apostar fuerte por la educación aportándoles lo que tenían más cerca: el idioma francés y la música.⁹⁴⁴ Una de las primeras inversiones de la familia en su nuevo destino fue la compra de un piano que estaba arrinconado en el bar del pueblo.⁹⁴⁵ Todos los hermanos dieron sus primeros pasos musicales con aquel instrumento, «una máquina que no paraba, salvo cuando comíamos o dormíamos».⁹⁴⁶ El ambiente musical en la casa familiar era intenso porque, aunque el centro era aquel piano, había además una guitarra, un acordeón y otros instrumentos. Llorenç se acercó muy pronto a aquel viejo piano, aprendiendo a tocar antes de descifrar los rudimentos del solfeo. Su universo sonoro se completaba de puertas afuera de la casa familiar, involucrado en las situaciones y acontecimientos propios de la vida de un pueblo valenciano de la época. Por un lado estaba el contacto, solo como oyente, con la banda de música que amenizaba y acompañaba los actos de las fiestas patronales en honor al Cristo de la Pobreza durante los primeros días del mes de agosto. En Aiello no había banda municipal –desintegrada al morir en la guerra civil muchos de sus miembros– pero se contrataba a las de localidades cercanas como Ontinyent, Albaida, Canals o L'Ollería. De otro lado, en el pueblo tenían lugar reuniones sociales donde se daban

⁹⁴³ <<http://rwm.macba.cat/es/buscar>>. [Consulta: 23 enero 2011]. Llorenç Barber en entrevista para Radio Web Macba. Su madre había estudiado piano en Buenos Aires (Argentina) con una profesora rusa y su padre tenía conocimientos de música, no por estudios específicos sino por su trabajo como maestro de escuela.

⁹⁴⁴ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora, 2003, p.11.

⁹⁴⁵ *Idem*.

⁹⁴⁶ *Idem*.

cita las familias aburguesadas para bailar, comer, beber y conversar. La madre, sus hermanos y él mismo se sentaban al piano para amenizar los encuentros en muchas ocasiones. También el folclore, que envuelve a las personas en el ámbito en que crecen y se desenvuelven, estuvo presente en sus primeros años de vida, aunque Barber recuerda que estaba muy menguado y no fue algo que llamara su atención ni que le marcara posteriormente. La radio asomaba tímidamente y la familia adquirió un aparato Telefunken a través del que llegaban la copla, las folclóricas y el flamenco.

Las ceremonias religiosas también formaban parte del cuadro de impresiones sonoras de la infancia de Barber. El país tenía una fuerte tradición católica que además gozaba del apoyo fundamental del régimen político y, en ese contexto, la vida del pueblo se veía muy marcada, casi dirigida, por un calendario litúrgico en que la música aún tenía un papel importante. El centro de las celebraciones era la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol y en ellas Llorenç participaba como un fiel más. En principio escuchaba la música que allí se interpretaba pero, poco a poco y una vez que los más mayores fueron dejaron paso, llegó incluso a sentarse al órgano en numerosas ocasiones.

En 1957, cuando tenía nueve años, sus padres decidieron que ingresara en el seminario menor de Valencia, donde realizó los estudios básicos correspondientes a la animación, iluminación y discernimiento vocacional. De ahí pasó al seminario mayor, donde debía realizar el Curso Introductorio, Filosofía y Teología en busca de la interiorización, el fortalecimiento y el compromiso vocacional. Completó los estudios filosóficos, pero abandonó la carrera sacerdotal al poco de iniciar los de Teología. Prácticamente al mismo tiempo que inició el seminario tuvo los primeros contactos con el Conservatorio de Valencia. De forma libre aprobó los cuatro cursos de solfeo entre 1957 y 1966 y los seis primeros de piano entre 1961 y 1967.⁹⁴⁷ Por primera vez tenía que enfrentarse a una disciplina académica, a un profesor y a unas pruebas ante las que demostró gran facilidad para el instrumento pero también defectos arrastrados fruto de una relación espontánea y autónoma con el piano. El cambio era considerable, pues pasaba de practicar en casa bajo los consejos de sus padres, de tocar en los ratos libres o en reuniones sociales sin exigencias académicas, a hacerlo frente a alguien que le pedía aspectos y matices musicales pasados por alto hasta entonces. Durante la adolescencia, Barber no se conformó con las lecciones de piano y desde muy pronto tuvo especial interés por conocer todo lo nuevo, lo que se hacía por entonces tanto en la música nacional como internacional. Ello le llevó a buscar las fuentes de información allá donde fuera, con la dificultad de estar inmerso en un ambiente musical y cultural bastante cerrado y desinteresado respecto de las corrientes artísticas de actualidad. Buscó libros, partituras, artículos donde se explicaran cosas, donde encontrar información más allá de Stravinsky que, como recuerda, «parecía la frontera natural más allá de la cual nadie sabía nada».⁹⁴⁸

A pesar de la dificultad que suponía la falta de bibliografía para alguien ávido de información, Barber encontró el alimento intelectual que necesitaba en la prensa y

⁹⁴⁷ Libro de Actas del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Tomos correspondientes a los cursos 1956-57 a 1970-71.

⁹⁴⁸ Llorenç Barber en entrevista para Radio Web Macba. <<http://rwm.macba.cat/es/buscar>>. [Consulta: 23 enero 2011].

las publicaciones periódicas.⁹⁴⁹ De una manera u otra conseguía hacerse con revistas y diarios donde escribían hacia mitad de los años sesenta Ramón Barce, Tomás Marco y otros personajes de las últimas generaciones de compositores cuya música era la absoluta vanguardia musical española. Así es como pudo empezar a conocer a figuras como Luís de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce o Juan Hidalgo, saber qué tipo de música estaban haciendo, qué, dónde y cuándo estrenaban, las críticas que recibían y las reflexiones acerca de su música.⁹⁵⁰ Además de lo que él mismo conseguía, amigos y familiares residentes en el extranjero le remitían artículos y recortes desde lugares como Francia y Alemania. De esta forma, sin haber tenido posibilidad de escuchar en directo obras de la vanguardia española o europea, Llorenç se iba configurando un esquema propio de la actualidad musical que le permitió estar lo más al día posible. El joven músico aprovechó otros medios para mantenerse informado, como la televisión y especialmente la radio con los programas musicales de Radio Nacional, aunque en general las posibilidades de escuchar algo contemporáneo eran realmente pocas.⁹⁵¹

Dos personas fueron de especial importancia para Barber durante los años de seminario: Alfons Roig y Vicente Chuliá. El padre Alfons Roig era profesor de arqueología cristiana, historia del arte y estética en el Seminario, a la vez que daba clases de cultura cristiana y liturgia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.⁹⁵² Estuvo muy vinculado a las tendencias artísticas más recientes en calidad de estudioso, crítico y como amigo de muchos artistas españoles y extranjeros. Es sabido, reconocido por muchos de los que fueron sus alumnos y por intelectuales de su época, que ayudó a acercar el arte más moderno a las nuevas generaciones, a sus alumnos, permitiéndoles descubrirlo, entenderlo y asimilarlo. El contacto de Barber con Alfons Roig durante sus años en el seminario permitió que el músico se contagiara del interés por el arte en general –pocos años después el músico valenciano se especializaría en historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid– y de la admiración por las corrientes artísticas más novedosas en particular, algo que mantendrá el resto de su trayectoria. El padre Vicente Chuliá, por aquellos años organista de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, fue su profesor de órgano y, aunque no llegó a ejercer sobre Barber ninguna influencia, sí dio consejos importantes al joven músico para poder elegir el camino a seguir en sus estudios. Llegado el momento, Llorenç tuvo que elegir el profesor de piano para sus últimos cursos en el conservatorio y lo que en otro caso podría haber sido una mera elección, se convirtió en una decisión de carácter más trascendental habida cuenta de

⁹⁴⁹ La revista falangista *SP*, donde escribieron primero Ramón Barce y luego Tomás Marco; la revista *Ritmo*, donde entre otros escribió Barce a partir de 1957; el diario *Ya*, donde escribió Ramón Barce a partir de 1971; el diario *ABC*, donde escribían en el apartado de cultura Antonio Fernández Cid y Federico Sopena; el diario *La Vanguardia*, donde escribía Monsalvatge desde 1962, quien también escribía en la revista *Destino* desde 1939, y otras publicaciones como *La estafeta literaria* o *Triunfo*.

⁹⁵⁰ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.13. «Curiosamente, en aquellos años de sequía y barreras, me convertí en un músico de lecturas. Sin oír nada, ni en vivo ni enlatado, porque desde provincias era imposible, trataba de imaginarme cómo sería la música de Barce, de Xavier Berenguel. [...] Me sabía de memoria quiénes eran Barce, Cristóbal Halffter, de Pablo, Zaj y todos los que estrenaban».

⁹⁵¹ *Idem*. El propio Barber recuerda: «Eran los años sesenta, y a España llegaba todo muy poco a poco. Desde adolescente, recuerdo el esfuerzo que suponía tratar de escuchar lo que se realizaba en el momento, pues las fuentes eran escasas. Algo llegaba a través de la radio».

⁹⁵² BONET, Juan Manuel *et al.* *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. (Catálogo de la exposición). Valencia: MuVIM, 2007.

sus orientaciones estéticas y musicales. Chuliá sabía de esas orientaciones y, conociendo también a los profesores del conservatorio y sus posiciones respecto a la música contemporánea, le recomendó continuar sus estudios con el profesor Daniel de Nueda, concertista, director y docente en el Conservatorio de Música de Valencia desde 1958 a 1971.⁹⁵³ Su carácter musical más abierto y avanzado invitaba a pensar que habría mayor entendimiento entre profesor y alumno, lo que permitiría a Llorenç avanzar en la línea personal que se estaba empezando a marcar.⁹⁵⁴

Entre 1968 y 1971 Barber cursó de forma oficial séptimo y octavo de piano y se examinó por libre del resto de asignaturas complementarias que imponía el plan de estudios de 1942. Paralelamente inició los estudios de composición realizando los cuatro cursos de armonía, los tres de contrapunto y fuga y el primero de composición e instrumentación, alternando la enseñanza oficial y los exámenes libres. El ambiente que se encontró en el conservatorio durante aquellos años era, según recuerda el músico, más bien conservador, con poco interés por la música más allá del impresionismo, Falla o Stravinsky e indiferente a las nuevas tendencias, lenguajes, técnicas y experimentaciones desarrolladas con el avance del siglo. Una cierta desesperación invadió al joven músico durante esos años, pues se veía obligado a soportar lecciones inacabables sobre cuestiones que el tiempo ya había superado, o carentes de interés para él, mientras esperaba en balde información sobre lo contemporáneo. A pesar de la situación, Llorenç recuerda haber encontrado apoyo y estímulo en ciertos profesores que, si bien no pudieron aportarle nada nuevo porque sus preferencias estéticas y trayectorias profesionales habían seguido otros caminos, no trataron de frenarle ni de encauzarle hacia lo convencional. Es el caso del citado Daniel de Nueda o de Francisco Llácer Pla, por entonces profesor de conjunto vocal en el conservatorio y de condición más abierta e intereses heterogéneos como compositor.⁹⁵⁵ En sus estudios de contrapunto y composición en el conservatorio no encontró más que un largo camino lleno de formulismos conducentes a perpetuar la tradición. La enseñanza de Amando Blanquer, su profesor de armonía y composición, le fue útil, pero quizá no todo lo que el estudiante esperaba de alguien con su formación y bagaje.⁹⁵⁶ Blanquer había completado estudios fuera de Valencia en París, con figuras de la talla de Daniel Lesur y Olivier Messiaen, quien ejerció una importante influencia en su pensamiento musical, en Roma con Goffredo Petrassi e incluso en Munich, donde estudió técnicas electrónicas. Pero como compositor, según resume

⁹⁵³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Cien años de historia del conservatorio de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1979, p.42.

⁹⁵⁴ *Las Provincias*, 30.4.1972. En un pequeño artículo sobre un concierto homenaje a Daniel de Nueda en el conservatorio, con la colaboración de García Chornet, Bogani y Puchol, el crítico López-Chavarrí recogía las palabras que Amando Blanquer dedicaba al profesor en la presentación: «Me atrevería a decir que se anticipó en España, cuando menos, en diez años a la metodología del piano. En su programa de estudios figuró desde el primer momento obras como el *Microcosmos*, de Bela Bartok; el *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith y desde luego las versiones originales de las obras de repertorio».

⁹⁵⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.198. Como compositor, Llácer Pla había sido uno de los primeros valencianos en participar de tendencias compositivas más allá de academicismos y experimentar en la creación aportando soluciones personales.

⁹⁵⁶ RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 2004, p.23. En una entrevista Barber recuerda: «Yo mismo sufrí cierta decepción con mi maestro Amando Blanquer, del que esperaba una actitud más actual, más contemporánea, por decirlo de alguna manera, ya que había estudiado con Olivier Messiaen, que era todo un mito; sin embargo, su praxis compositiva andaba muy alejada de cualquier estética interesante para mí en aquella época».

Tomás Marco, se mantuvo equidistante entre el conservadurismo y la vanguardia.⁹⁵⁷ Para adelantar en un sistema educativo que le asfixiaba, Llorenç se presentó por libre al examen de varios cursos de composición preparándose de forma extracadémica con el compositor José Vicente Bágüena Soler. A pesar de las características musicales de la obra de Bágüena y de su acercamiento a la música dodecafónica y estocástica,⁹⁵⁸ no hubo ninguna influencia y la relación se circunscribió a los contenidos necesarios para superar los exámenes de un conservatorio que, con el tiempo, recordaría como «provinciano pero exigente».⁹⁵⁹

El interés de Barber por las prácticas musicales más novedosas le llevaron a visitar por primera vez en 1969 los *Darmstadt Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, uno de los lugares de referencia para la música contemporánea. Prácticamente desde su fundación, los cursos de Darmstadt se convirtieron en un eje fundamental para la música de vanguardia, un foco desde el que irradiaban las nuevas tendencias y cuya influencia se extendía y se dejaba sentir por toda Europa. Cita ineludible para músicos y compositores de todo el mundo, Llorenç fue el primer valenciano en asistir al encuentro alemán haciendo realidad lo que, por entonces, era un verdadero sueño para él.⁹⁶⁰ Otros compositores españoles de la generación anterior como Juan Hidalgo, Ramón Barce o Luís de Pablo ya habían tenido relación con Darmstadt desde finales de los años cincuenta. Llorenç llegó a la ciudad alemana desde Valencia, pasando de su recién abandonada carrera seminarista, de sus clases de conservatorio, de un ambiente musical provinciano y fundamentalmente conservador, al *sancta sanctorum* de la vanguardia.⁹⁶¹ A pesar de este cambio, aparentemente drástico, entre dos contextos musicales tan alejados, no todo lo que allí se encontró era nuevo para él. Gracias a sus lecturas conocía ya a muchos de los compositores y músicos que allí participaban, dirigían, estrenaban u ofrecían conferencias, sabía de las características básicas de las músicas que allí se presentaban y estaba también familiarizado con las trayectorias de otros jóvenes españoles que, como él, acudían a Darmstadt en busca del pulso de la música contemporánea.⁹⁶² Antes de llegar a los cursos, Llorenç hizo escala por unas semanas en Bayreuth, donde se celebraba el *Richard Wagner Bayreuther Festspiele* y se impartía un curso para estudiantes a través del cual se podía

⁹⁵⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1983, p.249.

⁹⁵⁸ BADENES, Gonzalo (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Valenciana, 1992, p.375. Bágüena, alejado de la estética nacionalista y regionalista, se interesó por algunas de las nuevas tendencias musicales del primer tercio de siglo, se acercó después al serialismo y a la estocástica. Sin adscribirse a ningún estilo definitivamente, mantuvo siempre un lenguaje muy personal.

⁹⁵⁹ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, p.42. Refiriéndose al Conservatorio Superior de Música de Valencia: «[...] un Conservatorio provinciano, pero exigente».

⁹⁶⁰ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.14. El compositor recuerda: «Unos soñaban con las tetas de las suecas, y otros soñábamos con Darmstadt, o con ambas cosas.» No era, sin embargo, la primera vez que visitaba Alemania. Lo había hecho con anterioridad en un viaje a Colonia en 1968 y en aquella ocasión pudo asistir a una exposición *pop-art*, a un concierto de música acústica en la sede de la *Westdeutscher Rundfunk* y conocer al compositor indio Clarence Barlow presentando de su *Retrato de Nueva Delhi*, uno de los primeros ejemplos mundiales de retrato musical de una ciudad

⁹⁶¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, p. 209. Así define el autor los cursos de Darmstadt.

⁹⁶² BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.14. Entre otros Tomás Marco, Eduardo Polonio o María Luisa Ozaita.

asistir a todas las representaciones de las grandes obras del compositor alemán que se programaban en el festival.⁹⁶³ El valenciano participó en el curso sobre la música de Wagner y asistió por primera vez a las representaciones de sus óperas en un escenario tan mítico como el *Bayreuther Festspielhaus*. Le interesaba Wagner, conocía su música y había escuchado muchas veces los largos recitales de sus óperas a través de Radio 2.⁹⁶⁴ Sin abandonar Bayreuth, asistió a un breve curso sobre Stravinsky impartido por Pierre Boulez en el que llegó a tocar el órgano y cantar en el coro de *Les Noces* bajo la dirección del compositor y director francés.

Ya en Valencia tras el intenso verano del 69, Barber decidió abandonar el seminario e iniciar estudios en la Facultad de Filosofía y Letras el curso 1969-1970 que compaginaría con los de piano y composición. En la universidad, Llorenç se rodeó de estudiantes como él con quien compartió charlas, reuniones, lecturas, intercambio de opiniones e inquietudes pero para los que, en general, la música era algo ajeno a sus intereses.⁹⁶⁵ Según recuerda el músico, nadie, o muy pocos, sabían algo de aquella disciplina y no interesaba lo relacionado con los nuevos caminos que para ella se abrían y las reflexiones que de ello se derivaban. Institucionalmente, la música en la Universidad de Valencia quedaba al margen no solo como rama de estudios, sino también como posible complemento cultural o de formación para la comunidad universitaria. Solo el Orfeón, fundado en 1949, y algún concierto esporádico acercaban algo la música a la institución académica. Aun así, fue en el ambiente universitario donde el músico inició y desarrolló su primera actividad como concertista recorriendo desde 1969 colegios mayores como el Santiago Apóstol o el Luís Vives, además de otros lugares como la Escuela Normal Ausias March o el Círculo Medina. Dos cuestiones importantes se derivan de aquellos conciertos. Por un lado, con ellos y con las conferencias que a menudo los acompañaban Llorenç inició una labor de difusión de la música más nueva entre los jóvenes estudiantes que se acercaban a escucharlo. Sus programas se nutrían exclusivamente de música de las últimas décadas, siendo las obras más antiguas de autores como Webern o Bartók. Con su iniciativa ponía una nota de color, de variedad, en la oferta musical de la ciudad. De otro lado, con aquellos recitales fue aglutinando a su alrededor a músicos y estudiantes, dando forma poco a poco a uno de sus grandes proyectos de juventud: la creación de un colectivo musical. Un grupo de gente que compartiera sus inquietudes e ideas con quien presentarse no como algo aislado, sino como parte de una nueva generación de músicos valencianos.⁹⁶⁶

⁹⁶³ En la edición de 1969 se programaron: *El holandés errante*, *Parsifal*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Tristán e Isolda*, *El oro del Rhin*, *La walkiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Datos del archivo de representaciones del Festival. <<http://www.bayreuther-festspiele.de>>. [Consulta: 23 enero 2012].

⁹⁶⁴ Aún hoy en día se considera wagneriano. A pesar de su querencia hacía la música nueva y experimental, nunca arrinconó o deshecho otros estilos ni la música de otras épocas históricas, antes al contrario, las valoró y estudió con interés.

⁹⁶⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.15. «En España, la música fue expulsada de la Universidad en el siglo XVIII, y eso ha sido una desgracia que todos hemos llevado igual de mal. Cuando estudié en la Facultad de Filosofía y Letras, a nadie le interesaba la música ni sabía nada de música. [...] ha sido completamente sordo en ese sentido, como lo era todo el contexto universitario. [...] Ni un huequecín para reflexionar sobre la nueva creación sonora».

⁹⁶⁶ Ese proyecto cristalizará finalmente entre 1973 y 1974 con la fundación del grupo Actum.

Barber asistió en marzo de 1970 a un concierto que rompía con la monotonía de los programas a los que le tenía acostumbrado la oferta musical de la ciudad. Eduardo Arnau Amo, catedrático de estética de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, había organizado para la tarde del día 14 un concierto del grupo Zaj, colectivo conectado con Fluxus. Aquel fue el primer concierto Zaj en Valencia y, aunque el grupo estaba funcionando desde 1964, seguramente era desconocido para la mayoría de gente que asistió. Sobre el escenario Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, ya sin Ramón Barce. Entre el público del salón de actos, Llorenç, Llácer Pla –quien le había avisado del concierto–, alumnos del conservatorio, alumnos de arquitectura y otros profesores. El concierto, a base de obras al más puro estilo Zaj, acabó con elementos de las obras volando, reacciones airadas del público, algún que otro golpe y un gran escándalo. Para Barber, una «catástrofe», un choque irreversible, una impresión impactante que asimiló y que le sirvió para configurar su propio proyecto musical. Al finalizar el concierto el músico valenciano se presentó a Juan Hidalgo y a los pocos días recibió por correo un sobre con recortes y cartones Zaj – una suerte de *mail art*– que le maravillaron. Entre ellos se inició un contacto que más tarde, ya en Madrid, se convirtió en amistad y se prolongó a lo largo de los años.⁹⁶⁷

Poco antes de llegar al final de su primer curso en la universidad, en junio de 1970, Llorenç dio con un libro cuya lectura sería fundamental: *Silence*,⁹⁶⁸ una recopilación de conferencias y escritos del compositor americano John Cage. En una librería cercana a la Facultad a la que solía acercarse para ojear y leer libros, encontró un ejemplar de la edición original en inglés. El verano de ese año regresó de nuevo a Darmstadt completando un intenso 1970. El segundo curso de universidad, 1970-1971, coincidió con su último curso de piano en el conservatorio superior. Siguió ofreciendo conferencias y conciertos en colegios mayores y otros espacios de la ciudad, a los que se unió el ofrecido en la clausura del *VII Encontro Europeu de Universitarios* organizado por el Colegio Mayor Pío XII de Lisboa en el mes de mayo de 1971. Tras algunas composiciones experimentales, con pruebas y ensayos de técnicas y procedimientos en busca de una solución personal, ese mismo año de 1971 Barber compuso la que se considera su *opus 1*: *Homenatge en D*. Una obra concebida en torno a la nota re en la que se aprecia un minimalismo emergente, escrita y estrenada en Valencia poco antes de su traslado a Madrid.⁹⁶⁹ Al finalizar el curso 1970-1971, el músico concluyó su segundo año de comunes en la facultad,⁹⁷⁰ sus estudios de Grado Superior de piano y el último curso de contrapunto y fuga en el Conservatorio de

⁹⁶⁷ Ya en Madrid, en 1972 Juan Hidalgo recibió a Barber para comentar su primera obra, *Homenatge en D* (1971), y darle algunas «clases». Hidalgo volvió a Valencia para colaborar con Barber y Actum en dos conciertos: el estreno de su obra *Rose Sélavy* en Nova Cultura el 25 de enero de 1978 y la interpretación de *Tamaran* en la primera edición de Ensems en 1979. Barber escribió su tesina sobre Zaj e inició los preparativos de un monográfico sobre el compositor canario que nunca llegó a concretarse.

⁹⁶⁸ CAGE, John. *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961. No existía ninguna traducción al castellano. La primera versión castellana es de 2002, de Árdora Ediciones.

⁹⁶⁹ La obra estaba dedicada a Daniel de Nueda, por entonces recientemente desaparecido, maestro y alentador de la trayectoria musical de Barber. De ahí el título de la obra y el protagonismo del re, D en la notación alfabética inglesa.

⁹⁷⁰ Según el plan de estudios vigente, la carrera de Filosofía y Letras constaba de dos cursos comunes y tres de licenciatura especializada. Para matricularse del primer curso de comunes, el estudiante tenía que tener el título de Bachiller del plan de 1938 o del de 1953, con Pre-universitario de la rama de Letras. Al finalizar el segundo curso de comunes, el estudiante se sometía a un examen intermedio para poder pasar al tercer curso de estudios y continuar estudios.

Música de Valencia. Llegado a ese punto, se planteó su futuro más inmediato y tomó la decisión de marcharse a Madrid para acabar allí los dos cursos que le restaban de composición y los tres de especialización de Filosofía y Letras. Barber decidió salir en busca de un ambiente musical más intenso y propicio y, aunque barajó dos destinos – Madrid y Barcelona– finalmente optó por la capital. En Valencia, una ciudad que recuerda musicalmente inmóvil por entonces,⁹⁷¹ no había encontrado ni un conservatorio actualizado, ni un ambiente musical receptivo a la música nueva, ni un entorno adecuado para desarrollarse en la línea que él quería. De estas palabras se interpreta su marcha no como una opción, sino una como una necesidad imperiosa en aquel momento.

Ya en la capital al inicio del curso 1971-1972, el músico valenciano se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, donde realizó los tres cursos de especialización en la rama de arte y preparó una tesina predoctoral sobre el grupo Zaj.⁹⁷² El proyecto inicial de Barber era ocuparse de Fluxus, para ello trabajó y recabó gran cantidad de material. Finalmente, dadas las características del trabajo, optó por enfocarlo a la vertiente española –Zaj– y dejar el conjunto de Fluxus para una futura tesis doctoral que, sin embargo, nunca llegaría escribir al decantarse decididamente por la vertiente práctica y creativa de la música y no por la teórica. En cuanto a la composición, continuó sus estudios en el Real Conservatorio de Música, donde tampoco se cumplieron sus expectativas.⁹⁷³ Ni los profesores, ni los procedimientos, ni los contenidos eran lo que Barber venía buscando desde Valencia. Recuerda profesores que no le aportaron nada, pero también excepciones notables como las clases de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Carmelo Benaola. Llorenç acabó por abandonar el conservatorio madrileño y se examinó del último curso de composición en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. En general, Barber no encontró nunca su senda dentro del conservatorio y siempre llevó una especie de doble vida con una alternativa fuera, más allá de las aulas. De un lado, participaba de la vida académica, acudía al conservatorio y cumplía con las exigencias en busca de las correspondientes titulaciones. Esperaba y reclamaba más de aquella institución y se mostraba rebelde y crítico con sus limitaciones, pero nunca abandonó los estudios reglados. De otro lado mantenía una fantasía propia y personal que alimentaba con sus lecturas, con Darmstadt, Cage, Fluxus o Zaj, que le llevó a confiar en la posibilidad de un proyecto diferente que poco a poco iría dejando de ser solo fantasía para tomar cuerpo y hacerse realidad.⁹⁷⁴

⁹⁷¹ Llorenç Barber en entrevista para Radio Web Macba: <<http://rwm.macba.cat/es/buscar>>. [Consulta: 23 enero 2011]. Barber explica: «Cuando llegas a la Universidad y te mueves en la decisión de tener que marcharte cuanto antes porque Valencia no hay quien la mueva, escogí Madrid [...]».

⁹⁷² BARBER, Llorenç. *Zaj. Historia y valoración crítica*. Memoria de licenciatura. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1978.

⁹⁷³ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.12. «[...] las formas musicales, que son cuatro cursos y constituyen lo que llamamos composición, vine a estudiarlas a Madrid. Encontré un conservatorio muy provinciano, lleno de mamás que tricotaban, a la espera de que el niño o la niña terminaran de recibir sus clases. Nunca tuve la paciencia de aguantar malos profesores, ni de soportar meses de asistencia para estudiar algo que podía aprender yo solito en dos semanas».

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 37. «[...] dentro del conservatorio de Madrid, llevando una doble vida y sufriendo a los peores profesores imaginables para mí: García Abril y García Asensio. Pero el conservatorio albergaba un pequeño refugio, que eran las clases de Cristóbal Halffter y Luís de Pablo, quien, tras su marcha a

En Madrid Llorenç entró en contacto con otros músicos jóvenes que en el futuro iban a ser significativos en la nueva música española, como José Manuel Barea, Alfredo Aracil, Pablo Riviere, Antonio Agúndez, Francisco Guerrero, Miguel Ángel Roig Francolí, Fernando Palacios y Emiliano del Cerro entre otros. Retomó la actividad de concertista-conferenciante iniciada en Valencia con actuaciones en el entorno universitario y en colegios mayores como el Covarrubias o el Loyola y frecuentó los espacios culturales y musicales más abiertos –Fundación Juan March, Instituto Francés o Instituto Alemán– en busca de programas de concierto más interesantes y actualizados. Barber tuvo contacto con Juan Hidalgo, a quien ya había conocido personalmente en Valencia con motivo del concierto Zaj en la Escuela de Arquitectura en marzo de 1970, y con Ramón Barce, con quien compartió innumerables charlas aprovechando los descansos del Instituto Lope de Vega donde desde 1969 el compositor ejercía como catedrático de Lengua y Literatura. Barce, que había participado en Zaj, había escrito y traducido mucho sobre la música nueva y había compuesto según su sistema de armonía de niveles –de base cercana a la reducción y sencillez minimalista– ejerció cierta influencia sobre Barber y fue de los pocos que respondieron positivamente a las propuestas de los jóvenes que intentaron aportar al panorama musical español soluciones personales apartadas no solo del más estricto academicismo, sino también de las propuestas ya explotadas por la generación de compositores inmediatamente anterior.

Barber, siempre comprometido con la realidad, entró a colaborar con el Frente Cultural del PSOE de Madrid. Fue voz importante en unos años en que se avecinaba el gran cambio político y social. Tras ser legalizado el partido, en febrero de 1977, el músico decidió dedicar todo su esfuerzo a la música y desvincularse del partido.

A punto de acabar el curso 1971-1972 se celebraron los Encuentros de Pamplona entre el 26 de junio y el 3 de julio. Ante lo que aquella cita iba a suponer para el ambiente artístico y cultural del país, Barber no dudó en dejar las clases y marchar con su compañera de clase María Aguiriano, después crítica de arte. Aunque solo como visitante y espectador interesado, Barber vivió de cerca uno de los festivales artísticos más importantes de entre los celebrados en España en las últimas décadas.

Durante su estancia en Madrid Llorenç no perdió el contacto con Valencia –a donde volvía periódicamente aprovechando las vacaciones– ni con sus amigos y compañeros. Aprovechando las visitas a la ciudad tuvo tiempo de dar algún concierto de piano. Uno de ellos, organizado en enero de 1974, es el que se considera como el concierto de presentación del grupo Actum.

Canadá, fue sustituido por Carmelo Bernaola [...] Pero mientras mi pie académico estaba en ese entorno, el otro se hallaba en fluxus y Cage [...].»

5.2.2.- Encuentros reseñables y tempranos

5.2.2.1.- La importancia de las experiencias extracadémicas

La etapa de estudiante de Llorenç Barber estuvo marcada por un interés personal hacia todo lo nuevo que se daba en el panorama musical. El conservatorio – en pleno proceso de transición del plan de estudios de 1942 al de 1966– mantenía una estructura, unas enseñanzas y unas exigencias basadas en una fórmula tan tradicional como alejada de la música de su tiempo. El modelo, que parecía seguir siendo la fábrica de virtuosos especialistas en las obras de repertorio y de compositores de obras canónicas, hacía aflorar en los estudiantes con inquietudes contemporáneas cierto «sentido de orfandad».⁹⁷⁵ Si sus miras no hubieran trascendido el horizonte del conservatorio, Barber difícilmente habría podido desarrollar un proyecto creativo tan personal o poner en marcha una iniciativa tan particular como la del grupo Actum. Sin motivación ni caminos válidos en el ámbito académico, la única vía era la autodidacta.⁹⁷⁶

Las soluciones personales que aportó Barber con sus primeras creaciones así como la concepción y creación del grupo Actum no fueron fruto de la improvisación ni de la casualidad. Estuvieron marcadas por una motivación clara y por unas experiencias bien determinadas. La motivación fue su posición crítica respecto del entorno musical inmediato y la necesidad de plantear nuevas soluciones en cuanto a la creación y nuevas propuestas en cuanto a la difusión. Las experiencias, aquellas vividas al margen del conservatorio que, a lo largo de los últimos años, habían dado al músico pistas, puntos de apoyo y referencias para encauzar un proyecto que, a la postre, se hizo posible y real. Entre estas últimas, que el mismo Barber describe como «encuentros reseñables y tempranos»,⁹⁷⁷ se encuentran los cursos de verano en Darmstadt de 1969 –a los que regresó después en 1970, 1972 y 1976–, la asistencia a su primer concierto Zaj en marzo de 1970, la lectura de *Silence*, de John Cage, en junio de 1970 y, de un modo más general, todas las lecturas que realizó en busca de información. A pesar de su importancia, en ningún caso aquellos contactos supusieron la filiación directa del músico a un estilo determinado, nunca se convirtió en epígono o imitador de las prácticas musicales que conocía y admiraba. Más bien se puede considerar que aquellos encuentros enriquecieron y ampliaron su imaginario musical, alimentaron su fantasía y le hicieron ver que un nuevo concepto de música mucho más

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p.10. «Sí, el sentido de orfandad es claro en mi etapa de formación, durante la cual nunca tuve la sensación de encontrar lo que buscaba o de estar en el tiempo correcto. Como decía Satie: “nacé muy joven en un tiempo muy viejo”. [...] no encontré solución alguna hasta el año 1970, con el inicio de mis primeras actuaciones públicas, el descubrimiento de Zaj y la lectura de John Cage».

⁹⁷⁶ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi, 1981, p.32. La formación autodidacta es apuntada por el autor como una característica general y común a todos los jóvenes creadores de la generación que empieza a crear a lo largo de los años setenta. Muchos de ellos cursaron estudios en el conservatorio pero mantuvieron esas enseñanzas al margen de su creación que, por otra parte, se fundamentó en lo aprendido de forma personal.

⁹⁷⁷ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.42. «Con todo, yo no hubiera podido inventar Actum sin J. Ll. Berenguer, Francisco Baró o Toni Tordera, pero tampoco sin algunos encuentros reseñables y tempranos. [...]».

extendido e incluso era posible. Como el mismo compositor reconoce, «abrieron un camino que luego tuve que recorrer en solitario».⁹⁷⁸

5.2.2.2.- Darmstadt: 1969, 1970, 1972 y 1976

El paso por los cursos de Darmstadt fue una de las experiencias que más profundamente marcaron al compositor valenciano. Las conferencias y los conciertos que allí se encontró fueron un escaparate, una ventana abierta a todo lo que musicalmente se hacía por entonces que le permitió ver y oír todo lo que no llegaba a Valencia.⁹⁷⁹ Antes de asistir por primera vez en 1969 Llorenç tuvo referencias de lo que ocurría en la ciudad alemana gracias a aquellos españoles que, habiendo asistido anteriormente, daban cuenta de la experiencia a través de sus escritos en prensa, a través de la bibliografía –que empezaba a hacerse eco de lo que allí ocurría– y a través de los anuncios que año tras año aparecían en prensa a principios de verano adelantando la convocatoria y el contenido de los cursos.⁹⁸⁰

A partir de mitad de siglo, los festivales de música europeos experimentaron un extraordinario auge y las convocatorias, muchas de ellas en verano, se multiplicaron gracias al desarrollo turístico, la fluidez de los transportes y la paulatina supresión de visados.⁹⁸¹ Entre los muchos que se celebraban, los dedicados a la música contemporánea jugaron un papel trascendental en el desarrollo y difusión de aquella música: el Festival de Música Nueva de Colonia y el Festival de Donaueschingen, el más antiguo de los dedicados a la música contemporánea, fundado en 1921;⁹⁸² el Festival de Música Contemporánea de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea;⁹⁸³ el Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia;⁹⁸⁴

⁹⁷⁸ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.10.

⁹⁷⁹ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 10.1.1970. «[...] ha influït poderosament a la meua formació l'assistència als cursos de Darmstadt i Bayreuth, cursos que des de molt d'hora (1969-1970) em posaren en contacte amb la superació del constructivisme serialista europeu per corrents aleatòries de signe divers (Cage, Stockhausen, Boulez), encara que personalment vaig haver d'assimilar una per una totes les etapes anteriors».

⁹⁸⁰ *La Vanguardia*, por ejemplo, incluyó en su sección «La Página de la Música» un apartado dedicado a los festivales que se celebraban en toda Europa con el título «La Ronda de los Festivales». Se pueden seguir sucesivos anuncios y referencias a los cursos de Darmstadt durante toda la década de 1960 en numerosos ejemplares: 13.7.1961, p.32; 12.6.1962, p.31; 15.11.1963, p.35; 20.3.1964, p.32; 28.5.1965, p.29; 09.7.1966, p.53; 24.6.1967, p.49; 23.6.1968, p.41.

⁹⁸¹ *La Vanguardia*, 3.7.1964. Interesante artículo sobre el panorama de los festivales europeos escrito por el compositor Xavier Monsalvatge.

⁹⁸² MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970, pp.217-249. El Festival de Donaueschingen, además de programar obras de los jóvenes compositores más reconocidos como Boulez, Stockhausen, B. A. Zimmermann, Nono, Earle Brown, Cage, Pousseur, Xenakis, Berio, Elliott Carter, Kagel o Penderecki, encargó obras a compositores españoles: *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1963) y *Líneas y puntos* (1966) de Cristóbal Halffter, *Syntagma* (1965) de Enrique Rexach, e *Inicativas* (1966) de Luís de Pablo.

⁹⁸³ *Ibidem*, p.218. El festival de la SIMC, creado en Salzburgo en 1923, fue el más importante antes de la guerra, aunque después la aparición de otros más especializados le hizo perder el papel protagonista. A comienzos de los noventa Barber vivió como autor la primera edición organizada en América Latina, en cuya clausura estrenó su *Vaniloquio Campanero*.

⁹⁸⁴ Organizado desde 1930 y ligado a la famosa Bienal. Ofrecía las obras de los compositores más adelantados, contó con algunos españoles como Luís de Pablo, de quien se interpretaron obras en las ediciones de 1963 y 1965. Barber pasó por este festival como alumno a finales de los setenta.

o el Festival de Arte Contemporáneo de Royan.⁹⁸⁵ En España también hubo intentos de poner en marcha un festival de música contemporánea. En otoño de 1964 se convocó la primera Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid coordinada por Luís de Pablo, aunque por problemas de organización y choque con el régimen franquista, la iniciativa no tuvo continuidad y aquella primera edición fue también la última.⁹⁸⁶ De entre todas las convocatorias ninguna tuvo tanta trascendencia como los Cursos de Verano de Darmstadt para la Nueva Música.⁹⁸⁷ Entre las causas de su éxito se puede apuntar el complemento de los conciertos con cursos y conferencias, la masiva y continuada afluencia de músicos de las más diversas nacionalidades,⁹⁸⁸ la absoluta actualidad de las obras presentadas y de los temas tratados, el enfoque de los problemas estéticos y compositivos de la música del momento, una organización adecuada y el respaldo de autoridades, instituciones y patrocinadores privados.

Tras la segunda guerra mundial la recuperación musical alemana fue rápida y el país pronto se convirtió en el más importante escenario de las nuevas músicas gracias, entre otras cosas, al poder aglutinador que tendrán los Cursos de Darmstadt.⁹⁸⁹ Fundados en 1946 por iniciativa de Wolfgang Steinecke –consejero cultural de la ciudad– con el claro objetivo de revitalizar la creación alemana y dar a conocer la música silenciada por los nazis,⁹⁹⁰ muy pronto el dodecafonismo de la Escuela de Viena se convirtió en el principal foco de atención, con profesores y alumnos entregados al estudio de las técnicas de Schönberg, Berg y Webern. La música de este último fue especialmente atractiva para la nueva generación y de ella acabó derivando el serialismo integral.⁹⁹¹ Aún hoy en día, y tras las diversas orientaciones que dichos cursos tomaron, el serialismo integral tiende a ser identificado con la Escuela de

La Biennale di Venezia. Festival Internazionale di Musica Contemporanea. I programmi 1930 – 1972. En: <<http://www.labiennale.org/it/musica/storia/>>. [Consulta: 1 agosto 2014].

⁹⁸⁵ VIGNAL, Marc (dir.) *Dictionnaire de la Musique*. París: Larousse, 2002. Fundado en 1963 por Bernard Gachet y centrado principalmente en música contemporánea hasta su desaparición en 1977. Durante los años que existió se presentaron obras de Luís de Pablo (1968), Cristóbal Halffter (1975, 1976), Xenakis, Berio, Maderna, Stockhausen, Penderecki, Kagel o Ligeti entre otros.

⁹⁸⁶ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Tomás Marco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986, p.16. Bienal promovida por el director del Servicio Nacional de Educación y Cultura, Félix Ezquerro, presidida por el infante José Eugenio de Baviera y coordinada por Luís de Pablo.

⁹⁸⁷ CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp.233-235. En esta publicación se recoge el texto original escrito en *El Nacional de Caracas* el 12.9.1957. El autor explicaba el papel que desempeñaban los cursos de Darmstadt para la nueva música y adelantaba, ya en 1957, la importancia que tendrían aquellos cursos para la música del futuro: «Poco a poco, la pequeña ciudad se volvió el centro de actividades de los más jóvenes y audaces compositores de Europa. Es en tales semilleros –antaoño el Conservatorio de París; luego los Ballets de Diaghilev; ahora Darmstadt– donde germinan las ideas que habrán de caracterizar la música del mañana».

⁹⁸⁸ *La Vanguardia*, 15.11.1963. Valga como ejemplo los doscientos sesenta y cinco compositores, de treinta y cuatro países diferentes, que presentaron sus obras en la edición de 1963.

⁹⁸⁹ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002, p.322. El autor explica el protagonismo de Alemania en la nueva música por el poder aglutinador de los cursos de Darmstadt y por la labor de difusión desarrollada por las nuevas emisoras radiofónicas alemanas.

⁹⁹⁰ La *kulturpolitik* nazi condenaba cualquier manifestación artística diferente a la oficial. El *entartete kunst*, arte degenerado, englobaba todo el arte moderno que estaba prohibido por el régimen y llevó a muchos compositores, y artistas en general, al exilio o al aislamiento.

⁹⁹¹ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental (II)*. Madrid: Alianza Música, 2003, p.957. En 1953, con un concierto sobre su obra celebrado en Darmstadt, se le reconocía como padre del nuevo lenguaje.

Darmstadt.⁹⁹² Pero los cursos que Llorenç Barber conoció en 1969 eran ya muy diferentes. En 1958 John Cage entró en escena presentando en la ciudad alemana el curso «La composición como proceso», con el que expuso sus teorías sobre el azar y la indeterminación y dio a conocer sus obras *Music for two pianos*, *Variations I*, *Winter Music* y *Music of changes*, todas interpretadas por David Tudor.⁹⁹³ Su participación fue trascendental para la música de los años inmediatamente posteriores ya que puso fin a la hegemonía del estructuralismo introduciendo el azar y la indeterminación en la composición.⁹⁹⁴ De esta forma, a lo largo de los años sesenta la uniformidad anterior de los cursos dejó paso a un abanico de tendencias más heterogéneas que participaban de una mayor libertad y flexibilidad.

Darmstadt pronto se convirtió en lugar de paso obligado para todo aquel que quería estar al día, verdadero eje del estudio y difusión de la música nueva. Ello en unos años en que era prácticamente imposible encontrar otro lugar donde se pudiera tener acceso al conocimiento, interpretación y análisis de las nuevas técnicas y estéticas de la forma en que allí era posible.⁹⁹⁵ Durante los años sesenta y setenta fueron muchos los compositores españoles que salieron del país para ampliar sus estudios en los centros europeos de mayor interés y actividad musical, entre ellos Darmstadt. La lista es muy larga y las consecuencias claras: se enriqueció la diversidad de tendencias y técnicas asumidas por los compositores españoles y, al proyectarse estas sobre la creación nacional, se consiguió un acercamiento a Europa.⁹⁹⁶ Llorenç Barber fue el primer compositor valenciano que visitó los Cursos de Darmstadt en su edición de 1969, pero antes otros españoles de la vanguardia española –madrileña sobre todo– ya habían peregrinado a la ciudad alemana en busca de nuevas ideas musicales tras la autarquía, también musical, que había supuesto el franquismo. Unos asistieron como alumnos, otros para estrenar sus obras. El primero de los españoles en llegar a Darmstadt fue Juan Hidalgo, cuyas obras *Ukanga* y *Caurga* se estrenaron en 1957 y 1958 respectivamente, y más tarde *Ja-u-la* en 1965.⁹⁹⁷ Los primeros en asistir como alumnos fueron Cristóbal Halffter y Luís de Pablo en 1959, Ramón Barce en 1961, Tomás Marco en 1962, Carmelo Bernal y Agustín González Acilu en 1964. En 1969, junto a Barber, estuvieron también en Darmstadt Eduardo Polonio, Julián Llinás, María Luisa Ozaita y Lorenzo Ondarra.⁹⁹⁸ Otros que también viajaron hasta la ciudad alemana durante los años sesenta fueron Antón García Abril, Claudio Prieto, Enrique Rexach y José María García Laborda. El protagonismo español no se limitó a los alumnos, también se hizo patente en las obras interpretadas y las conferencias.⁹⁹⁹

⁹⁹² MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.324.

⁹⁹³ DANUSER, Hermann; BORIO, Gianmario. *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt 1946-1966*. Friburgo: Rombach Verlag, 1997, p.513 y ss. También se interpretaron obras de otros compositores de su círculo neoyorquino como Christian Wolff, Earle Brown y Morton Feldman.

⁹⁹⁴ BARBER, Llorenç. 30 años de vanguardia en Darmstadt. *Ritmo*, 1976, nº465, pp.32-33.

⁹⁹⁵ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.323.

⁹⁹⁶ CURESES, Marta. Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa. En: Xosé Aviñoa (ed.) *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p.210.

⁹⁹⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, pp.209-210. Con estas dos obras se adelanta a la vanguardia española practicando un serialismo integral de fuerte estructuración constructiva. Ambas fueron dirigidas por Bruno Maderna.

⁹⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹⁹ DANUSER, Hermann; BORIO, Gianmario. *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt 1946-1966...*, p.513 y ss. Tras los estrenos de Juan Hidalgo se interpretaron

Una edición con especial protagonismo español fue la del verano de 1976. Cristóbal Halffter se presentó como profesor y la programación de los conciertos incluyó dos de sus obras, *Studie II* (1969) y *Concierto para violonchelo y orquesta* (1974). Entre los asistentes se encontraban algunos miembros del grupo Actum, quienes colaboraron en la creación de la pieza colectiva *Sis caps*, interpretada después por los propios profesores y finalista del premio Kranisktein de Composición.¹⁰⁰⁰

La primera de las ediciones a las que asistió Llorenç Barber, la de 1969, se celebró entre el 24 de agosto y el 5 de septiembre con cursos y conferencias de Bruno Maderna, Christoph Caskel, György Ligeti, Lukas Foss y Dieter Schönbach entre otros. Más allá del contenido teórico, lo realmente significativo para el músico fue la posibilidad de asistir a los conciertos y escuchar en directo obras que de ningún modo habría podido conocer por aquel entonces en Valencia.¹⁰⁰¹ Allí se interpretó el ciclo *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen, paradigma de lo que el compositor alemán llamó «música intuitiva», una colección de quince piezas para conjunto indeterminado que llevaban al límite la fórmula de no dar a los intérpretes unas instrucciones totalmente precisas, sino solo un texto ante el que debían tocar libremente.¹⁰⁰² En relación con la indeterminación y la improvisación, Barber pudo conocer las propuestas del trombonista y compositor francés de ascendencia eslovena Vinko Globokar, del que se interpretó *Discours III* (1969) para cinco oboes. Cercano al jazz, su música participaba de la corriente experimental de finales de los sesenta que potenciaba la espontaneidad, la creatividad y la improvisación del intérprete. La peculiaridad de la aportación de Globokar era su crítica –formulada desde su doble faceta de compositor e intérprete– al libre albedrío y a la irresponsabilidad de compositores e intérpretes respecto de la improvisación.¹⁰⁰³

Indeterminación e improvisación, fórmulas que restaban importancia a la partitura, fueron elementos característicos de las propuestas creativas de Barber y del grupo Actum. *Homenatge en D* de Barber, *Propostes d'improvisació 1,2 i 3* de

obras de Luis de Pablo en diversas ediciones: en 1961 *Libro para el pianista*, en 1962 *Polar*, en 1963 *Condicionado* y en 1965 *Módulos I*. En 1963 se escuchó *Formantes* de Cristóbal Halffter, en 1964 se programó *Fluxion* de Enrique Raxach y en 1965 Maderna dirigió *Imago* de José Luís Delás. Ya en los años setenta algunos compositores como Tomás Marco, Josep María Mestres-Quadreny o Cristóbal Halffter asistieron en calidad de conferenciantes.

¹⁰⁰⁰ BARBER, Llorenç. 30 años de vanguardia en Darmstadt..., p.33.

¹⁰⁰¹ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p. 14. «En Darmstadt [...] me familiaricé con la música intuitiva de Stockhausen, el casi minimalismo de Ligeti y la obra de Bruno Maderna; me entusiasmaron Dieter Schnebel y la personalidad anticonvencional de Roy Hart y de Globokar. Todavía me maravilla, ente tantas delicias con las cuales tropecé, el hecho de haber asistido al estreno de *Aus den Sieben Tagen*, del entonces pontífice Stockhausen, y me relamo recordando cómo el insurrecto Roy Hart se saltaba la sagrada aquiescencia del gran teutón y entonaba un infinito canto a la libertad, para asombro de todos y mortificación de Stockhausen».

¹⁰⁰² MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999, p.394. El compositor alemán llamó intuitiva a este tipo de música matizando el concepto de improvisación, un concepto que explicaba como: «[...] música que, en la medida de lo posible, procede exclusivamente de la intuición, en este caso de la de un grupo de músicos que tocan de forma intuitiva, debido a su *feedback* mutuo que cualitativamente es más que la suma de sus ideas individuales».

¹⁰⁰³ DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004, p.398. Globokar denunció la falta de implicación de los compositores que eludían la responsabilidad sobre el resultado y criticó la ligereza con que algunos instrumentistas se enfrentaban a la ejecución. Contra esas actitudes, su obra exigía una improvisación atenta y guiada a base de procedimientos de contacto entre los intérpretes.

Amadeu Marín o *Triángulo* de Josep Lluís Berenguer fueron ejemplos de ello. De forma similar a como planteaba Globokar, los compositores no renunciaban a su responsabilidad en el resultado y definían algunos puntos de referencia e interrelaciones entre los intérpretes. Estos –a menudo los propios creadores– estaban implicados en los procesos y la solución nunca era una sonar totalmente descontrolado, como tampoco una mera reproducción de fórmulas o clichés. Muestra del interés de Llorenç por el recurso de la improvisación fue la convocatoria del primer Festival de la Libre Expresión Sonora en 1980 como parte de su gestión al frente del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid. La cita reunió a un buen número de intérpretes y grupos españoles, entre los que estuvo Actum, que practicaban una música básicamente libre e improvisada.

Barber conoció la música de György Ligeti en Darmstadt a través de sus obras *Lux Aeterna* (1966) y *Continuum* (1968). Si la audición de la primera pudo impresionarle por la densidad de la materia sonora en forma de enorme fresco, por la focalización del interés en el aspecto tímbrico –por encima del melódico, armónico o rítmico– o por la micropolifonía,¹⁰⁰⁴ fue la escucha de *Continuum* para clavicémbalo solo, interpretada por Alfons Kontarsky, lo que más llamó la atención del joven valenciano. En aquella obra Ligeti se acercaba al resultado sonoro del minimalismo, pero por un camino diferente al de los americanos. Mientras estos se basaban fundamentalmente en la repetición para llegar a soluciones sonoras sugestivas contando con los menos elementos posibles, como el caso de *In C* de Riley, Ligeti conseguía un resultado semejante persiguiendo el efecto de continuo sonoro con cambios muy graduales.¹⁰⁰⁵ Como decía años después el compositor húngaro al respecto del minimalismo, no era tanto una cuestión de prioridades como de algo que se respiraba en el ambiente.¹⁰⁰⁶

Barber asistió a su primera audición de una obra de genuino minimalismo repetitivo: *In C*, de Terry Riley (1964). La propuesta parte de unos elementos determinados, los cincuenta y tres fragmentos melódicos breves derivados de un modelo tonal que los intérpretes deben tocar en orden, repitiendo cada fragmento a voluntad antes de pasar al siguiente. Un ritmo superficial, en forma de metrónomo, es marcado por un intérprete que ejecuta la nota do en el registro agudo en grupos de ocho corcheas. El perfume minimalista que se respiraba por aquellos años –como decía el mismo Ligeti– llevó a algunos compositores a trabajar con unos medios reducidos

¹⁰⁰⁴ *Lux Aeterna*, obra coral para dieciséis voces, se hizo especialmente conocida en 1968 al formar parte de la banda sonora original de la película *2001: una odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick.

¹⁰⁰⁵ CAMBOUROPOULOS, Emilios; TSOUGRAS, Costas. Auditory streams in Ligeti's *Continuum*: a theoretical and perceptual approach. *Journal of interdisciplinary music studies*, 2009, vol.3, nº1-2, pp.119-137. A partir de una atención especial a la textura y una concepción matérica del sonido, Ligeti busca la percepción de conjunto frente a la tendencia puntillista. De hecho, la obra se percibe como un sonido continuo que emerge de la fusión de un gran número de pequeños granos. El tempo de la obra, que el compositor especifica a pie de página como «*Prestissimo* = extremadamente rápido, de forma que apenas puedan ser percibidas las notas individuales, que se fundan en un continuum», contribuye a que el oyente perciba densidades sonoras y no una suma de individualidades.

¹⁰⁰⁶ SABBE, Herman. György Ligeti: Allusions et illusions. *Interface*, 1979, nº8, pp.11-34. Entrevista a Ligeti sobre su ópera *Le grand macabre* realizada en octubre de 1978. «Yo no conocía a ninguno de ellos (Reich y Riley) por entonces. No es una cuestión de prioridad. Era algo que estaba en el aire. Cuando escuché una pieza minimalista por primera vez –fue *In C* de Riley– me agradó mucho. Pero fue ya después de mi obra *Continuum*. Estaba asombrado al escuchar algo tan cercano a lo que yo había hecho».

y a limitarse a elementos musicales determinados y básicos como alternativa al rigor serialista, a la casualidad de la indeterminación y a la música textural. Barber volvió a Valencia impregnado de aquella sensibilidad que había percibido en las obras de Ligeti y Riley para, posteriormente, desarrollar una variante personal que proyectó en sus primeras obras –como *Homenatge en D*– y que contagié al grupo Actum.¹⁰⁰⁷

Llorenç entró también en contacto por primera vez con la música del que años más tarde sería su profesor, Mauricio Kagel, con la audición de *Aleluya* (1968), obra para voces en la que el compositor germano-argentino planteaba un margen de libertad dentro de una obra de conjunto cuyos límites se tornaban difusos.¹⁰⁰⁸ Escuchó otras obras como *AMN* (1967),¹⁰⁰⁹ segunda pieza de *Für Stimmen* del compositor alemán Dieter Schnebel; *Corroboree* para dos pianos (1964) de Earle Brown, que venía experimentando con la indeterminación, las nuevas grafías y las formas abiertas, sus *available forms*; obras para solista que llevaban al extremo las posibilidades de los instrumentos y ampliaban las técnicas tradicionales como *Sequenza VII* para oboe solo (1969) de Luciano Berio o *Capriccio per Siegfried Palm* para violonchelo (1965) de Krzysztof Penderecki. Algunas obras de las que se interpretaron sirvieron a Barber para tomar contacto directo con la música electroacústica, con el uso de la computadora y con la combinación de instrumentos electrónicos con tradicionales. Se programaron *Computer Music*, obra para percusión y cinta del neoyorquino Lejaren Hiller; *Paradigm*, para percusionista-director, guitarra eléctrica y otros tres instrumentos «capaces de mantener un sonido» del compositor alemán Lukas Foss y *Lamination*, para orquesta y sonidos electrónicos del californiano Morton Subotnick. El compositor valenciano nunca se sintió especialmente interesado por la electroacústica ni por la aplicación de procedimientos o medios tecnológicos a la composición,¹⁰¹⁰ lo que no impidió que valorara su importancia y que apoyara la vertiente tecnológica del grupo Actum que sobre todo representó Josep Lluís Berenguer.

La experiencia alemana debió impresionar a Barber, pues no tardó en volver a las ediciones de 1970, 1972 y 1976. Los cursos de composición siguieron contando con compositores de primera línea con Günter Becker, Vinko Globokar, György Ligeti, Mauricio Kagel, Christian Wolff, Iannis Xenakis o el español Cristóbal Halffter como profesores entre muchos otros. El compositor valenciano conoció más propuestas creativas entre las que le impactó especialmente la de Mauricio Kagel. Pudo escuchar *Atem* en 1970, *Acustica* en 1972 y *Kantrimusik* en 1976, año en que ambos se conocieron personalmente. Kagel fue uno de los compositores más genuinos, innovadores e importantes del postserialismo, definido por el mismo Barber como «el compositor más lúcido y molesto que ha dado Europa tras el sarampión serialista».¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁷ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.21. «Yo escribo con una sensibilidad minimal, no porque quiera imitar a los norteamericanos [...] *Homenaje en D* es una pieza que invento, en todo caso, con referentes tomados de Darmstadt o de compositores centroeuropeos como Ligeti».

¹⁰⁰⁸ BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987, p.47.

¹⁰⁰⁹ ATINELLO, Paul. Dialectic's of serialism: abstraction and deconstruction in Schnebel's *Für Stimmen*. *Contemporary Music Review*, 2007, vol.26, nº1, pp. 39-52. Escrita para voces que hablan, se evitan las alturas y el conjunto se convierte en un collage de fragmentos de un discurso que usa como materiales básicos elementos del lenguaje antes que sonidos entonados o rítmicos.

¹⁰¹⁰ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.19. «[...] la vertiente tecnológica nunca me ha interesado mucho. Siempre tuve claro que yo era un músico muscular, de nervio y piel, y no de enchufe y cables. [...] nunca me atrajo la música tecnológica como praxis personal».

¹⁰¹¹ BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel...*, p.11.

Herederero de un lenguaje dadaísta, futurista y hasta surrealista, amplió el concepto de material sonoro haciendo uso de la electroacústica y de todo tipo de fuentes sonoras, desde los instrumentos más convencionales hasta aparatos, utensilios o elementos del medio, contribuyendo así a difuminar la frontera entre ruido y sonido musical. Dio cuerpo y presencia al gesto en su particular teatro musical, escribiendo no solo sonidos sino gestos y requiriendo al intérprete no solo para llenar el espacio sonoro sino también el visual, recordando que «entre el sonido y el silencio está el gesto».¹⁰¹² El germano-argentino, con actitud investigadora y crítica, se preguntaba sobre el sonido y el hecho musical mientras luchaba contra las estrecheces de la tradición. Pretendía una destrucción, no en un sentido bárbaro e irreflexivo sino purificador y positivo, que limpiara y desinfectara la música y le devolviera su brillo original y fermentador.¹⁰¹³ Para Barber el interés por Kagel estaba no tanto en su propia música, sino en lo que esta significaba.¹⁰¹⁴ Técnicamente, Barber siempre se sintió alejado de los procedimientos de Kagel en tanto que creador de una música más intuitiva y muscular que metódica.¹⁰¹⁵

En las ediciones de 1970 y 1972 Barber escuchó la música de Morton Feldman y de Christian Wolff respectivamente, dos compositores americanos que, junto a Earle Brown y al pianista David Tudor, establecieron una estrecha relación con John Cage en el Nueva York de principios de los cincuenta. Pudo admirar la personal aportación de Walter Zimmermann, quien presentó en 1976 *Begginner's Mind* (1975), una obra basada en el budismo zen con austeridad de notas, claridad y repeticiones que, a diferencia de los minimalistas americanos, no eran sistemáticas. Su particular aportación fue de interés para el compositor valenciano, quien la recibió de dos formas. De un lado, el lenguaje melifluido y minimalista le resultó vecino y atractivo. De otro, todo el halo ceremonial y casi místico que envolvía aquella obra le repelía. Con el tiempo, Barber entraría a fondo en lo ceremonial, pero no a través de reminiscencias místico-religiosas, sino como profundización en los elementos de la fiesta de tradición mediterránea como la banda, el pasacalle, la procesión o las campanas.

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 43.

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰¹⁴ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.38. «Para mí, no es un músico atractivo por cómo suena –que también– sino por lo que quiere decir». Barber resume las aportaciones de su música: BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel...*, p.12. «La música deja de ser como estereotipo para devenir máquina que, tocándonos (punctum contra punctum) nos despierta interrogantes [...]. Los conciertos dejan de ser “campos de concentración” para convertirse en salas de operaciones o en campos de exploración cognitiva y perceptiva. El intérprete deja de ser un banal virtuoso, un repetidor de lo rutinariamente aprendido, para convertirse él mismo en individual y desconocido instrumento. El público completa y complementa la kageliana componenda destruyendo interconexiones hasta ahora intangibles, y construyendo, si ha menester, otras nuevas a partir del desvelamiento experimentado con/contra Kagel. La historia de la música deja de ser un archivo de fórmulas a reciclar hasta la saciedad, para devenir imprevisible y crudo presente a degustar por vez primera».

¹⁰¹⁵ *Idem*. «Lo que no me gusta de él (Kagel) es que sea un diseccionador del arte, una especie de cirujano de la composición. En su trabajo, el método está por encima de la fantasía, y la técnica se nota demasiado. [...] su gran personalidad me resulta ajena, porque yo vivo en el mundo de la intuición y de la comunicación sónica, que es todo lo contrario a su música».

5.2.2.3.- *Silence*, de John Cage y «catastrófico tropiezo» con Zaj

El año 1970 fue de especial importancia para Llorenç Barber. En marzo asistió por primera vez a un concierto Zaj en Valencia y en junio encontró *Silence*, el ya famoso libro de John Cage, a cuya lectura se entregó inmediatamente. Ambos acontecimientos son destacados por el propio Barber y sin duda tienen especial importancia en la configuración de su universo musical y su producción creativa posterior. El concierto Zaj por la forma en que se desarrolló y por suponer una toma de contacto directo con Juan Hidalgo; la lectura de *Silence*, por todo lo que contenía sobre el pensamiento de una de las figuras más importantes de la música de la segunda mitad del siglo XX. Aquellos encuentros no supusieron una afiliación directa a ninguna tendencia, ni que Barber o luego Actum se lanzaran a crear e interpretar estrictamente en la línea de Cage o Zaj.¹⁰¹⁶ Más allá de una continuación o de unas posibles influencias particulares, lo que realmente se aprovechó de aquellos encuentros fue el planteamiento liberador, la actitud anárquica y desprejuiciada que ponía en tela de juicio los valores musicales convencionales.

Barber empezó a profundizar en la figura de John Cage a través de *Silence*, en principio una recopilación de ensayos y conferencias que realizó durante el curso 1960-61 en la Wesleyan University. En sus páginas se recogen textos tan importantes y visionarios como su «Credo»; artículos sobre la música experimental y sobre grandes pioneros como Satie o Varèse; se reproducen conferencias como «Conferencia sobre nada», «Conferencia sobre algo»; se presentan algunas de sus reflexiones sobre el arte y sobre algunos artistas; aparecen explicaciones de sus propias técnicas de composición en obras como *Music of Changes*, *Imaginary Landscape nº4* o *Music for piano*; declaraciones sobre la nueva danza, explicaciones sobre la composición como proceso o sobre la indeterminación. Todo ello entre curiosidades y anécdotas de su vida. Pero *Silence* es todo eso y mucho más. Es más que un libro sobre cuestiones artísticas o musicales. Según el propio Barber es en sí mismo una obra de arte, un libro-partitura que requiere ser vivido activa y creativamente y que es capaz de alterar definitivamente al lector: «[...] es más que un libro sobre cuestiones relacionadas con el arte: por su formato, por su musicalizada tipografía, por sus espacios en blanco, por sus posibles lecturas polifónicas [...] es un ejemplo de objeto-obra-de-arte. Libro partitura, *Silence* está demandando ser “performado”, ser vivido activa y creativamente. Es un “útil” que altera nuestra vida: una música textual».¹⁰¹⁷ Ese fue el efecto sobre el músico valenciano, una alteración que no le dejaría indiferente. Aquel impacto no fue realmente algo aislado, ya que la lectura de *Silence* despertó la admiración y las inquietudes de muchos otros lectores de todo el mundo que, igual que Barber, andaban en buscaban ideas y referentes nuevos.¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁶ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.17. El propio compositor se ha encargado de dejar clara su singularidad: «[...] mi sensibilidad ya era distinta a la de Cage. De 1969 a 1973, yo estaba inventándome a mí mismo, y cuando me lanzo a actuar y a crear me sitúo en el paradigma siguiente, el de los primeros minimalistas, si bien es cierto que se trata de un paradigma que Cage había ayudado alumbrar. En mis primeras apariciones no realizo una acción a lo Cage, a lo Zaj, sino que compongo una pieza con una sola nota, el Homenaje en D [...] comienzo a crear con una sensibilidad postcage».

¹⁰¹⁷ BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p.57.

¹⁰¹⁸ *Idem*. El autor recoge las palabras de Cage dando cuenta del impacto de su libro: «He suscitado muchas más respuestas a partir del libro de las que nunca había conseguido suscitar ni con la publicación de un disco, la publicación de partituras, o dando un concierto o una conferencia, ni con nada. Mucha,

La figura y el pensamiento de Cage, proyectado en buena medida en los textos de *Silence*, significaron para la música la superación de convenciones musicales incuestionables en favor de la experimentación más decidida. Sus propuestas, formulaciones, ideas y acciones llevan directamente al replanteamiento de las fronteras tradicionales de la música e infunden, a quien se ve inmerso en ellas, un contagioso espíritu liberador.¹⁰¹⁹ El efecto descrito por el compositor valenciano es similar al efecto que provocaba el trato directo con Cage en compositores de su círculo neoyorquino como Morton Feldman, Earle Brown o Christian Wolff explicado por Michael Nyman también en términos de liberación y conciencia.¹⁰²⁰ Es ese espíritu, esa llamada a la libertad creadora y a la experimentación, lo que Barber recoge de su contacto con Cage y proyecta después en su trabajo personal y de grupo con Actum. Ese sería, en último término, el vínculo con el americano, por más que muchas de sus aportaciones empezaran a formar ya parte del acervo general a principios de los setenta y fueran también desarrolladas por los valencianos.¹⁰²¹

La relación de Barber con Cage tras aquella lectura se mantuvo y se intensificó a lo largo de los años.¹⁰²² El interés por su música y su filosofía se hizo patente en la interpretación de sus obras. En enero de 1974 Llorenç incluyó en el programa del que fue primer concierto Actum dos obras del americano: *4'33''* y *TV Köln*. Un año más tarde, y tras haber extendido el interés y la admiración por Cage entre los miembros del colectivo valenciano, organizó en El Micalet un «Concierto-homenaje a John Cage», el primero de aquellas características organizado en España. Un monográfico con algunas de sus obras más importantes: *The wonderful widow of eighteen springs*, *A flower*, *Piano music 3*, *Music for piano 53-68*, *Music for piano 69-84*, *For Paul Taylor and Anita Dencks*, *TV Köln*, *Fontana Mix*, *0'0''*, *Variations V*. Los intérpretes –exclusivamente miembros de Actum– ofrecieron al público valenciano lo más interesante de uno de los compositores más trascendentales del siglo: desde el contrapunto parco de sus primeras obras –*Sonata for clarinet*–, pasando por la influencia de la filosofía oriental zen –*Concert for prepared piano and chamber orchestra*–, por el silencio que da paso a lo extramusical convertido en musical –*4'33''*–, por la música sin estructura basada solo en el factor tiempo –*Music for piano*–, por la electroacústica y la indeterminación –*Fontana Mix*– e incluso por el uso de la computadora –*HPSCHD*–. Con ocasión de aquel concierto-homenaje a Cage Barber

pero mucha gente escribe o telefona para decir que han vibrado en tal o cual parte concreta del libro. Al principio me extrañaba por qué habían de responder más a un libro que a cualquier otra acción; luego caí en la cuenta de que al leerlo se convierten en intérpretes de alguna manera, o sea, se engarzan en una actividad consigo mismos y tienen por ello una experiencia directa».

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p.11.

¹⁰²⁰ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006, p.82. Cage «solo sacaba lo ya sabías y te ayudaba a ganar conciencia de cuál era la esencia de lo que estabas haciendo; o te liberaba en el sentido de que te permitía seguir haciendo lo que habías decidido que harías».

¹⁰²¹ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p. 12. Recursos como el azar o la indeterminación, el grafismo como notación, el texto como partitura, la música como acción o proceso, el valor del silencio. O actitudes propias de la incipiente postmodernidad como la pluralidad, el nomadismo, el no-valor, o la manifiesta falta de propósito.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 19. Barber tuvo contacto con Cage en varias ocasiones. Lo pudo ver en directo en los Encuentros de Pamplona en 1972. Después lo conoció mejor en Milán, Venecia y sobre todo en La Rochelle en 1976.

escribió el texto *Música/John Cage: una identificación arte-vida*,¹⁰²³ primera de sus aproximaciones teóricas a la figura del americano. Le siguieron con el tiempo varios artículos y el monográfico publicado en 1985 por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.¹⁰²⁴

Las aportaciones e ideas de Cage tuvieron influencia sobre muchos artistas y dieron origen a movimientos y tendencias artísticas de acción y participación, fenómenos a cuyas características se acercaron las propuestas musicales del grupo Actum. En los años sesenta, ante un agotamiento de los sucesivos lenguajes artísticos y una creciente cultura de la comercialización y la mercantilización, surgió en algunos artistas una reflexión que condujo a la desmaterialización del objeto artístico. En ese contexto se dieron el fenómeno *happening* o el movimiento Fluxus. El primero nació por influencia directa de Cage, como reconoce su creador Allan Kaprow.¹⁰²⁵ Trató de incorporar la acción de los individuos y, en clara línea con la filosofía del compositor americano, de eliminar las barreras entre arte y vida. El *happening* era un acontecimiento-espectáculo interdisciplinar, efímero, gratuito, no premeditado y abierto al azar. Rompía con el comportamiento convencional del espectador, que ahora veía ampliado su campo sensorial, y eliminaba las barreras que le separaban del creador. En la línea de Kaprow trabajaron artistas como Georges Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Yoko Ono o Wolf Vostell. Si el *happening* estuvo más vinculado a las artes visuales, pronto se desarrolló el movimiento paralelo Fluxus que, si bien no fue solamente musical, sí hizo especial hincapié en la música de acción. En 1962 el arquitecto George Maciunas reunió bajo esa denominación todo un conjunto de actitudes y prácticas que desarrollaban simultáneamente por Europa, América y Japón los elementos más anárquicos y revolucionarios aportados por Cage.¹⁰²⁶ Entre los artistas que se acercaron al planteamiento Fluxus estuvieron Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins o Allison Knowles. Entre sus principales pretensiones estaba afirmar la no indispensabilidad del artista profesional, afirmar que todo puede ser arte y negar su valor institucional o comercial. Un arte sencillo y divertido que cualquiera puede hacer.¹⁰²⁷ Algunos de estos planteamientos se proyectan de alguna forma en la actividad y la música de Actum, aun sin haber una correspondencia directa y unívoca: las invitaciones al público para participar, el rechazo a la individualidad o a la genialidad con el formato grupo y las creaciones

¹⁰²³ BARBER, Llorenç. *Música/John Cage: una identificación arte-vida*. *Kurpil: revista mensual de literatura*, 1976, nº10, pp.31-35.

¹⁰²⁴ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, pp. 103-104. En el apartado de la bibliografía dedicado a los artículos en castellano sobre John Cage aparece una relación de los que fueron obra del músico valenciano.

¹⁰²⁵ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.366.

¹⁰²⁶ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p.59.

¹⁰²⁷ WALTHER, Ingo F. *Arte del siglo XX: pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Köln: Taschen, 2005, p.585. El manifiesto Fluxus-Arte-diversión de George Maciunas de 1965 explicaba: «Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo. Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos».

colectivas, la sencillez de planteamientos –a veces rozando lo ingenuo o naif– o la diversión.

En España el eco inmediato y claro de Fluxus fue Zaj, grupo formado inicialmente por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce especialmente activo entre 1964 y 1968 como contrapunto experimental a unas cada vez más monopolizadoras músicas de vanguardia. Sus propuestas estaban fundamentadas en buena medida en la identificación arte-vida que recibieron directamente de Cage, de quien tomaron sus ideas –«somos la aplicación práctica de la filosofía de Cage»,¹⁰²⁸ decía Marchetti– y su espíritu liberador.¹⁰²⁹ Unas propuestas, las de Zaj, basadas siempre en una gestualidad neutra, a menudo recortes de la vida cotidiana que no perseguían necesariamente un resultado sonoro último. Zaj asumía la premisa heredada de Cage que hacía del tiempo, y no del sonido, el elemento imprescindible para la música. Bajo ese supuesto tomaba sentido el concepto de música de acción, en la que se podía prescindir del sonido y estructurar el tiempo en acciones del tipo que fuera. La actividad de Zaj era acción, gesto vacío de contenido o intenciones y esquivo a interpretaciones. Las acciones habituales, descontextualizadas, sin sentido, lo no lógico, lo no explicable o lo enigmático eran auténtico recurso. En palabras de Daniel Charles: «Zaj renunció a la explicación y a la doctrina, a las sonoridades y a la música y casi al arte... toda la obra de Zaj se ha sacado de la gratuidad, rigurosamente no es nada y por ello se aleja de toda referencia teatral, literaria o musical».¹⁰³⁰ Negaron todo arte que se autoafirmara a sí mismo y se presentara alejado de la vida, así como la figura del artista genio.

Su esencia, estrictamente cagiana,¹⁰³¹ llegaba a través de la influencia del americano en el pensamiento musical de Juan Hidalgo. En 1958, el compositor canario fue invitado por segunda vez a Darmstadt donde estrenó *Caurga*. Allí conoció a Cage, con quien después pasó varios meses en Milán abriéndose así a una experiencia-vida nueva que, como explica Llorenç Barber, más adelante tomaría el nombre de Zaj.¹⁰³² Animado por el compositor americano, Juan Hidalgo dejó París y regresó a España en 1964, fundó el grupo junto a Walter Marchetti y aglutinó a su alrededor a otros como Ramón Barce, los hermanos José y Ramiro Cortés, J. L. Fernández de Castillejo, Eugenio de Vicente, Tomás Marco, Millares y algún tiempo después a Esther Ferrer. Durante sus primeros años de trabajo se convirtieron en una importante alternativa a la música de vanguardia. A partir de 1967-1968, sus apariciones se fueron espaciando cada vez más coincidiendo con una mayor y más frecuente presencia de sus componentes en el extranjero. En 1973 Juan Hidalgo y Walter Marchetti se trasladaron a Milán.

La importancia y trascendencia de la actividad artística de Zaj era relativa. Para músicos como Dick Higgins Zaj era «el hecho cultural más importante producido en España desde la guerra civil»,¹⁰³³ mientras desde otros sectores de la música nacional

¹⁰²⁸ BARBER, Llorenç. Zaj, una historia por hacer. *Zoom*, 1978, nº10, pp.36-39.

¹⁰²⁹ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p.46. El autor habla en el caso de Zaj de una españolización del espíritu liberador de Cage.

¹⁰³⁰ BARBER, Llorenç. Zaj, una historia por hacer..., p.37.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰³² BARBER, Llorenç. Juan Hidalgo. *Ritmo*, 1986, nº566, p.112.

¹⁰³³ BARBER, Llorenç. Zaj, una historia por hacer..., p.36.

se condenaba a planteamientos musicales similares al mutismo. Pero independientemente de las posturas encontradas, la realidad es que Zaj, con sus propuestas y sus provocaciones, fue un verdadero revulsivo para la vida musical española. Con su actitud inclusiva hacía posible otras músicas que podían obviar, si así se decidía, la escritura, la partitura, los instrumentos e incluso al sonido como expresión. Se abría la puerta a una pluralidad que, entre otros, aprovecharon Barber y Actum. Más allá de esto, Zaj fue básicamente gestual y Actum fundamentalmente sónico. La relación entre ambos se vio marcada por la coyuntura musical de principios de los años setenta. Como explica el propio Llorenç, la actividad de Zaj –con su no focalización sobre el elemento sonoro de la obra– coincidió en el tiempo con un nuevo paradigma recuperador de lo específicamente sónico de la música como fue el minimalismo.¹⁰³⁴ Barber y Actum, situados ya en aquel nuevo paradigma, no realizaron acciones a lo Zaj, más bien tomaron del grupo de Hidalgo ciertas actitudes que les permitieron poner en crisis los modelos convencionales, experimentar, incorporar lo no específicamente musical y el gesto. Bajo estas coordenadas se puede entender que el contacto con Zaj, aun siendo trascendental, sonara a pasado para el músico valenciano y no le ofreciera perspectivas de futuro.¹⁰³⁵

En Valencia, Zaj se presentó por primera vez en marzo de 1970, en un provocador concierto organizado por Joaquín Arnau Amo en la Escuela de Arquitectura que acabó en batalla campal y que, si para muchos fue motivo de mofa, para otros –Llorenç Barber estaba en aquel concierto– fue resorte que haría definitivamente cambiar algo en ellos y en su forma de entender la música.¹⁰³⁶ Algunos años más tarde, Barber describió el acontecimiento en su tesina.

El concierto encontró una respuesta en el público, tan agresiva, que pronto envueltos en un ataque de «histeria colectiva», empezó a atacar con objetos contundentes al impasible e irritante (por su vacuidad) Walter Marchetti, quien continuaba (en la medida de lo posible) absorto en su trabajo. Esta inexplicable histeria no acabó ni aun cuando un señor (puede que el más serio del público) resultó herido (levemente) en la nariz y tuvo que salir sangrando, con las lógicas y sonoras protestas. El bedel, por su parte, trataba de disuadir a Walter de que cesase «el espectáculo», haciéndole ver el peligro que para el local suponía tal batalla campal, sin conseguir la más mínima respuesta. Tras el concierto, y a petición del público, hubo un «coloquio» en el que, a cada pregunta del público Hidalgo contestaba con una acción sin palabras, por toda respuesta. Desde entonces formó parte de los amigos de Zaj.¹⁰³⁷

Barber calificará el encuentro como «catastrófico», en tanto que Zaj encarnaba «la puesta en vísceras de lo que hasta ese momento se había llamado música».¹⁰³⁸

¹⁰³⁴ SARMIENTO, José Antonio *et al.* *Zaj*. (Catálogo de la exposición). Madrid: MNCARS, 1996, p.34.

¹⁰³⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p. 18: «Mi primer encuentro con Zaj fue un choque irreversible, pero, al mismo tiempo, sin perspectivas de futuro».

¹⁰³⁶ SARMIENTO, José Antonio *et al.* *Zaj...*, p.38. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 enero–21 marzo 1996. «Cuando, joven aprendiz de músico, conocí a Zaj (Valencia, Escuela de Arquitectura, marzo 1970), en un concierto-batalla campal con gritos, histeria, peticiones insistentes del bedel de interrupción inmediata, histeria, tiro al blanco zaj y no-zaj y heridos y con sangre nada metafórica, algo cambió definitivamente en mí».

¹⁰³⁷ BARBER, Llorenç. *Zaj. Historia y valoración crítica...*, p.179.

¹⁰³⁸ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.18.

Aquel contacto significaba experimentar una nueva concepción del fenómeno musical metamorfoseado a través de Cage y convertido en agitación, provocación, desnorte, cambio de modos de recepción y de emisión, de estar y de relacionarse.¹⁰³⁹

5.2.3.- ¿Una voz que clama en el desierto? Crítica de la situación musical valenciana¹⁰⁴⁰

Llorenç Barber fue especialmente crítico con la situación musical valenciana que vivió ya desde sus época de estudiante y durante los años inmediatamente anteriores a la creación del grupo Actum. Denunció el ostracismo del conservatorio, el acomodamiento de las agrupaciones en el repertorio más convencional, exigió la diversidad de propuestas, más presencia de la música nueva y mayor atención para los compositores valencianos. En su opinión, sus condiciones particulares conferían al mundo musical valenciano «un tono provinciano difícil de disimular, y (mal que nos pese) mucho más difícil de conjurar».¹⁰⁴¹ A pesar de las dificultades, dedicó buena parte de sus esfuerzos al remedio de la situación poniendo en marcha iniciativas novedosas, arriesgadas y tenaces durante los años setenta que contribuyeron, en la medida de lo posible, a cambiar el panorama. Primero con sus conferencias y conciertos al piano, luego con la creación del grupo Actum y a finales de la década con la puesta en marcha de Ensems. Parafraseando un artículo de prensa de la época cabría preguntarse si la de Barber era una voz que clamaba en el desierto. Poco escuchada sí, sin duda, pero su crítica era compartida por más gente. No estaba solo, como demostró al conseguir aglutinar a su alrededor un buen número de compañeros con inquietudes e ideas similares hasta configurar un colectivo como Actum y como mostró un sector de la crítica local que, aprovechando las pocas ocasiones en que se ofrecían productos musicales novedosos, lanzó algunas denuncias –muchas tímidas, pero denuncias al fin y al cabo– señalando la cerrada situación musical valenciana.

El conservatorio fue blanco de las críticas de Barber por su estructura, objetivos, medios y exigencias. Posteriormente, poniendo de manifiesto su valoración de la institución, escribió la conocida proclama: «Actum nace libre en 1973, diciendo NO a un conservatorio que huele a alcanfor».¹⁰⁴² Otro aspecto que despertaba los reproches del músico fue el de la vida musical de la ciudad, los conciertos. Él, que había vivido Darmstadt, donde se le abrió todo un abanico de propuestas y modos de hacer, sabía de la importancia de escuchar todo tipo de música tanto para estudiantes y profesionales, como para el público en general. Solo un repertorio dinámico y diverso les permitiría formarse en la pluralidad, poniendo así las bases de una sociedad musicalmente moderna, abierta, desprejuiciada y culta. Una de las motivaciones principales que llevó a Llorenç Barber y Josep Lluís Berenguer a crear Actum en 1973

¹⁰³⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁰ *Las Provincias*, 17.12.1975. «¿Una voz que clama en el desierto?», título de un artículo de Antonio Rodríguez Sellés muy crítico con la situación musical valenciana.

¹⁰⁴¹ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad. *Música en España*, 1979, nº4, pp.30-31.

¹⁰⁴² CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores valencianos de hoy...*, p.41. Palabras que aparecen por primera vez en un manifiesto acompañando a un concierto de Actum en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 30 de mayo de 1978.

fue la de complementar la vida musical valenciana llenando un «espacio muerto».¹⁰⁴³ Por un lado introduciendo nuevas técnicas y tendencias compositivas tras una generación anterior ya muy distante y, por otro, ofreciendo sus nuevas propuestas en medio de un panorama marcado por la homogeneidad y el conservadurismo. Todo un universo se había abierto en el panorama internacional más allá del nacionalismo, del dodecafonismo o de un serialismo integral que ya ni siquiera llegó a Valencia. A nadie parecía interesar todo el abanico de posibilidades que de Cage en adelante habían revolucionado la música. Ese espacio muerto, al que hacía referencia Barber, es el que no cubrían intérpretes, agrupaciones o instituciones con unos programas de concierto que tenían una frontera poco menos que infranqueable en los autores de principios de siglo y que se nutrían básicamente de repertorio romántico o anterior, así como de las obras de los compositores valencianos más asentados. La última generación de compositores valencianos se encontraba ya alejada de las tendencias que habían seguido sus predecesores, las distancias entre sus propuestas y las de aquellos eran suficientemente amplias como para necesitar un espacio propio que era necesario que construir.¹⁰⁴⁴

El objetivo de actualizar el panorama musical que se encuentra tras la creación de un colectivo como Actum no era nuevo, ya estaba presente en la actividad que como concertista y conferenciante desarrolló Barber desde 1969. A partir de entonces, siendo aún estudiante del conservatorio, empezó a dar conciertos de piano con un repertorio que pretendía acabar con una homogeneidad crónica y que acompañaba de conferencias para acercar a al público las nuevas tendencias artísticas y musicales.

La Valencia que se encontró Barber entre finales de los sesenta y principios de los setenta tenía una vida musical que, sin ser la de Madrid o Barcelona, mantenía un ritmo de conciertos aceptable, con varias formaciones musicales activas e instituciones promotoras de conciertos, aunque con pocos recintos realmente acondicionados. Sin embargo, el espectro musical abarcado era siempre el mismo salvo contadas excepciones. Según el compositor, Valencia era «una ciudad con muchos músicos y muy pocas ideas».¹⁰⁴⁵ Pocas ideas porque en las carteleras y programas de concierto siempre se encontraban los mismos nombres mientras estaban ausentes no solo de aquellos que estaban marcando la actualidad musical, sino también otros que habían significado verdaderos hitos para la historia de la música algunas décadas atrás. Un columnista del diario *Las Provincias* testimoniaba la situación:

Desde hace ya bastante tiempo creo que aquí en el País Valenciano notamos en falta algo en el campo de la llamada música clásica, si repasamos las carteleras de nuestra Orquesta Municipal, si atendemos incluso al repertorio de nuestras bandas [...] notamos en falta nombres como Schönberg, Varese, Charles Ives, Stockhausen, Penderecki, ..., al parecer en esta isla histórica del País hace

¹⁰⁴³ RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p. 23. «Cuando en 1973, junto a Josep Lluís Berenguer, yo invento Actum, vinimos a cubrir un espacio muerto, donde no había nada ni nadie.»

¹⁰⁴⁴ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad..., pp. 30-31. «Que existe tanta o más distancia entre las propuestas musicales de los que por edad debieron ser (algunos lo fueron) nuestros maestros (Blanquer, Llácer o Báguena) y nosotros (Actum), como entre ellos y sus predecesores (Palau, López-Chavarri o Asensio)».

¹⁰⁴⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p. 31.

casi cien años que no se escucha nada de lo que se compone hoy – ni hace cincuenta años.¹⁰⁴⁶

Un problema, el de los medios y el del repertorio, que no era nuevo. Desde años atrás hubo quienes se encargaron de señalar las deficiencias en materia sinfónica y, sobre todo, la falta de obras modernas. A finales de la década de 1950, el compositor y crítico Enrique González Gomá ya señalaba:

Claro que echamos de menos obras clásicas y modernas de muy positivo interés que renovarían y acrecentarían el repertorio actual, así como también sería conveniente una mayor atención para los compositores españoles con la justa participación valenciana. Es una observación que, es lástima, ha de ratificarse todos los años.¹⁰⁴⁷

De entre las agrupaciones musicales valencianas, la de actividad más importante era la Orquesta Municipal de Valencia, que ofrecía año tras año temporadas regulares con numerosos conciertos entre octubre y junio. Entre 1968 y 1970 atravesó un momento delicado. Sin un lugar para ensayar propio y acondicionado y sin un director titular estable que diera coherencia a la programación, los valencianos vieron sucederse en la batuta a José Iturbi, Enrique García Asensio, José Ferriz, García Navarro, Manuel Galduf o Eduardo Cifre. El repertorio se mantuvo por inercia y apenas se renovó: Mozart, Beethoven, románticos, nacionalistas y alguna obra de autor valenciano. Entre abril de 1970 y diciembre de 1973 García Navarro se convirtió en director titular, gozando de la estabilidad ausente en los dos años anteriores. Persistieron algunos problemas graves, como la falta de infraestructura, pero la continuidad llevó a una mejor situación de la orquesta. El director se esforzó en una renovación del repertorio, programando varios estrenos de obras en la ciudad. Pero de la timidez de ese intento renovador da cuenta el hecho de que uno de los estrenos más significativo y moderno fuese el de *La Consagración de la Primavera*, cincuenta y ocho años después de su estreno.¹⁰⁴⁸ García Navarro intentó dar mayor presencia a los compositores valencianos con la programación de obras que formaban parte ya del repertorio local y de otras todavía por estrenar. La Orquesta Municipal participó también en breves temporadas de ópera organizadas por la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera. En general, en el repertorio no se encontraba ni una sola obra posterior, como mucho, al primer tercio de siglo XX.¹⁰⁴⁹ A finales de los setenta, y ya viviendo en Madrid, Barber se refería a la formación valenciana en un tono realmente crítico por su ostracismo, su repertorio y por su nula intención de renovación.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁶ *Las Provincias*, 17.12.1975.

¹⁰⁴⁷ *Levante*, 5.1.1957.

¹⁰⁴⁸ *Las Provincias*, 18.2.1971. Estrenada en Valencia el 18 de febrero de 1971. El estreno absoluto de la obra tuvo lugar el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées de París

¹⁰⁴⁹ GALBIS, Vicente. *La Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*. Valencia: Palau de la Música, 2004.

¹⁰⁵⁰ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad..., pp. 30-31. «La Orquesta Municipal es un caso patente de ostracismo: mantener en vida una orquesta para oír siempre y en todo lugar el repertorio sinfónico más trillado es un lujo (por mal que se pague) que nadie debería permitirse.».

Otras orquestas menores completaban con sus conciertos la oferta musical de la ciudad sin aportar especial variedad a su contenido. La Orquesta de Cámara de Valencia, grupo de cuerdas fundado en 1951 por Daniel Albir, estaba ligada a la Hermandad Católico-Ferrovial de Valencia y tenía en el teatro Talía su sede habitual. Durante los años sesenta la dirección siguió a cargo del fundador, que combinaba en sus programas obras de diferentes autores nacionales y extranjeros con especial atención a los valencianos.¹⁰⁵¹ La Orquesta Clásica de Valencia, fundada por Ramón Corell en 1948-49, tenía su sede en el Ateneo Mercantil, donde ofrecía sus conciertos muy espaciados en el tiempo hacia finales de los años sesenta hasta llegar a la desaparición en 1970.¹⁰⁵² La Orquesta Sinfónica de Valencia, activa desde 1916, se mantuvo a duras penas hasta finales de los sesenta bajo la batuta de Juan Vicente Mas Quiles, cuando desapareció después de haber perdido prestigio e instrumentistas ante el desarrollo de la Orquesta Municipal. Sus programas no supusieron novedad alguna para el repertorio, al igual que ocurría con los que proponía la Orquesta Mozart.

La Banda Municipal era un caso especial, pues su apego a la tradición local, el repertorio tan característico para este tipo de agrupaciones y el menor interés que despertaba esta plantilla para los compositores contemporáneos, no la hacían la más idónea para presentar ante los valencianos músicas modernas. Desde 1968 el director titular fue José Ferriz, que dejó patente su gusto por la música valenciana y española, pues los compositores más interpretados por la banda fueron Salvador Giner, José Serrano, Manuel Falla, o Ruperto Chapí, cuyas obras alternó con oberturas de ópera de extranjeros como Wagner, Rossini o Liszt.¹⁰⁵³ Esta formación tampoco escapó a la crítica de Llorenç por su nulo compromiso con la innovación.¹⁰⁵⁴

Además de las agrupaciones mencionadas, hubo otras que tenían presencia en la vida musical de la ciudad, aunque sus conciertos tenían menos frecuencia y envergadura: la Coral Polifónica Valentina, dirigida por Francisco Llácer Pla y la Coral Infantil Juan Bautista Comes, dirigida por José Roca, ambas de repertorio antiguo; el Orfeón Universitario de la Universidad de Valencia; la orquesta de la clase de conjunto instrumental del Conservatorio o el coro de la casa de conjunto vocal bajo la dirección de María Teresa Oller. Varias eran las instituciones, asociaciones y entidades de la ciudad que promovían conciertos y actividades musicales. La Sociedad Filarmónica de Valencia, fundada en 1912, mantenía una temporada de conciertos regulares basados sobre todo en repertorio sinfónico convencional con algunas obras de cámara o coro. Por la sociedad pasaron importantes orquestas e intérpretes nacionales e internacionales que, sin embargo, no ofrecieron un repertorio sustancialmente diferente según se desprende de los programas anunciados en la prensa diario local. La Sociedad de Amigos de la Guitarra de Valencia, activa desde 1950, ofrecía varias interpretaciones al cabo del año siempre basadas en un repertorio

¹⁰⁵¹ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, p.206.

¹⁰⁵² *Idem*.

¹⁰⁵³ ASTRUELLS, Salvador. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, p.177.

¹⁰⁵⁴ BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad..., pp. 30-31. «El variopinto mundo de las bandas, con un potencial enorme y un arraigo social indudable (la banda en el País Valenciano es muchas veces la concreción de lo mejor que una comunidad da de sí) responde las más de las veces a modos de interpretación de la realidad decimonónicos. Desgraciadamente, la banda entra de culo, con perdón, en el presente: no innova, transmite (cuando no se limita SOLO a di-vertir)».

muy fiel a la tradición del instrumento. En 1971 se fundó la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera, que promovió festivales que devolvieron a la ciudad la actividad lírica tras unos años muy irregulares de programaciones intermitentes y repertorios poco novedosos. La nueva asociación, cuyas programaciones estaban enfocadas a las clases sociales altas, no fue el medio ideal para acercar a Valencia nuevas propuestas. Por el escenario del Teatro Principal pasaron las obras más conocidas por el gran público como *Aída*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Lohengrin*, *Carmen* y otras hasta la desaparición de la asociación en 1979.¹⁰⁵⁵

El Instituto Francés y el Instituto Alemán de la ciudad de Valencia contribuyeron a la vida cultural local promoviendo a lo largo de los cursos escolares todo tipo de actividades –conferencias, cursos, proyecciones cinematográficas, exposiciones artísticas y conciertos– normalmente relacionadas con el país al que representaban. El Instituto Francés, presente en la ciudad desde 1888, programaba entre sus actividades numerosos conciertos en los que presentaba ante el público local agrupaciones de cámara o solistas franceses. Más activo en cuanto a la música estuvo el Instituto Alemán, ofreciendo actuaciones de músicos locales, alemanes y de otras nacionalidades, alternando la música de cámara con el jazz. Ante el panorama desierto en cuanto a música contemporánea que se vivía en la ciudad, cabe destacar el papel de este Instituto, que puso en marcha algunas iniciativas en que la protagonista era la música contemporánea como se verá más adelante. Otras entidades que divulgaron la música fueron los colegios mayores de la ciudad, que entre sus actividades culturales incluyeron pequeños conciertos. Sin una regularidad clara, en ellos se podía encontrar música de creación, jazz o ligera de intérpretes generalmente locales. Los más activos fueron el CM Salazar, el CM San Juan de la Ribera, el CM Alameda y el CM Santiago Apóstol. El Conservatorio de Valencia preparaba a lo largo del curso numerosos conciertos de alumnos o profesores, en ocasiones formando parte de cursos o ciclos de conferencias. La Sociedad Coral El Micalet, fundada en 1893, daba cabida en su pequeña sala a conciertos de lo más variado: música de cámara, jazz, ligera.¹⁰⁵⁶ La Universidad mantenía el Orfeón y sus conciertos, pero por lo demás la música no figuraba entre sus prioridades. Entre sus actividades musicales apenas se puede mencionar la programación aislada de alguna actividad, como las *Jornadas Musicales Universitarias* celebradas en octubre de 1970 que, por otra parte, dejaron patente la inexperiencia y la falta de ideas.¹⁰⁵⁷ Otras entidades que participaron en la promoción de conciertos fueron el Círculo Medina, la Escuela Normal Ausias March o La Caja de Ahorros de Valencia.

No sería justo, sin embargo, dejar de mencionar algunas excepciones que sí acercaron al público valenciano tendencias musicales habitualmente ausentes de los programas de concierto locales en los años inmediatamente anteriores a la creación de Actum. Entre el 2 y el 6 de marzo de 1970 se celebró un Seminario sobre la música nueva y las artes plásticas organizado por el Instituto Alemán en colaboración con el Conservatorio Superior, la Escuela Superior de Bellas Artes y el Colegio Oficial de

¹⁰⁵⁵ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.206.

¹⁰⁵⁶ Su papel fue muy importante para la creación del colectivo Actum, que encontró en la Sociedad un lugar abierto donde actuar y presentar sus propuestas al público valenciano.

¹⁰⁵⁷ *Las Provincias*, 29.10.1970. Una iniciativa positiva, pero calificada por López-Chavarri como «algo bisoña».

Arquitectos.¹⁰⁵⁸ El profesor y pianista invitado, Franzpeter Goebels, ofreció las conferencias «Desarrollo de la música en el siglo XX» y «Análisis estructural de una obra de Stockhausen». Fue la intervención más novedosa y destacable en lo que a la nueva música se refiere. A lo largo del seminario, Goebels interpretó obras de Webern, Messiaen, Hindemith, Bartok, Strawinsky y Schönberg. Pero, sin duda, el colofón fue el concierto final del seis de marzo donde, bajo el título «Música de Vanguardia», el profesor ofreció obras de Messiaen, Henri Pousseur, Luciano Berio, Stockhausen y Cristóbal Halffter.¹⁰⁵⁹ El 14 de marzo de ese mismo año tuvo lugar el primer concierto de Zaj en Valencia, celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.¹⁰⁶⁰ A pesar de lo novedoso y accidentado del concierto, pasó muy desapercibido hasta el punto de que no hay ninguna mención al respecto en la prensa local. Siguiendo con las excepciones, el 15 de enero de 1971 se celebró un concierto en el Círculo Medina en que el pianista Emilio Baró y la soprano María de los Ángeles López Artiga presentaron obras de Hindemith, Blanquer, Mahler, Schönberg y Alban Berg.¹⁰⁶¹ Entre el 15 de marzo y el 3 de abril de 1971, de nuevo el Instituto Alemán, en colaboración con la cátedra de composición del Conservatorio Superior que ostentaba Amando Blanquer, promovió el curso «La música actual: análisis y orquestación». A lo largo de las jornadas se fueron analizando obras de los compositores del momento y el curso se cerró con un concierto en que se escucharon obras de Kagel, Schnebel y Dimitri Terzakis.¹⁰⁶² El 29 de marzo de 1971 la Universidad trajo a Valencia a Cristóbal Halffter para dar conferencia sobre aspectos de su música en el paraninfo.¹⁰⁶³ La Comisaria General de la Música patrocinó un concierto donde el propio Federico Mompou se interpretó a sí mismo. El día tres de diciembre del mismo año Perfecto García Chornet interpretó en concierto obras al piano de Roberto Gerhard y Joaquín Homs.¹⁰⁶⁴ Durante el mismo año, el conservatorio invitó a Günter Becker para el curso «Música Electrónica para Efectos Especiales, Análisis e Instrumentación». El Instituto Alemán organizó el 9 de diciembre de 1971 un concierto con Siegfried Palm al violonchelo y Aloy Kontarsky al piano, quienes presentaron obras de Hindemith, Webern, Stockhausen, Earle Brown, Penderecki y Debussy. En la crónica del concierto López-Chavarri hablaba de programa ejemplar y señalaba lo poco habitual de aquellos nombres en los conciertos valencianos:

[...] interpretaron un programa totalmente interesante, con nombres clave y otros que informaban a los oyentes de un panorama y formas de componer que, desgraciadamente, solo muy parcamente se conocen en nuestros conciertos. [...] el público que llenaba la sala del Instituto Alemán, que aplaudió larga y calurosamente a tan magníficos artistas.¹⁰⁶⁵

El 4 de abril de 1972 se presentó en Valencia un recital monográfico sobre la obra pianística de Stockhausen a cargo de Pedro Espinosa. Detrás, como casi siempre,

¹⁰⁵⁸ *Las Provincias*, 1.3.1970.

¹⁰⁵⁹ *Las Provincias*, 5.3.1970, p.37. López-Chavarri, en su crítica, valoró muy positivamente el seminario. Felicitaba la colaboración de las diferentes entidades, y hablaba de un ciclo «interesantísimo y muy concurrido».

¹⁰⁶⁰ <<http://www.juanhidalgo.com/index2.html>>. [Consulta: 12 marzo 2012].

¹⁰⁶¹ *Las Provincias*, 15.1.1971.

¹⁰⁶² *Las Provincias*, 26.3.1971.

¹⁰⁶³ *Las Provincias*, 28.3.1971.

¹⁰⁶⁴ *Las Provincias*, 4.12.1971.

¹⁰⁶⁵ *Las Provincias*, 10.12.1971.

el Instituto Alemán, que organizó una vez más un concierto de lo más atractivo que se celebró en las instalaciones del conservatorio. En su crónica, López Chavarri recogía la buena asistencia de público y el éxito cálido y entusiasta a pesar de lo minoritario.¹⁰⁶⁶ El Instituto Alemán siguió con convocatorias donde la protagonista era la música del siglo, con el Ciclo de Composiciones del siglo XX organizado en abril de 1973: obras de Kreisler, Debussy, Monsalvatge, Chavarri y Falla.¹⁰⁶⁷ La profesora y coreógrafa Olga Poliakoff, que preparaba anualmente un recital de ballet en el Teatro Principal de la ciudad, presentó en junio de 1973 el montaje de *Medea*, de Iannis Xenakis.¹⁰⁶⁸ En enero de 1974, Pedro Espinosa volvió al Instituto Alemán y junto a Eduardo López-Chavarri ofreció un ciclo de Música del siglo XX.¹⁰⁶⁹

A partir de la observación de estos conciertos-excepción que se dieron en Valencia durante los años anteriores a la fundación de Actum, se pueden extraer algunas conclusiones. El espacio que ocupaban las propuestas musicales de música más o menos reciente o contemporánea en el global de los conciertos que se programaban año tras año en la ciudad era realmente escaso. El papel del Instituto Alemán, que estuvo detrás de casi todos los conciertos promoviendo la difusión de la cultura musical más moderna entre los valencianos, es realmente importante. Cabe apuntar que los intérpretes eran mayoritariamente de fuera de Valencia, bien nacionales –Espinosa– o extranjeros –Goebels, Palm, Kontarsky– lo que confirma el escaso interés que levantaba la música contemporánea entre los intérpretes locales.

Por los mismos años, principios de la década de los setenta, surgieron en Valencia algunas iniciativas interesantes en el ámbito de las nuevas experiencias artísticas. No tenían tanto que ver con lo que habitualmente se entiende por música contemporánea, ya que fueron experiencias en torno al jazz, a los estilos ligeros, al folklore y a la música popular. La Pasta Grupo de Música Experimental surgió en torno al Café-Teatro y dirigió su trabajo a la música experimental sobre el folklore y la música popular. Usaron instrumentos propios del pop, guitarras españolas, bongós, armónicas y efectos electrónicos para presentar armonizaciones propias a partir de música popular valenciana del siglo X, posterior a la Reconquista, sefardí y de los siglos XVII-XVIII. Presentaron su trabajo en varios conciertos en el Colegio Mayor A. Salazar,¹⁰⁷⁰ en el Colegio Mayor La Concepción¹⁰⁷¹ o El Micalet. Este grupo, junto al Che Quartet de jazz y el Baúl Teatre, pusieron en marcha un ciclo en El Micalet con el que querían ofrecer un nuevo ambiente musical a la juventud valenciana. Organizaron conciertos los sábados de 19:30 a 1:00 horas ininterrumpidamente que alternaban grupos experimentales con todo tipo de propuestas musicales jazz, rock o flamenco. El objetivo primordial era popularizar el género jazz y crear un ambiente diferente, abierto hacia cualquier tipo de experiencia músico-teatral.¹⁰⁷²

El hecho de que con diversas agrupaciones instrumentales y vocales, un conservatorio superior, un plantel inagotable de instrumentistas y un buen número de

¹⁰⁶⁶ *Las Provincias*, 13.4.1972.

¹⁰⁶⁷ *Las Provincias*, 11.4.1973.

¹⁰⁶⁸ *Las Provincias*, 28.6.1973.

¹⁰⁶⁹ *Las Provincias*, 16.1.1974.

¹⁰⁷⁰ *Las Provincias*, 6.11.1970.

¹⁰⁷¹ *Las Provincias*, 20.11.1970.

¹⁰⁷² *Las Provincias*, 8.10.1970.

instituciones promoviendo y organizando conciertos, el repertorio se moviera siempre dentro de los mismos límites mientras la música de las últimas décadas brillaba por su ausencia, era digno de crítica. Y no fue Barber el único que alzó la voz y lo denunció. En las hojas de diarios y otras publicaciones periódicas algunos críticos dejaron también constancia de las carencias musicales de una ciudad como Valencia, sobre todo coincidiendo con los primeros conciertos de Llorenç Barber y el grupo Actum. Sus propuestas sirvieron para que, por comparación, se empezaran a reconocer las lagunas de la música local, en unos casos de una manera más convencida y vehemente y en otros de forma más velada y sutil. Salvador Seguí, en el comentario de un concierto de Barber en enero de 1974 reconocía que: «No resulta frecuente en nuestra ciudad las audiciones de música de vanguardia».¹⁰⁷³ Hablando del mismo concierto, Josep Lluís Sirera escribió: «Extraordinario concierto – no solo por su calidad sino también por su infrecuencia [...]».¹⁰⁷⁴ Victor Orega comparaba, en tono metafórico, un concierto de Barber en junio de 1975 con «una lluvia tras la única ventana de nuestro interminable monólogo, una lluvia que parece querer lavar el ostracismo de casi siglos en esta ciudad de apariencia maldita».¹⁰⁷⁵ Tras un concierto posterior en El Micalet, el mismo mes de junio y sobre la nueva música valenciana, López-Chavarrí comentaba la importancia para «el público valenciano que vive en ayunas, en rigurosa abstinencia de música actual (en muchos pagos de nuestra tierra aún se considera a Stravinsky un músico de vanguardia), que ignora casi toda la producción de compositores de la tierra como Llácer, Báuena, Evangelista [...]».¹⁰⁷⁶ El pianista y más tarde profesor del conservatorio, Francisco Baró, hablaba de «cansancio, aburrimiento, fatiga, ante las mismas propuestas de siempre».¹⁰⁷⁷ Desde lejos, Madrid, también algunas voces caracterizaban el panorama musical valenciano. En un artículo sobre Actum Mary Carmen de Celis hablaba de sus miembros como «músicos que querían hacer algo en esta ciudad (Valencia) que es un cementerio artístico como tantas otras».¹⁰⁷⁸ Una situación que no era propia de una ciudad como Valencia y que, desde luego, no podía encontrar justificación alguna en tópicos desfasados que, como manifestaba el columnista Antonio Rodríguez Sellés todavía se escuchaban: «He oído argumentos triviales e infantiles dando excusas, excusas de mal pagador, y por otro lado, sintomáticas de un desconocimiento supino en la materia, citaría por ejemplo desde el consabido “eso no le gusta al público” o “la gente no está preparada”, hasta el radical “eso no es música”».¹⁰⁷⁹

Eran pues muchos los que pedían propuestas para mantener al público informado y formado, para alcanzar una cultura musical de altura. Un espíritu muy presente en los primeros años setenta que puede resumirse con una frase de Rodríguez Selles: «por favor, no más silencio».¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷³ *Levante*, 11.1.1974.

¹⁰⁷⁴ *Cartelera Turia*, 1974, nº521.

¹⁰⁷⁵ *Cartelera Turia*, 1975, nº596.

¹⁰⁷⁶ *Las Provincias*, 28.6.1975.

¹⁰⁷⁷ *Las Provincias*, 11.1.1974.

¹⁰⁷⁸ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1). *La Estafeta Literaria*, 1978, nº637, p.21.

¹⁰⁷⁹ *Las Provincias*, 17.12.1975.

¹⁰⁸⁰ *Idem*.

5.2.4.- Un antecedente de Actum: conciertos y conferencias de Llorenç Barber, 1969-1974

El objetivo de contribuir a actualizar el panorama musical valenciano que se encontraba tras la creación de Actum estaba ya presente en la actividad que Llorenç Barber mantenía desde 1969 «como activista de la (nueva) música, conferenciante y concertista de piano».¹⁰⁸¹ De hecho, se puede establecer cierta relación de continuidad entre el grupo y la labor previa de su fundador hasta el punto de que, en algunos casos, se ha difuminado la cronología inicial de Actum confundiendo con los conciertos de Barber todavía sin nadie más alrededor.¹⁰⁸² La mayoría de los conciertos y coloquios del músico tuvieron lugar en el entorno universitario y, aunque eran abiertos, el público era en su mayoría estudiante. Llorenç Barber había iniciado sus estudios en la Facultad de Filosofía en el curso 1969-1970 y a partir de entonces, a través de contactos con compañeros que residían durante el curso en colegios mayores de la ciudad, aprovechó las iniciativas culturales que desarrollaban aquellos centros para organizar sus intervenciones, sacando partido de sus instalaciones e instrumentos y animando al conocimiento de la música contemporánea.¹⁰⁸³ Los primeros conciertos se organizaron durante 1969, aunque es difícil dar cuenta de todos porque ni se han conservado los programas de mano ni los diarios informaron de ellos en todas las ocasiones. El repaso a algunos de algunos es útil para conocer la actividad de Barber, su repertorio y la valoración por parte del entorno.

La primera actuación pública de Llorenç Barber de que se tienen referencias es su participación en el concierto-coloquio «Música de ayer y de hoy» que tuvo lugar en el Colegio Mayor Santiago Apóstol de Valencia el día 6 de febrero de 1970. Un anuncio del concierto apareció en prensa el mismo día,¹⁰⁸⁴ especificando las obras del programa y el tema de la charla: *Danzas de ritmo búlgaro*, de Béla Bartók, piezas que cerraban el sexto y último libro de su *Mikrokosmos* (1937), *Kinderstück* (1924) de Anton Webern y *A piacere propositions* (1963) del polaco Kazimierz Serocky. Además de la obra de Bartók y la propuesta serial de Webern, la pieza de Serocky se presentaba como un ensayo de música abierta: tres partes, con diez estructuras cada una, que el intérprete tenía que ordenar libremente en el tiempo. En la crítica posterior, López-Chavarrí apuntó que la pieza «caldeó los ánimos y actuó de verdadera animadora de la reunión».¹⁰⁸⁵ A la interpretación de las obras siguió una charla-coloquio con el tema «Tendencias de la música sinfónica actual» en la que Barber explicó algunos aspectos de las nuevas tendencias en música suscitando interés,

¹⁰⁸¹ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.16.

¹⁰⁸² CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1)..., pp.21-22. La autora, que a finales de los años setenta dedicó algunos artículos al estudio del grupo y de sus miembros, remontaba la actividad de Actum incluso antes de 1974 sin que se usara todavía tal nombre.

¹⁰⁸³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX...*, p.265. El autor, también músico, recuerda alguna experiencia junto a Barber y su activismo: «Yo conocí a Llorenç cuando estudiaba en nuestro Conservatorio Piano y Composición y animaba a todo lo que fueran campañas de la música de vanguardia (que ya era pedir en una Valencia rutinaria y cómoda musicalmente...); recuerdo por ejemplo que intervinimos en un ciclo pionero del Colegio Mayor “Santiago Apóstol” (¡cuánta nueva música se defendió allí!), yo tocando páginas de Esplà, Olmos, Gerswhin, etc. y él – que aún figuraba como Lorenzo, porque los tiempos no estaban para nombres autóctonos – hablando sobre tendencias de la música sinfónica actual».

¹⁰⁸⁴ *Las Provincias*, 5.3.1970.

¹⁰⁸⁵ *Las Provincias*, 6.3.1970.

preguntas, intervenciones y expectación entre los asistentes. Ese era también su objetivo, activar el interés del público local por lo diferente. En la crítica ya citada López-Chavarri escribió:

Tarde acabó anoche el animado y calurosísimo coloquio que cerró la conferencia-coloquio celebrada anoche en el Colegio Mayor Santiago Apóstol. La música de hoy, la última, la de nuestros días, provocó una lluvia de preguntas y manifestaciones que promovió Lorenzo Barber al hablar de las tendencias de estos pentagramas contemporáneos; su intervención oral fue muy sincera y su aparente desorden expositivo escondía un fervor, unos conocimientos y un tesón ejemplares: me pareció admirable la eficacia con que Barber defendió sus postulados y logró, indudablemente, su misión de activar el interés, forzar el diálogo y de apasionar a estos universitarios que sienten (gracias a estas sesiones) el acicate y el estímulo de adentrarse más y mejor en el mundo de la música. [...] También lo fue largamente (aplaudido) Lorenzo Barber, feliz intérprete al piano de unas «Danzas de ritmo búlgaro», de Bartók, un delicioso «Kinderstück», de Webern, y «A piacere», de Serocky, pieza esta última que caldeo los ánimos y actuó de verdadera animadora de la reunión. Todo fue muy provechoso y el concierto, la disertación y el coloquio sirvieron a fin de cuentas para que el público y especialmente los colegiales de Santiago Apóstol se integraran de manera bien activa en los problemas de nuestra música.¹⁰⁸⁶

Otro de los conciertos de Llorenç Barber tuvo lugar el 4 de mayo de 1971 en la decimoctava sesión del XIV Ciclo de Conferencias-conciertos organizada por el Departamento de Actividades Culturales y la cátedra de música Juan Bautista Cabanilles de la Escuela Normal Ausias March de Valencia.¹⁰⁸⁷ Interpretó al piano obras de Webern, Serocki, Jan Klusák y Luciano Berio –cuyos títulos no aparecen ni en el anuncio ni en la crítica– acompañadas por su propia intervención en un coloquio junto a Agustín Alamán, el director y compositor que por entonces era catedrático de música de la Escuela Normal. La exigua crítica posterior de López-Chavarri destacó la buena ejecución, el entusiasmo y las notables facultades del músico valenciano:

También para la citada cátedra Cabanilles, de la Escuela Normal, actuó anteayer el pianista Lorenzo Barber con un programa de compositores actuales; los comentarios del maestro Alamán (decidido paladín del arte musical entre los futuros maestros) y la buena ejecutoria del joven intérprete, también merecieron la más entusiasta rúbrica del público normalista que se interesó y conoció en estas versiones encomiables de Barber, obras dodecafónicas o electrónicas de Webern, Serocky y Berio, músicos de valiosa actualidad y que Barber difunde con plausible entusiasmo y nada desdeñables facultades.¹⁰⁸⁸

El día 26 del mismo mes Barber volvió a actuar en el Colegio Mayor Santiago Apóstol, esta vez en una conferencia-concierto bajo el título de «Música de vanguardia para piano».¹⁰⁸⁹ En el programa de nuevo obras de Webern, Serocki y Berio además de un animado coloquio con intercambio de ideas y comentarios de posturas musicales y estéticas. La crónica de López-Chavarri explicaba:

¹⁰⁸⁶ *Idem.*

¹⁰⁸⁷ *Las Provincias*, 4.5.1971.

¹⁰⁸⁸ *Las Provincias*, 6.5.1971.

¹⁰⁸⁹ *Las Provincias*, 26.5.1971.

Por la noche, en el Colegio Mayor Santiago Apóstol, una vez más en cabeza de inquietudes filarmónicas, Lorenzo Barber rompió de nuevo ilusionadas lanzas en pro de la música de vanguardia (término por otra parte peligroso o por lo menos incómodo); Barber se sentó al piano y tocó obras de Webern, Serocki y Berio y lo hizo con convicción, entrega y medios. [...] prolongaron sus actuaciones con sendas intervenciones orales, charlas amenas e ilustrativas que tuvieron el acierto de explicar a los auditorios respectivos el alcance y situación histórica de sus programas [...] en el Santiago Apóstol el pianista-universitario logró no solo hacer aplaudir, sino provocar un animado coloquio en el que se comentaron sabrosas posturas musicales y estéticas.¹⁰⁹⁰

Un concierto en enero de 1974 en la Sociedad Coral El Micalet actúa de charnela entre Barber y el grupo Actum. A pesar de que el músico se sentó una vez más solo al piano, la presencia de obras de Josep Lluís Berenguer en el programa y el proyecto que preparaban entre ambos hace que se pueda considerar como el primer concierto del que luego pasaría a conocerse como grupo Actum.

En el curso 1971-1972, tras haber concluido los dos primeros cursos en la facultad, Llorenç se marchó a Madrid para continuar sus estudios y allí continuó la labor de difusión iniciada en Valencia, en otro contexto muy diferente pero manteniendo el mismo objetivo. En la capital encontró en el ambiente universitario un marco ideal para sus actuaciones y sus recitales-conferencias continuaron en colegios mayores de la ciudad como el CM Covarrubias o el CM San Ignacio de Loyola.

5.3.- Fundación y desarrollo del grupo Actum

5.3.1.- La formación en grupo en la música valenciana

El asociacionismo entre músicos, la formación en grupo, fue un fenómeno de gran importancia en la música española de los años setenta, cuando toda una generación buscó, en palabras de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, «conjurar el menos fecundo de los aburrimientos que invade las salas de concierto y de eludir el descrédito y la obsolescencia en que había caído la vanguardia».¹⁰⁹¹ En unos años de importantes cambios culturales, sociales y políticos, así como de dificultades económicas, ante la falta de medios, de credibilidad y de infraestructuras, la organización en grupo se constituyó en táctica para ser más efectivos. El panorama se llenó de toda clase de colectivos de las más variadas formas y características: de creación, de interpretación, de difusión o directamente mezcla de todo ello. Unos más profesionales y otros más precarios, unos más estables y otros más irregulares y caducos, entre los que funcionaron se puede recordar a Koan, Canon, Sonda, el Grup Instrumental Català, el Grupo de Percusión de Madrid, LIM, Navarrete-Iglesias, Nutar, Glotis, Glosa, Orquesta de las Nubes, Piolín, Taller de Música Mundana o Quasar Gem entre muchos otros.¹⁰⁹²

¹⁰⁹⁰ *Las Provincias*, 27.5.1971.

¹⁰⁹¹ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España...*, p.22.

¹⁰⁹² *Ibidem*, pp.23-24.

En cuanto a la creación y la interpretación, se puede asociar lo colectivo con la música experimental, frente a la individualidad característica de la contemporánea y la académica. Además de que en la primera se desarmen los conceptos de autor, intención y obra-objeto –lo que resta importancia a lo individual– el trabajo en grupo responde bien al carácter del músico experimental, en general poco obsesionado por el reconocimiento de una supuesta genialidad personal y más atento a compartir experiencias. Mientras, el prototipo de compositor ha mantenido cierto carácter individualista y autosuficiente heredado de la figura tradicional del artista como genio.

Actum fue perfecto paradigma del interés asociacionista con su proyecto inicialmente presentado como una «nueva generación de compositores valencianos». Pero si se echa la vista atrás, apenas ha existido la experiencia grupal en la creación musical valenciana del siglo XX. Con anterioridad a Actum hay que remontarse hasta los años treinta para encontrar a unos músicos que trabajaran con espíritu colectivo: el Grupo de los Jóvenes.¹⁰⁹³ Manuel Palau, maestro de casi todos los componentes, se mostró inmediatamente en contra: «Yo no creo en los grupos», escribía en marzo de 1934 en la revista *Musicografía*:

Bien; pero a pesar de que, efectivamente, encuentro lógica tal afirmación y nobilísimos los ideales cuya realización anhela el grupo, no olvido tampoco que estos muchachos llevan en sus arterias savia mediterránea, sangre que determina un agudo sentimiento individualístico que pugna casi siempre con cualquier posibilidad de índole colectiva. Además, ¿por qué no decirlo? Yo no creo en los grupos. Cuanto menos en los que se relacionan con el Arte. Creo en las personalidades vigorosas, sanas, independientes... y en la elección por la escuela o por el hombre de excepción, mi voto se lanza decididamente hacia este.¹⁰⁹⁴

La posición tan rotunda de Palau, contando con la gran influencia de su pensamiento y su magisterio en la música valenciana, pudo quizá disuadir posteriores intentos de formar en grupo. Cabe añadir, además, que faltaron las condiciones generacionales adecuadas. Mientras en otros ámbitos de la creación, como la pintura, ya desde finales de los años cuarenta en adelante los artistas jóvenes se organizaban en grupo –Grup Z, Grup Parpalló, Equipo Crónica–, redactaban manifiestos, presentaban ante la sociedad su obra y denunciaban la situación del arte valenciano, la música no participó del clima de renovación y envejeció sin remedio salvo casos aislados como los de Francisco Llácer, José Bágüena o Amando Blanquer.¹⁰⁹⁵ Es la generación que comienza a trabajar en los setenta, a la que pertenecen Llorenç Barber y los otros miembros de Actum, la que toma con fuerza la idea de grupo activo,

¹⁰⁹³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo, *Compositores valencianos del siglo XX...*, pp.162-163. Integrado por Vicente Garcés, Emilio Valdés, Luis Sánchez, Vicente Asencio y Ricardo Olmos. El 18 de enero de 1934 publicaron un manifiesto en el diario *La Correspondencia de Valencia* en el que exponían sus ideas y proyectos además de reivindicar la necesidad de aunar esfuerzos en forma de grupo para su consecución.

¹⁰⁹⁴ PALAU, Manuel, Los compositores valencianos de la última promoción. *Musicografía*, 1934, nº11, p.51.

¹⁰⁹⁵ IBORRA, Josep, *La trinxera literaria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1995, pp.198-199.

inconformista y crítico para empezar a hacer ruido compartiendo «la actividad crítica, de protesta, de resistencia y de creativa agitación que se esparcía por doquier».¹⁰⁹⁶

5.3.2.- Primeros miembros: hacia una «nova generació de músics valencians»

Los primeros años que Barber pasó en Madrid –entre 1971 y 1974– vivió en primera persona una coyuntura en la que la actitud de los jóvenes compositores se polarizó entre aquellos que siguieron la línea de actuación que mantenían sus mayores con el fin de llegar a ocupar su lugar, sus conciertos, cargos e influencias y entre los que renunciaron al reconocimiento inmediato en busca de una vía alternativa que dejara a un lado planteamientos obsoletos en favor de una música extendida, actual y viva.¹⁰⁹⁷ A esta última actitud cabe adscribir la personalidad de Barber. La situación que el músico encontró en Madrid se unió a la decepción que había vivido en Valencia. Un panorama tan excesivamente constreñido acabó precipitando la necesidad de hacer algo, de ofrecer, como explica Josep Ruvira, «una alternativa correctora de la incomunicación, la falta de identidad, el cripticismo y el oficialismo reinante en el “arte” musical».¹⁰⁹⁸ En ese contexto, en la búsqueda de alternativas es donde mejor se entiende la iniciativa de Barber.

A través de su actividad como intérprete y conferenciante en Valencia, Llorenç Barber había establecido contactos y reunido a su alrededor a compañeros del conservatorio y del ambiente universitario con intereses comunes: los hermanos Emilio y Francisco Baró y Perfecto García Chornet, compañeros pianistas del conservatorio; el violín de la orquesta Salvador Porter; el fagotista Liberto Benet; el filólogo Antoni Tordera y un desconectado Josep Lluís Berenguer que entró en contacto con Barber por casualidad. Llorenç fue el aglutinante, el motor, la cabeza pensante capaz de unirlos a todos en un proyecto común.¹⁰⁹⁹ Con sus compañeros, Barber compartía ideas y conocimientos acerca del arte contemporáneo aprovechando los conciertos-coloquio, pero en otras ocasiones las reuniones se daban en una cafetería o cualquier otro lugar improvisado. Lo importante era mantener el contacto y compartir ideas. Así, por ejemplo, fue en una cafetería donde se celebró una reunión en la que, con los medios y bibliografía disponibles, Barber explicó el arte de Dadá a sus compañeros. En el músico valenciano surgió poco a poco la necesidad de formar un grupo que les uniera con el objetivo de mantener el ambiente de interés y discusión sobre arte y música que se generaba en sus encuentros. Su carácter y su capacidad de seducción intelectual generaron a su alrededor una especie de campo magnético hacia el que se sintieron atraídos otros que, como él, estaban «aburridos del ambiente

¹⁰⁹⁶ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, p.23.

¹⁰⁹⁷ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.31.

¹⁰⁹⁸ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p.87.

¹⁰⁹⁹ RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p. 23. Barber explicaba en una entrevista con el autor: «Bueno, todo ello debió ser el acicate para la fundación de Actum con Josep Lluís Berenguer, pero también estaban los hermanos Baró, que eran mis compañeros de estudio de piano con De Nueda, y Salvador Porter o Liberto Benet, amén de otras personas que fluctuaron por aquel ambiente. Ellos, como yo, se encontraban a la pesca de alguna idea nueva para unificar proyectar su entusiasmo y juventud. Ahí es donde entré yo desde la universidad a unificar esas ganas».

musical que se respira en esta época ». Ahí está, según explica Marta Cureses, el origen de Actum.¹¹⁰⁰

A aquellas reuniones no acudía Josep Lluís Berenguer, el otro gran responsable de la puesta en marcha de Actum, pues no formaba parte del círculo universitario ni del conservatorio. La amistad entre él y Llorenç llegó por otros cauces. Berenguer no era valenciano, había nacido en Barcelona en 1940 aunque llevaba ya muchos años viviendo en la ciudad. Estudió música desde los catorce años, pero siempre al margen del conservatorio. Aunque su formación se centró en el ámbito de la tecnología, aprendió a tocar la flauta y el clarinete, recibió clases de armonía de Emilio Baró y estudió composición con Francisco Llácer. Interesado por la relación entre tecnología y música, Berenguer había construido algunos sintetizadores y compuesto algunas obras con la participación de la electroacústica como *Espectogramas* (1971), para dos trompetas, dos trompas, dos trombones y cinta magnética y *Estratos Sonoros* (1972), para doce instrumentos de metal, treinta y seis de cuerda y cinta magnética. Además contaba ya con un buen número de composiciones anteriores a la creación de Actum: *Imágenes* (1971) para órgano, *Cuarteto* (1971) para cuarteto de cuerdas, *Per a un poema d'Espriu* (1971) para coro mixto, *Módulos* (1971) para piano, *Push-Pull* (1972) para dos violonchelos, *Fonética* (1972) para coro mixto, *Antiphona* (1972) para violonchelo y piano y su serie *Complejos I-VIII* (1971-1973) para diversos instrumentos solistas como guitarra, piano, arpa o flauta.¹¹⁰¹

Llorenç conoció a Berenguer cuando este trabajaba como técnico reparando máquinas de escribir en un taller de la calle del Mar y pronto surgió la amistad y la admiración mutua. Al conocer sus composiciones anteriores, Barber pronto le pidió una obra que poder añadir a su repertorio y Berenguer respondió con *Complejos VII*, una partitura de 1973 para uno o dos pianos de escritura no convencional y con un fuerte componente de indeterminación. Barber ya no estaba solo, había encontrado un apoyo, un compañero que creaba música basándose en presupuestos de actualidad e incluso experimentaba con la electrónica. El proyecto de grupo, de poder presentarse como una nueva generación de músicos valencianos empezaba a tomar cuerpo. El siguiente paso era presentarse como tal y para ello se convocó un concierto para el 21 de diciembre de 1973 que finalmente no llegó a celebrarse,¹¹⁰² pues el día 20 ETA asesinaba al almirante Carrero Blanco, entonces Presidente del Gobierno de España, y los tres días de luto oficial, unidos a las fiestas navideñas, obligaron a retrasar la fecha del concierto hasta la segunda semana de enero de 1974. Finalmente, el día 10 a las 19:30 horas se celebró el concierto de piano de Llorenç Barber en la Sociedad Coral El Micalet de Valencia que se considera como el de la presentación del grupo Actum. La mayor parte de las referencias que se recogen en la escasa bibliografía que se ocupa del grupo toman esa fecha como la de fundación,¹¹⁰³ aunque el proyecto se fraguó a lo

¹¹⁰⁰ CURESES, Marta. La creació musical. Escoles i tendències. València. En: AVIÑOA, Xosé (dir.) *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. Vol.5. De la posguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62, 2002, pp.243-244.

¹¹⁰¹ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporàneos valencianos...*, pp.135-142. Una labor compositiva que fue en parte reconocida con el premio del Concurso de Composición Coral Joaquín Rodrigo de 1971.

¹¹⁰² *Las Provincias*, 20.12.1973.

¹¹⁰³ CURESES, Marta. Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta..., pp.205-222. GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical

largo de 1973. Ello y la circunstancial anulación del concierto inicial permiten fechar el nacimiento del grupo durante 1973 y su presentación pública en Valencia en 1974. Como reflejarán después muchos escritos y programas de mano: «Actum naix durant el 1973 com una idea de Llorenç Barber, i cristal·litza immediatament al trobar-se amb Josep Lluís Berenguer. Aquest és el principi de tot: A València i des de València».¹¹⁰⁴

En el programa de aquel primer concierto se presentaron 11 obras agrupadas en tres bloques, uno del mundo occidental capitalista, uno de la Europa del este comunista y uno valenciano, cada uno de ellos con un referente de la renovación y experimentación musical y dos compositores que, de alguna forma, seguían su estela.¹¹⁰⁵

I.- Polònia:

W. Lutoslawski (1913): *Bucólicas* (1952)
K. Serocki (1922): *A piacere* (1963)
T. Sikorski (1939): *Sonant* para piano (1967)

II.- València:

Francesc Llácer: *Noctámbulo*¹¹⁰⁶, (1956)
Llorenç Barber: *Aw-I* (1971)
Josep Lluís Berenguer: *Complejos VII* (1973)
Llorenç Barber: *Homenatge en D* (1971) y *Panta* (1973)

III.- Estats Units:

Henry Cowell (1897): *The Banshee* (1925)
Castelnuovo-Tedesco (1895): *Prelude* (1956)
John Cage (1912): *4'33''* (1954) y *TV Koln* (1958)
La Monte Young (1936): *Composition 1960#7* (1960) y *Arabic numeral* (1960)

viva e innovadora. *Punto y Coma*, 1978, nº5, p.23. MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, pp.34-36.

¹¹⁰⁴ Programa de mano. Valencia. Societat coral El Micalet. Aula de cultura Caja de Ahorros de Valencia, XIV ciclo de música. 18.5.1978. «Actum nace durante 1973 como una idea de Llorenç Barber y cristaliza inmediatamente al encontrarse con José Luís Berenguer. Este es el principio de todo: en Valencia y desde Valencia». Traducción del autor.

¹¹⁰⁵ Programa de mano. Valencia. Societat Musical El Micalet. 10 enero 1974. Archivo personal de Llorenç Barber.

¹¹⁰⁶ Por error, en el programa de mano esta obra aparece con el título *La medida vacilante*, que no es sino una indicación de tempo que el compositor colocó en el encabezamiento para indicar los abundantes cambios de velocidad con los que quería sugerir el caminar de un noctámbulo, de un borracho, que, según el propio Llácer, era el objetivo de la obra. Albert Nieto, en su tesis doctoral inédita *Francisco Llácer Pla. Su obra pianística: un piano sugerente* (Universidad Politécnica de Valencia, 2009) explica que, para tal interpretación, la partitura estaba cortada justo por el título.

volució Permanent de la música actual" (J.C.Paz). Ha estat i continua essent una de les figures de més influència a les arts d'avantguarda des de la fi de la guerra, i hi han aspectes a la seua obra que han generat tota una estètica de notacions gràfiques, de l'execució com a gent, de la Casualitat, l'elecció i els canvis, de l'ús "neo-realista" accidental o deliberat d'objectes sonors partint del món exterior. (Salzman)

4'33, aquesta famosa peça silenciosa de Cage, la clàssica i pura peça no-música, pot prendre's com un març per als sons naturals de la vida, un segment de temps alliat i definit amb el fi d'atrapar, per un moment, l'experiència fortuïta del món real. També podria prendre's com el punt zero de la percepció on la casualitat total i l'atzar es troben amb el determinisme total i la unitat en l'experiència literal del no res. (Salzman)

"La monte young", clarament influït per Cage, com tota l'avantguarda americana, és el creador, junt amb Maciunas, del grup FLUKUS, que des de bases dades, intenta una superació de les barreres existents entre les arts, i també entre l'artista i l'espectador.

Si la Composició 1960#7, aleva al rang d'obra (esdevinent imprevisat), un pur i simple acord, "Arabic numeral", ens mostra la riquesa i la varietat d'un únic so al llarg del temps, ja que des d'una perspectiva merament perceptiva, al canviar, nomaltres al llarg del temps percebim com a diferent l'estímul auditiu quedant aquest afectat i modificat quan, veritablement, segueix essent físicament el mateix.

PROGRAMA

I. Polònia

W. Lutoslawski (1913): Bucolicas (1952)
K. Sierocki (1922): A piacere propositions (1963)
T. Sikorski (1939): Sonante para piano (1967)

II. València

Francesc Llacer : La medida vacilante (1956)
Llorenç Barber : Aw - 1 (1971)
Josep L. Berenguer: Complejos VII (1973)
Llorenç Barber : Homenaje en "D" (1977)
Panta..... (1973)

III. Estats Units (USA)

Henry Cowell (1897): The Banshee (1925)
Castelnuovo-Tedesco (1895): Prelude (1956)
John Cage (1912) : 4'33 (1954)
TV Köln (1958)
La Monte Young (1936): Composición 1960#7
Arabic numeral (1960)

concert de piano

per: Llorenç Barber

DIA 10 : 19^H 30^M

Coral Societat El Micalet

Bunyola Press

Programa

PRESENTACIÓ

Escriure una presentació per al programa de mà té també el seu ritme, s'escriu en imperonal per a no tenir que rubricar-se; però jo crec que l'encorajament és l'estat ideal de l'homo Euro-jolani, així que....

N'he format musicalment amb Chailà, D. de Vada i A. Blaquar, amb els que vaig estudiar orgue piano i contrapunt respectivament. Quant a la composició, encara que sóc autodidacta, he inclinat poderosament a la meua formació i assaïstència als cursos d'estiu de Darmstadt i Bayreuth, cosa que des de mitjà d'hora (1969 - 1970) en posaren en contacte amb la música i el constructivisme serialista europeu per concerts aleatòrics de síncroni i para (Cage, Stockhausen, Boulez), encara que personalment vaig haver d'assimilar una per una totes les etapes anteriors.

Sempre a ambients universitaris. He donat molta recital-conferències sobre la nova música, tant a València com a Madrid, vaig actuar també el VII Encuentro Universitari de Lisboa (1970), donant un concert extraordinari de clausura. Actualment prepare la meua tesi doctoral sobre el tema: Neo-Dada en música i la seua integració amb les altres arts.

I res més, espero que el concert us done la possibilitat de confrontar l'avantguarda musical dels dos blocs culturals en que es divideix, avui en dia, la nostra cultura: Orient (socialista) i Occident (capitalista), així com de comparar-los amb la nostra, encara no formada, nova generació de músics valencians.

Llorenç

NOTES

El concert consta de tres parts, enquadrats cada part diversos autors d'un àmbit determinat. Cadascuna de les tres parts comença amb un autor fonamental (Lutoslawski, Llacer, Cowell) del qual parteix necessàriament la nova generació, bé traient conseqüències, bé aportant idees.

LUTOSLAWSKI: "La seua posició estètica és interessant, ja que en un principi es rebel·la contra les tendències que tenen com a finalitat el guany purament matemàtic o super-racionalitat de l'ús de llurs elements. Les seues qualitats són un lirisme força comunicatiu i un gran refinament de la sonoritat." (J.C.Paz)

SEROCKI: "A Piacere, propositions", és un assaig d'una nova modalitat per a la seua època: la música oberta. Consta de tres parts amb deu estructures cadascuna d'elles, l'estructura tant escollida cada vegada l'ordenació temporal d'aquestes estructures.

SIKORSKI: Col·laborador de l'estudi experimental de la Radio Polaca, i un dels iniciadors de l'Atelier de Musique de Varsovia. "Sonate" és una refinada successió de timbres quasi idèntics a ells mateixos, i on cap element "altre" distreu l'atenció del pur i simple sonar sempre semblant a si mateix i sempre quelcom diferent.

LLACER, ens calia tenir-lo present com a indubtable mentor a través del seu magisteri personal, i de les seues obres, tant de Berenguer com de Barber.

BERENGUER: Autodidacta i d'una imaginació desbordant, que l'empeny a ser molt fecund malgrat el seu amateurisme, és potser el primer compositor valencià que ha fet música electrònica, sense deixar de basar els instruments tradicionals, havent compost per a guitarra, flauta, piano, etc.

BARBER: Aw-1, és un temptat d'apropiació del llenguatge de Webern, construït dotacionalment i amb l'única utilització de la sèrie en el seu estat fonamental.

"Homenaje en D", és una obra aleatòria, senzilla (quan "naif") que juga amb una nota RE que a la denominació anglo-germana és D. "Panta", és una obra que explora, a l'espectador, el canvi del moment-concert al moment-vida.

COWELL: "Representant directe de la tradició de Ives a la dècada dels 20 i el vincle més important entre aquest autor i l'avantguarda dels dies posteriors, és un innovador més prolífic d'aquest segle. Desenvotllà un gran nombre de recursos instrumentals nous (els famosos "colursers", els arpegjats i esgarrats a l'interior del piano...)" (E. Salzman)

CASTELNUOVO-TEDESCO: "Italo-americà nat a Florència, es situa en un selectiuisme elegant, sense grans preocupacions renovadores, però de bon gust i d'una habilitat que freqüentment el fan soportable". (J.C.Paz)

Il·lustració 50 Programa de mano, primer concierto Actum. 10.1.1974. Archivo Llorenç Barber.


La intención de Barber y Berenguer con el concierto era doble. De un lado se pretendía ofrecer una muestra divulgativa y comparativa de la música contemporánea en el panorama internacional, polarizada en torno a los dos grandes bloques en que se dividía el mundo en aquel momento.¹¹⁰⁷ De otro lado, situar a Valencia entre aquellas referencias internacionales ofreciendo una muestra de la nueva música que hacía en la ciudad una «encara no formada, nova generació de músics valencians».¹¹⁰⁸ Nueva generación que tenía como objetivo constituirse y alzarse independiente tanto del modelo convencional como de una generación anterior de la que, salvo el caso de Llácer Pla, se sentían completamente alejados. De la propuesta se desprendía que en Valencia –a pesar de la marginalidad– jóvenes compositores estaban trabajando bajo presupuestos de vanguardia y actualidad, comparables a los que se habían dado y se daban en otros lugares de Europa y América. La idea era fundamental: anunciar que en la ciudad se estaba formando un nuevo grupo de músicos capaz de cerrar una etapa y abrir una nueva en busca del pulso de la música de su tiempo.

Las obras que se presentaron daban cuenta de los intereses musicales de Barber y Berenguer, del tipo de música que querían acercar al público y de la línea que querían seguir como creadores. Recursos como la obra abierta, que solo se completa con la aportación decisiva del intérprete; la creación a partir de los mínimos elementos puestos en juego, a los que se les intenta sacar el máximo de partido a través de diferentes fórmulas entre las que se encontraba la repetición no sistemática; la nueva valoración del silencio y su capacidad articuladora de la obra; la indeterminación y el interés por el timbre y sus posibilidades. En definitiva, una música que resultaba de forzar sus límites tradicionales. Una rápida aproximación permite entender cómo *A piacere*, de Serocki, acercaba al público el modelo de obra abierta a base de estructuras –en este caso tres partes, con diez estructuras cada una– cuya ordenación temporal dependía exclusivamente del ejecutante quien podía, evidentemente, variar en cada interpretación. *Sonant*, de Sikorski, mostraba una sucesión de timbres casi idénticos entre sí, un procedimiento característico de los trabajos del compositor polaco basado en la repetición de unos patrones base –apenas variados o variados muy poco a poco– que conseguían focalizar la atención únicamente en el timbre que, pese a ser siempre el mismo, parecía cambiante a lo largo de la obra. El planteamiento de Sikorski le situaba en la órbita de un minimalismo que, por otra parte, se ponía de manifiesto –en su vertiente americana– en las obras de La Monte Young. En *Composition 1960 #7* el compositor eleva un único acorde al rango de obra y en *Arabic numeral* hace lo propio con un único sonido repetido a lo largo del tiempo. *4'33*, de John Cage, presentaba una nueva forma de entender el silencio, no a la manera tradicional en tanto que ausencia de sonido musical, sino como elemento de tal importancia que no solo podía articular la obra sino constituirla en su totalidad haciendo protagonista al contexto, abriéndose a través de la casualidad o el azar a toda una serie de sonidos que se incorporaban circunstancialmente a la obra. *TV Köln* era una obra que, en la línea de otras del mismo

¹¹⁰⁷ Algunas de las partituras llegaron a manos de Barber enviadas desde el extranjero por la pianista argentina Martha Argerich. Ambos se conocieron en unos conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica de Valencia en los que Llorenç y su hermano Lluís pasaban las páginas de la partitura durante la ejecución de la pianista.

¹¹⁰⁸ Programa de mano. Valencia. Societat Musical El Micalet. 10 enero 1974. Barber explicaba: «[...] espero que el concierto os de la posibilidad de confrontar la vanguardia musical de los dos bloques culturales en que se divide hoy en día nuestra cultura: Oriente (socialista) y Occidente (capitalista), así como de compararlos con nuestra, todavía no formada, nueva generación de músicos valencianos». Traducción del autor.

autor como *Winter Music* o *Concert for Piano and Orchestra*, establecía la indeterminación del resultado sonoro final a base de una escritura no convencional e indefinida, puntos dispersos sobre unas líneas que solo servían para dar al ejecutante una idea relativa sobre la altura y duración de los sonidos o de los gestos y acciones que quisiera realizar.



A don Daniel de Nueda

HOMENATGE EN D

oct' 1971
LLORENÇ BARBER

d

n

o

u

w

o

w

© Copyright 1979 by Llorenç Barber Colomer, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (E.M.E.C.).
Alcalá, 70, Madrid-9 (España).

Ilustración 51 Homenatge en D, de Llorenç Barber. Biblioteca Fundación Juan March.

Algunos de estos procedimientos, que habían caracterizado la creación musical en las décadas inmediatamente precedentes, se veían reflejados en las primeras obras de unos jóvenes valencianos que empezaban a inventarse a sí mismos. *Aw-1*, de Barber, era una mirada al pasado. Una pieza dodecafónica breve, un guiño a Anton Webern, cuya obra había servido de punto de partida al serialismo integral, la primera gran corriente de la posguerra cuya vigencia había acabado hacía ya algunos años. Llorenç, que durante los últimos años había mantenido en su repertorio como concertista *Kinderstück*, se apropió del lenguaje weberniano y construyó esta pieza usando únicamente la serie dodecafónica en su estado fundamental. Con *Homenatge en D* el compositor daba entrada a la aleatoriedad, al silencio y la repetición en una obra sencilla, «casi naif» según él mismo,¹¹⁰⁹ que ponía de manifiesto su interés por el reduccionismo huyendo de estructuralismos rígidos o artificios constructivistas. En la pieza todo gira en torno a un único elemento, la nota re, D según la notación alfabética inglesa, con otros pocos sonidos, resonancias y armónicos aportando cierta variedad. La obra, sin compás ni armadura, empieza con una figura α y termina con ω . Tres figuras más se deben tocar precedidas y seguidas de una o varias células de siete corcheas de libre ejecución cuyo número, posible repetición, orden y separación decide el intérprete. Con algunas indicaciones del compositor, gran parte del material es solo una proposición y es el ejecutante quien debe decidir cómo manejarlo. La otra obra de Barber, *Panta*, es una obra de música-acción que parafrasea *4'33''* de Cage. En ella hay un poco del compositor americano, pero también se advierten ciertas reminiscencias de las acciones Zaj o las propuestas Fluxus. La partitura desaparece y en su lugar solo una hoja con la palabra en griego: *Panta*. El intérprete se sienta al piano y, cuando parece que va a comenzar a tocar, se detiene y cierra la tapa. El ejecutante desaparece y los espectadores se quedan solos ante la pura y simple cotidianidad: «Cambio del momento concierto al momento vida».¹¹¹⁰

Con *Complejos VII* para piano, Berenguer también ponía en juego fórmulas como la indeterminación, la improvisación o las nuevas y personales grafías. En la partitura desaparece el pentagrama y en su lugar una única línea para la mano derecha y otra para la izquierda sirven de referencia para las alturas que son decididas por el ejecutante. No se indica compás y el tempo depende del pianista. Las intensidades y las duraciones solo se indican a través de recursos gráficos que no determinan, solo sugieren proporcionalmente. En definitiva, una obra en la que el compositor solo ofrece unas ambiguas instrucciones que dejan abiertas múltiples posibilidades de ejecución para que el intérprete, con la responsabilidad que le corresponde, pueda completarla en versiones cada vez diferentes entre sí. A pesar de la libertad concedida, el resultado se mueve siempre dentro de unos límites establecidos y pensados de antemano por el autor, dando cuenta de cierta organicidad y sensibilidad que evitan el todo vale.

¹¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹¹⁰ *Idem.*

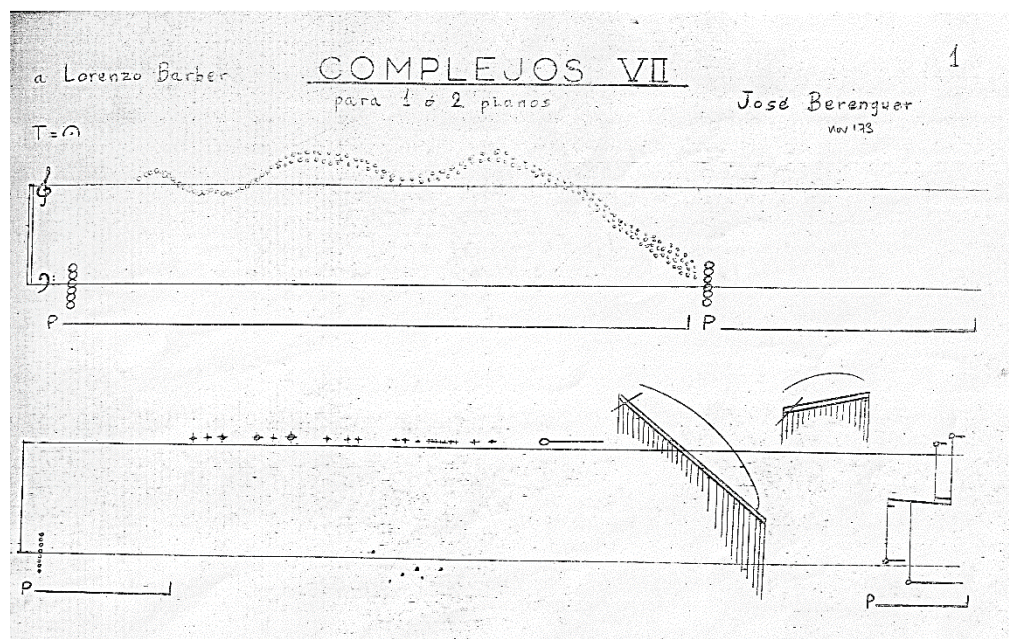


Ilustración 52 Complejos VII. J. Ll. Berenguer. Archivo Llorenç Barber.

La aparición de Francisco Llácer Pla en el programa no era una casualidad. Tampoco una ambigüedad, como se podría pensar si se buscaba una separación respecto de la generación precedente. Cada uno de los bloques del concierto estaba encabezado por un compositor que, por su labor o aportaciones, había resultado fundamental para su entorno y para el desarrollo de las generaciones posteriores: Lutoslawsky en Polonia, Cowell en EEUU. Para el caso valenciano, esa figura era Llácer Pla. En el mismo texto de presentación, Barber lo justificaba: «Había que tenerlo presente como indudable mentor a través de su magisterio personal y de sus obras, tanto de Berenguer como de Barber».¹¹¹¹ La aparición de Llácer Pla, de práctica compositiva de trasfondo nacionalista que pronto mutaría para acabar llegando a una experimentación e investigación muy personales pasando por el dodecafonismo,¹¹¹² se justificaba porque era de los pocos que por aquella época comprendía y animaba a los jóvenes músicos en sus aventuras e inquietudes. Su actitud, como recuerda Barber, siempre fue positiva y alentadora. Daba clases de composición a Berenguer al margen del conservatorio, sabiendo de su formación totalmente autodidacta y de sus inclinaciones estéticas tan alejadas de la ortodoxia. También había tenido relación con Barber y conocía perfectamente sus preferencias. En general, ambos encontraron en Francisco Llácer Pla a alguien que supo valorar sus esfuerzos e intereses y que les mostró siempre su apoyo.¹¹¹³

La prensa local se hizo eco del concierto, tanto para la primera fecha, el 21 de diciembre, como para la pospuesta, el 10 de enero. *Las Provincias*, por ejemplo, anunciaba la cita en sus páginas de actualidad valenciana:

¹¹¹¹ *Idem*.

¹¹¹² BADENES, Gonzalo (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia–Alicante: Prensa Alicantina–Prensa Valenciana, 1992, p.383.

¹¹¹³ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p. 23. «Quizá el único compositor receptivo hacia nuestros planteamientos, siempre entusiasta y amistoso, fue don Paco Llácer; los demás fueron reticentes a nuestro trabajo o sencillamente espectadores».

El joven concertista de piano Llorenç Barber, formado musicalmente con los maestros Chuliá, De Nueda y Blanquer, participante destacado en el VII Encuentro Universitario de Lisboa, ya que estuvo a su cargo el concierto de clausura, ofrecerá esta tarde a las 19:30, en la Sociedad Coral El Micalet, un concierto en el que interpretará obras de Lutoslawski, Serocki y Sikorski, en la primera parte; Llácer, Barber y Berenguer en la segunda, y Cowell, Castelnuovo-Tedesco, Cage y Young, en la tercera. Pretende con este programa formado por obras de Polonia, Valencia y Estados Unidos, en cada una de las partes, confrontar la vanguardia musical de los dos bloques culturales Oriente-Occidente, intentando la comparación con la todavía no formada nueva generación de músicos valencianos a la que pertenece este pianista.¹¹¹⁴

Este anuncio debió sorprender a los lectores que estuvieran al tanto de la vida musical de la ciudad. Por un lado, les asombraría la propuesta musical, con nombres que pocos conocían y obras que, casi seguro, nadie había escuchado en vivo. Si se rastrean los diarios no hay noticias de Lutoslawski, Cowell, Castelnuovo-Tedesco, Cage o La Monte Young entre los programas de concierto. Por otro lado, debió llamar la atención el anuncio de una «nueva generación de músicos valencianos» con nombres todavía anónimos para la mayoría. La prensa escrita más importante de la ciudad recogió las impresiones del concierto publicadas al día siguiente en forma de crítica. El tono general de estas fue positivo, aunque con matices. La que más celebró el concierto y la iniciativa de Barber y Berenguer fue la que escribió Francisco Baró en *Las Provincias*. Baró había sido compañero de Barber en el conservatorio y pronto pasaría a formar parte del proyecto Actum. En sus líneas, aplaudía decididamente la iniciativa y la valoraba muy positivamente como uno de los acontecimientos musicales más trascendentes de los últimos tiempos:

Vaya por delante mi personal alegría y gratitud para el intérprete Lorenzo Barber y la Sociedad Coral El Micalet, la cual ha hecho posible la realización, no quepa duda, de uno de los acontecimientos musicales más trascendentes para nuestra adormecida Valencia cultural. [...] Sí y mil veces sí, con todo el entusiasmo, la alegría y el coraje al recital de Lorenzo Barber.¹¹¹⁵

Baró aprovechó la ocasión para denunciar la escasa variedad de propuestas y la falta de obras conectadas con el pulso de la música del momento en los conciertos valencianos. Con sus palabras, se unía a la crítica de la situación musical que venía haciendo Barber. Las palabras del pianista, profesor y crítico sirven para entender la situación y entender mejor en qué contexto surgió la iniciativa Actum:

Estamos cansados, fatigados del piano romántico. Estamos atiborrados de la época y de su instrumento expresivo por excelencia: el piano. Ya nuestras fibras apenas responden a su llamada. Y por ello nos aburrimos soberanamente en un sinfín de recitales. Estamos, también, saturados de innumerables versiones de música barroca; del redescubrimiento del Barroco. Todos creen poder sonar las consabidas y claras armonías, las mismas, siempre, machacosas candencias. Y ya los críticos especializados comienzan a cortar grandes cabezas. [...] Por la ventana de nuestro espíritu hemos recibido en este recital el aire fresco del HOY. ¿Cómo no sentirse henchidos de alegría cuando vemos en unas músicas las preguntas, las

¹¹¹⁴ *Las Provincias*, 20.12.1973, 10.1.1974.

¹¹¹⁵ *Las Provincias*, 11.1.1974.

dudas, y las tímidas e inseguras respuestas que nosotros nos formulamos hoy en nuestra más sincera intimidad? [...] Vayamos, pues, de frente a las concepciones que el hombre de hoy tiene del Arte y de ello se deducirá la concepción que tiene del Mundo y de la Vida.¹¹¹⁶

El cansancio, fatiga, atiborramiento, aburrimiento y saturación respecto a los recitales de repertorio de los que hablaba el columnista hacían del primer concierto Actum una verdadera ventana de aire fresco. En pocas líneas, Baró hizo una elocuente descripción del sentir de una parte del público valenciano, minoritaria pero existente, que reclamaba de los conciertos un mayor contacto con la música actual. Desde la Cartelera Turia, Josep Lluís Sirera hizo también una valoración muy positiva del concierto y de las nuevas propuestas musicales incluidas en él. Menos vehemente que Baró, en su crítica de la situación local, solo hablaba de la infrecuencia con la que obras como las presentadas por Barber se incluían en los conciertos locales. Sirera alabó la técnica del pianista y compositor así como su lucidez a la hora de elegir las obras, de las que destacó la calidad de *Complejos VII* así como la influencia de la vanguardia foránea:

Extraordinario concierto –no solo por su calidad sino también por su infrecuencia– el ofrecido por el pianista valenciano Llorenç Barber. Concebido de una manera claramente didáctica, permitió [...] la constatación de lo que es realmente la vanguardia musical valenciana. [...] Barber, pianista de gran lucidez y no menor técnica, incluyó obras de los valencianos Llácer, J. Ll. Berenguer – francamente admirable sus *Complejos VII*– y de él mismo. En todas ellas puede apreciarse la influencia de la vanguardia foránea: desde las técnicas dodecafónicas de Webern hasta la aleatoriedad más absoluta en el caso de propio intérprete.¹¹¹⁷

En *Levante*, el crítico y profesor del conservatorio Salvador Seguí iniciaba el comentario del concierto dando cuenta de la novedad que suponía para la rutina musical de la ciudad y felicitaba la iniciativa. Hacía especial hincapié en el público, su reacción ante las obras y citaba sorprendido la seriedad de Barber, que siguió con su cometido al margen de las reacciones que se daban entre parte del público que, superado por el carácter de las obras, optó por abandonar la sala:

No resultan frecuentes en nuestra ciudad las audiciones de música de vanguardia. Por ello, es de justicia felicitar a la Sociedad Coral El Micalet por el acierto de haber programado, en su ciclo de conciertos del actual curso, una sesión dedicada enteramente a presentar obras musicales del momento actual, la mayoría de ellas ofrecidas por primera vez en Valencia. [...] el pianista Llorenç Barber puso bien de manifiesto una pasmosa seriedad que le permitió aguantar inmutable las más variadas reacciones del público asistente. [...] Aunque los asistentes hicieron gala de una probada discreción, no todos fueron capaces de resistir tanta acumulación de novedades y gran número de ellos fueron abandonando, eso sí, sin alborotos, el local.¹¹¹⁸

¹¹¹⁶ *Idem.*

¹¹¹⁷ *Cartelera Turia*, 1974, nº521.

¹¹¹⁸ *Levante*, 11.1.1974.

En muchos casos, los compositores contemporáneos buscaban con sus obras activar al público para que abandonara el rol pasivo y se integrara con su (re)acción en la situación concierto. Pese a que algunas de las obras que pudieron resultar más novedosas y provocadoras –como las de Cage o La Monte Young– llevaban en circulación muchos años, los valencianos no estaba acostumbrados al silencio de 4'33'', ni al aparente desorden de *A piacere*, ni a la repetición como valor de *Composition 1960#7* o *Arabic numeral*. Por otra parte, lejos de valorar las composiciones de Barber y Berenguer, su deseo de incorporar al panorama valenciano las novedades de la música más actual o el proyecto de alumbrar una nueva generación, Seguí se limitó a destacar la obra de un ya reconocido Llácer y dejar pasar todo lo demás por simples tentativas: «[...] *Noctámbulos*, fue, sin duda alguna la más interesante de todas las integradas en los dos primeros grupos; las restantes, incluidas las del mismo intérprete, y la del otro valenciano, Berenguer, no llegaron a rebasar un buen deseo de incorporarse al movimiento compositivo de nuestros días». ¹¹¹⁹ Esta actitud da muestra de la dificultad que suponía para los jóvenes tratar de darse a conocer en un entorno especialmente proclive a mantenerse fiel a lo conocido, que se mantenía reacio a prestar la atención y valoración suficiente a las nuevas iniciativas por más que estas estuvieran concebidas desde el rigor y tomando como base planteamientos que funcionaban fuera de las fronteras valencianas. La obra más interesante para el crítico era una que se remontaba al año 1956, de escritura convencional, textura pianística tradicional, escrita en un 4/4 y que, pese a la ausencia de una armadura y de una tonalidad definida, tenía varias insinuaciones tonales hacia re menor. No falta calidad en la obra de Llácer Pla, pero llama la atención que a Seguí no le resultaran interesantes todos los elementos novedosos que se ponían en juego en el resto de obras, mucho más recientes, actuales y realmente revolucionarios en el contexto de la creación musical valenciana.

Unos días antes del primer concierto Actum aparecía una entrevista a Barber en *Las Provincias* que ilustra bien la situación y la actitud de cierto sector hacia las nuevas fórmulas musicales. No solo se hacía patente la desconexión valenciana, sino que cualquier tipo de interés brillaba por su ausencia. En su lugar, la ironía y el chiste fácil se usaban para desprestigiar y para justificar la invalidez de los procedimientos no estrictamente ortodoxos. La breve entrevista al músico servía para presentar, con cierta incredulidad, algunos aspectos de las obras del programa de Barber «singular o, al menos, inusual, puesto que inusual es la música que hace». ¹¹²⁰ Extrañado, el autor de la entrevista describía *Homenatge en D*: «[...] destapa el piano, se asoma a sus entrañas y, como si estuviera hurgándole las tripas, hace tañer de esa guisa las cuerdas». ¹¹²¹ Al respecto de *Composition 1960#7* de La Monte Young escribía «[...] que consiste en repetir y repetir un mismo acorde...». ¹¹²² En referencia a 4'33'': «En un momento determinado se sienta de brazos y no hace nada durante un tiempo previsto. Es una de las silenciosas piezas del programa». ¹¹²³ El entrevistador no entendía el planteamiento estético de Cage ni conocía toda la carga reflexiva que había tras la pieza silenciosa y que Barber se había encargado de esbozar en el programa de

¹¹¹⁹ *Idem*.

¹¹²⁰ *Las Provincias*, 26.12.1973.

¹¹²¹ *Idem*.

¹¹²² *Idem*.

¹¹²³ *Idem*.

mano.¹¹²⁴ El silencio era excusa para cierta mofa: «Y, ¿realmente es de Cage? [...] ¿No podría tratarse de un plagio? [...] Pero, ¿cómo alguien puede atribuirse la paternidad del silencio? ¿Se pueden cobrar derechos de autor?». ¹¹²⁵

Al margen del signo más o menos positivo de las críticas, hubo coincidencia en la novedad del concierto y, en algunos casos, en su necesidad. Bien se tratara de Barber, de Actum o de cualquier otra iniciativa que se hubiera puesto en marcha por la época, la alternativa parecía necesaria. Pero no hubo nada y Actum fue lo único que trató de agitar la situación en Valencia hasta bien entrados los años ochenta, cuando una nueva generación de compositores protagonizó otro cambio de rumbo guiada ya por nuevos paradigmas.

A partir del primer concierto, alrededor de Barber y Berenguer se reunieron otros jóvenes músicos y no músicos que conectaban con sus propuestas: «Tal com fou dissenyat, així anà creixent. D'aquesta manera, prompte van convergir en el projecte gent del teatre, de l'arquitectura, de la pintura. I mentre, més músics, recuperant i revitalitzant l'antic tòpic musical del País Valencià». ¹¹²⁶ Con Llorenç en Madrid, las reuniones y conciertos del recién fundado grupo se hacían coincidir con los periodos vacacionales. Todos los que se acercaron durante aquellos primeros pasos acabaron siendo igual de importantes que los mismos fundadores para consolidación del grupo. Aunque se acostumbra a asignar la paternidad de Actum a Llorenç Barber, en ocasiones compartida con Josep Lluís Berenguer, el compositor siempre ha dejado clara la importancia de todos aquellos que se involucraron desde el principio. No le ha importado compartir el título de fundador con Berenguer, con los hermanos Baró, con Antoni Tordera, Salvador Porter o Liberto Benet entre otros. El proyecto de Llorenç no buscaba la individualidad o el divismo, no perseguía su autopromoción como intérprete ni como compositor. Lo realmente importante era el grupo. ¹¹²⁷ Desde el principio, el músico solicitó la colaboración de todos cuantos tenía cerca y ya en el concierto de presentación de Actum se presentó como parte de lo que quería que fuera una nueva generación de músicos valencianos. El proyecto era plural, lo que además

¹¹²⁴ Programa de mano. Valencia. Societat Musical El Micalet. 10 enero 1974. A partir de consideraciones del compositor y crítico americano Eric Salzman, Barber escribió en el programa: «4'33'', esta famosa pieza silenciosa de Cage, la clásica y pura no música, puede tomarse como un marco para los sonidos naturales de la vida, un segmento de tiempo aislado y definido con el fin de atrapar un momento la experiencia fortuita del mundo real. También podría tomarse como el punto cero de la percepción donde la casualidad total y el azar se encuentran con el determinismo total y la unidad en la experiencia literal de la nada». Traducción del autor.

¹¹²⁵ *Las Provincias*, 26.12.1973.

¹¹²⁶ Programa de mano. Valencia. Societat coral El Micalet. Aula de cultura Caja de Ahorros de Valencia, XIV ciclo de música. 18.5.1978. «Tal como se diseñó, así fue creciendo. De esta manera, pronto convergieron en el proyecto gente del teatro, la arquitectura, la pintura. Y mientras, más músicos recuperando y revitalizando el antiguo tópico musical del País Valencià». Traducción del autor.

¹¹²⁷ El interés por presentarse en forma de colectivo no fue una idea aislada de Barber, sino que los años setenta —«la década del nosotros», como la llamará el propio compositor— fue una época especialmente proclive al asociacionismo entre los músicos españoles. Ante las individualidades y el monopolio de las generaciones anteriores, la mejor manera de ser efectivos fue sumarse, organizarse en grupo. Algunos años después de la formación del colectivo, en el texto de presentación del concierto de Actum en el II Ciclo de Música española del siglo XX en la Fundación Juan March de Madrid, Berenguer señalaba como el grupo valenciano se había formado «en un intento de coordinar esfuerzos independientes en la corriente de la música contemporánea».

quedaba patente cuando tras los primeros conciertos –luego costumbre habitual– se invitaba a todos los asistentes a unirse a la iniciativa.

Un concierto el 17 de junio de 1975 marcaba la consolidación del grupo precisamente por el título con el que se presentaba: «*Nova generació de músics valencians*». La nueva generación era ya una realidad y solo no un proyecto, como se apuntaba en el concierto de presentación de enero de 1974.¹¹²⁸ El programa, íntegramente formado por obras de jóvenes valencianos creadas bajo nuevos paradigmas, poco tenía que ver ya con el pasado: *Homenatge en D* (1971), *Aw-I* (1971), *Panta* (1971), *Monòlec a Lluïsa* (1975), *Love story for yu*¹¹²⁹ (1975) y *Puig Antich Silenci viu* (1975) de Llorenç Barber; *Complejos VII* (1973), *Ut Rex* (1972-75) y *Eventos* (1975) de Josep Lluís Berenguer; *Imágenes* (1973) de Bernard Adam Ferreró y *36718* de Antoni J. Rodríguez. Al respecto de las obras, todas para piano, el crítico Victor Orenge escribía en *Las Provincias*:

Recuerda más, parece ser, a un Cage, a un Stockhausen, a un Xenakis que al maestro Rodrigo, a Turina. Están más en la línea de la música aleatoria que en la postromántica, se aproxima más a las estrellas, a la magia, a las comunicaciones místicas que al sentimentalismo trasnochado, al culto a los muertos, a la sensibilidad decimonónica. Es una música transubstanciada.¹¹³⁰

Una entrevista a Llorenç Barber publicada en *Levante* el mismo día del concierto revelaba la esencia y los planteamientos del grupo que se había formado y consolidado entre 1973 y 1975. Barber se expresaba en un plural inclusivo y grupal y hablaba ya decididamente de una «nueva generación de músicos valencianos» que trabajaba con vocación de grupo abierto, libre de ataduras o imposiciones estéticas, que empleaba un lenguaje nuevo y diferente a cualquiera de los empleados por los compositores de la generación precedente, que quería constituirse en canal para dar a conocer las nuevas tendencias y superar el horizonte del conservatorio:

El denominador común de mi música y de los músicos valencianos de la nueva generación es la de comunicar, pero con un lenguaje de comunicación nuevo. Una ruptura con el lenguaje anterior no válido, y una búsqueda a diversos intentos para buscar unos parámetros nuevos. Los músicos de esta nueva generación de valencianos siguen los pasos de músicos valencianos como Báuena, Blanquer... pero continuando de una manera más avanzada. [...] Este concierto es un intento de explicar a más gente todo lo que significa una generación, un grupo. [...] Estamos creando un grupo de músicos, pintores, actores de teatro; aunque fundamentalmente son músicos. Se quiere formar un grupo muy abierto, para dar a conocer las novedades musicales fuera de un ambiente cerrado como el del conservatorio, que no nos va. [...] Queremos conseguir un equipo pro musical. Queremos evitar el divismo y trabajar con un espíritu común para dar a conocer una nueva concepción de la música y el arte. Contamos con violinistas, cantantes, pianistas, para ello. Nos consideramos libres

¹¹²⁸ En el concierto, considerado fundacional, de enero de 1974 se hablaba de una «encara no formada nova generació de músics valencians».

¹¹²⁹ En colaboración con la compositora madrileña María Escribano.

¹¹³⁰ *Las Provincias*, 6.7.1975.

como grupo. [...] Intentamos dar (a conocer) el próximo curso, con periodicidad, la música que hagamos, así como dar a conocer autores extranjeros.¹¹³¹

El tiempo que siguió al que fuera el concierto presentación fue un período de asentamiento durante el que Barber y los que estaban cerca de él intentaron consolidar y dar continuidad a un proyecto apenas iniciado. Hasta los últimos meses de 1975, aunque detrás ya había un trabajo colectivo, Llorenç siguió presentándose como único intérprete y las obras giraron siempre en torno al piano. El nombre de Actum no se usaba aunque, en esencia, el grupo estaba formado. Tras el verano de 1975 más componentes del grupo pasaron a primer plano y se unieron poco a poco a Barber en la interpretación.¹¹³² La primera ocasión documentada en que aparecieron en concierto otros integrantes del grupo como intérpretes fue el 22 diciembre de 1975 en el Concierto-homenaje a John Cage, una cita en forma de monográfico sobre la figura del compositor americano. Entre los ejecutantes hubo heterogeneidad, junto a profesores superiores del conservatorio, había gente del teatro, de la universidad y músicos *amateurs*. Participaron la soprano Charo de la Guardia, el clarinetista y profesor superior Juan Vercher, los pianistas Aure Faubel, Jordi Francés y Miquel A. Herranz, el violinista de la Orquesta de Municipal Salvador Porter y el filólogo Antoni Tordera además del propio Llorenç Barber. No aparecieron en este caso, aunque formaban parte del grupo, Francisco Baró, profesor superior de piano, el fagot de la Orquesta Municipal Liberto Benet, Josep Lluís Berenguer, Amadeu Marín y gente del ambiente teatral como Amparo Juan y Amparo Puig que, junto con Tordera, se encargaban de las acciones y la gestualidad.

El concierto dedicado a Cage fue el primero en el que apareció el nombre de Actum para identificar a los organizadores e intérpretes. Idea de Llorenç Barber, la palabra elegida para identificar al grupo no era ni mucho menos una cualquiera. El músico, conocedor del latín por sus estudios en el seminario y la facultad, había elegido ese vocablo por su significado y sus connotaciones tan cercanas al proyecto del grupo. *Actum* se puede traducir por acto, acción, y también es la forma supina del verbo latino de la tercera conjugación *ago*, cuya traducción más común es hacer o actuar. Una atenta mirada al diccionario revela acepciones que ilustran a la perfección las ideas del grupo. Además de hacer, su significado se puede entender como «poner en movimiento», «mover hacia delante» o «hacer avanzar algo». Si por ese «algo» se entiende la circunstancia musical local, el verbo da perfectamente cuenta de cuál era el objetivo fundamental que se perseguía con la actividad del colectivo. Conocida la situación de estancamiento en que se encontraba la música valenciana, corroborada por las palabras de la crítica musical del momento, Actum nació con el objetivo de actuar al respecto, de hacer algo, de pasar a la acción para sacar los repertorios de la inmovilidad, de mover hacia delante un entorno musical anclado en el pasado y desconectado de la actualidad. Igual en la interpretación que en la creación, se buscó la acción, promover un movimiento que pudiera llevar desde un modelo tradicional de

¹¹³¹ *Levante* 17.6.1975. Entrevista a Llorenç Barber.

¹¹³² *Las Provincias*, 17.12.1975. «No hace mucho un grupo de músicos jóvenes –profesores e incluso catedráticos– se unieron para prepararnos unos conciertos, conciertos que, como los de Lorenzo Barber en los años anteriores, van a conectarnos con todo ese mundo insospechado y apasionante de la música del siglo XX».

culto a los maestros y sensibilidad desfasada hacia nuevos formatos propios de su tiempo.

Ya como Actum, se sucedieron los conciertos, las participaciones en ciclos y festivales y el contacto con otros grupos y músicos tanto españoles como extranjeros. Continuó la labor creativa de algunos de sus miembros, cuyas obras no solo formaron parte del repertorio de Actum sino que trascendieron lo valenciano y fueron recogidas por otros intérpretes e incluso llegaron a escucharse en radio y televisión. Con el desarrollo y consolidación, se pusieron en marcha un buen número de iniciativas que acabaron dando al colectivo un carácter poliédrico: se gestionó un modelo editorial para difundir las partituras propias, una sección teatral, una especie de filial en Castellón bajo el nombre Actum La Plana, un laboratorio de música electroacústica y un festival/encuentro de música alternativa en Valencia que se conocería con el nombre de Ensems.

5.3.3.- Llorenç Barber, entre Valencia y Madrid. 1974-1983

La idea y puesta en marcha de Actum se puede atribuir a Llorenç Barber, con la colaboración decisiva de Josep Lluís Berenguer y la aportación necesaria de todos los músicos que se acercaron y colaboraron en un proyecto que –pese a las ganas y buenas ideas– no tenía garantizado el éxito ni la supervivencia en un entorno tan reticente como el valenciano. El protagonismo de Barber es manifiesto en todos acontecimientos que rodearon la creación del grupo y además es reconocido por los que fueron sus compañeros. Los primeros críticos y teóricos que se ocuparon de Actum citaron a Barber como el artífice de la iniciativa. Así lo hicieron en algunos de los artículos monográficos más tempranos José Luís García del Busto y Mari Carmen de Celis desde Madrid,¹¹³³ Salvador Seguí en las páginas de *Levante*,¹¹³⁴ Javier Maderuelo,¹¹³⁵ Josep Ruvira¹¹³⁶ y así aparece reflejado ya muy posteriormente en la voz Actum del Diccionario de la Música Valenciana.¹¹³⁷ Llorenç fue verdadera alma del grupo en sus primeros pasos y, aunque el hecho de que su residencia habitual estuviera en Madrid dificultó las cosas, no hubo distanciamiento o, si alguna vez lo hubo, nunca fue definitivo. La separación fue más bien solo física, pues se mantuvo el contacto, las colaboraciones y las ideas comunes. En un artículo de 1978, García del Busto todavía se refería a Barber como «principal animador del grupo».¹¹³⁸ Las referencias al concierto ofrecido en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el mismo año hablaban de un conjunto Actum dirigido por Llorenç Barber.¹¹³⁹ Y aun en una fecha tan tardía como junio de 1980,¹¹⁴⁰ en un texto que acompañaba al programa del

¹¹³³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23. CELIS, Mari Carmen de. Colectivo Actum (1)..., pp.21-22.

¹¹³⁴ *Levante*, 20.5.1978.

¹¹³⁵ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, pp.34 y ss.

¹¹³⁶ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos...*, pp.158 y ss.

¹¹³⁷ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, pp.5-7.

¹¹³⁸ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23

¹¹³⁹ *La Estafeta Literaria*, 1978, nº638, p.23.

¹¹⁴⁰ Barber se encontraba muy activo en Madrid al frente del Taller de Música Mundana y el Aula de Música de la Complutense.

concierto ofrecido en el seno del Ciclo de Música del siglo XX, organizado por la Caja de Ahorros de Valencia, se puede leer directamente: «Actum es Llorenç Barber».¹¹⁴¹ Nunca existió una distancia real entre Barber y Actum, entre Barber y Valencia. El grupo siguió interpretando sus obras casi en cada concierto, él mismo se unió a sus compañeros en algunas de las citas más relevantes y juntos organizaron y sacaron adelante la gran iniciativa que fueron los Ensembles a partir de 1979. Pero las inquietudes del compositor eran cada vez más y no podían circunscribirse solo a Valencia y al colectivo valenciano.

Paralelamente a los inicios de Actum, Barber finalizó en Madrid sus estudios de historia del arte en 1975 e inició su investigación sobre Fluxus con el objetivo de realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Simón Marchán. Aumentó su producción compositiva con un buen número de obras que vieron la luz en la segunda mitad de la década, buena parte de las cuales fueron interpretadas por Actum. Obras de música-acción, cargadas de indeterminación, textuales y a base de nuevas grafías como *Proposiciones de placer* (1974), *Love story for you* (1975), *Monòlec a Lluïsa* (1975), *Puig Antich* (1975), *Quod tibi magis delectabilis* (1975), *Aramateix!* (1976), *Música para Onán* (1976), *Tabula Rasa* (1976), *A desconstantinopolitzar* (1976), *Cos fecundat* (1977), *Verge Liliانا* (1977), *Trip amb guitarra* (1977), *Jitanjánfora* (1978), *Música incidental* (1978), *Sambori* (1978), *Tal cual* (1978), *Cercant un estel* (1978), *Demà com abans* (1978), *Flor sin tiempo* (1979), *Amnessienne(s)* (1979), *Carta a Narciso* (1979), *Intus* (1980) o *Música nuda* (1980). Barber empezó a colaborar con la revista *Ritmo* y publicó textos de temática musical en diversas revistas musicales y culturales de la época como *Música en España*, *Tiempo de Historia* o *Zoom*. En julio de 1976 asistió a los *IV Rencontres Internationales d'Art Contemporain* en la ciudad francesa de La Rochelle, donde conoció personalmente a John Cage, Steve Reich y George Crumb. De ahí, junto a otros miembros de Actum, viajó a Darmstadt para participar por cuarta y última vez en los cursos de música. De vuelta a España, Barber y sus compañeros de grupo pasaron por Vigo para participar en el Primer Encuentro de Artistas Jóvenes, donde entraron en contacto con otros músicos y compositores jóvenes como Javier Maderuelo, Llorenç Balsach, Enrique Macías, Javier Navarrete o Rudesindo Soutelo.

En 1977 el músico disfrutó de la beca de creación de la Fundación Juan March fruto de la cual presentó una memoria de investigación sobre la creación musical contemporánea.¹¹⁴² En noviembre del mismo año pasó unas semanas en Londres, donde entró en contacto con la música de creadores como Michael Nyman o Gavin Bryars y donde conoció el London Musicians Collective, colectivo de improvisación libre con cuyos postulados y modos de hacer entroncados en la tradición europea del alea y Cage conectó rápidamente. Para Barber aquel encuentro con el colectivo y su práctica no fue tanto una novedad como la confirmación de las posibilidades de una improvisación abstracta y asintáctica, así como de una libertad sónica que él mismo ya venía manejando. Llorenç ya conocía en parte las teorías de Murray Schafer por las

¹¹⁴¹ Programa de mano. Valencia. XVI ciclo de la Acción Socio-cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Museo Nacional de Cerámica «González Martí». 18.6.1980.

¹¹⁴² La institución, creada en Madrid en 1955 por el financiero Juan March Ordinas, ha manifestado su interés por la música a través de becas y ayudas para la investigación musical desde 1958. Entre otros músicos becados por la Fundación están Federico Mompou, Cristóbal Halffter, Carmelo A. Bernaola, Luis de Pablo o Xavier Montsalvatge.

traducciones de la editorial argentina Ricordi, pero fue en Londres donde se hizo con el recién publicado *The Tuning of the World*.¹¹⁴³ Su lectura, el descubrimiento del *soundscape* y las experiencias londinenses despertaron en Llorenç Barber una cierta conciencia de ecología musical, el interés por el binomio sonido-entorno y la fascinación por el contexto como protagonista. A partir de ahí, la sensibilidad minimal en alianza con cierta huella étnica –etnominimalismo– y el acercamiento al objeto cotidiano hicieron crecer el Taller de Música Mundana desde 1978.¹¹⁴⁴ Un grupo con integrantes no-músicos para sonar en exteriores con cualquier cosa como instrumento, en alianza con todo lo que los rodeaba haciendo patente una nueva idea de los jóvenes respecto de la ecología.¹¹⁴⁵ En 1978 Barber acudió invitado a participar en el Festival Music/Context de Londres organizado por el London Musicians Collective donde presentó su obra *Sambori*, la primera propuesta pública del recién nacido Taller de Música Mundana. Constante en la investigación y lectura, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* del economista y escritor francés Jacques Attali, se cruzó en su camino y acabó por ejercer una influencia decisiva en su reflexión sobre la música.¹¹⁴⁶ Junto a otros músicos jóvenes, trabajó en nuevos proyectos como el de Música española: teoría y práctica de 1978.

A principios del curso 1979-1980, Llorenç Barber se hizo cargo del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid, donde desarrollaría hasta 1984 una importante labor de promoción y difusión de las músicas menos conocidas.¹¹⁴⁷ Además de los conciertos semanales que cubrían diferentes etapas de la historia de la música, Barber puso en marcha dos importantes iniciativas. Por un lado los Cursos de Creación Musical, sesiones formativas impartidas por los creadores más actuales y controvertidos vinculados al minimalismo, a la improvisación, a Fluxus, al accionismo, al *body art*, al arte conceptual o al *free jazz* entre otros. Por otro lado los Festivales de la Libre Expresión Sonora, una idea para dar a conocer el trabajo de grupos e intérpretes que practicaban todo tipo de músicas libres, sin partitura, improvisadas, vivas, intermedia, electrónicas, por ordenador, minimalistas, gestuales o ceremoniales. Eliminadas ciertas barreras y jerarquías musicales, se daba cabida por igual a músicos de jazz, contemporánea, danza, repetitivos, charangas y de todo tipo, entre ellos Actum, que participó en las tres primeras ediciones de 1980, 1981 y 1982.¹¹⁴⁸

Entre mayo y junio de 1979, con la estrecha colaboración del grupo Actum, Barber puso en marcha Ensems, su segunda gran iniciativa en la ciudad de Valencia, unos actos/encuentros de música alternativa que dirigió hasta 1982 con el objetivo de crear un espacio para la música nueva, citar a los músicos y creadores más atractivos

¹¹⁴³ SCHAFER, R. Murray. *The Tuning of the world*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

¹¹⁴⁴ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, pp.30-31.

¹¹⁴⁵ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.50. Según el autor, sus planteamientos específicos y concretos mostraban una suerte de minimalismo basado en la acción sobre elementos de la naturaleza, donde se hacía patente la idea de una generación joven respecto de la ecología.

¹¹⁴⁶ ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977 (traducción al castellano *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977).

¹¹⁴⁷ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, pp.46-50.

¹¹⁴⁸ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, pp.54-55.

del momento y ofrecer en la ciudad una muestra de las músicas marginadas por el circuito oficial. En 1980 el músico valenciano entró en contacto con Antoni Caimari, un joven compositor de Sa Pobla (Mallorca) que estaba al tanto de su trabajo y las actividades de Actum, a quien ayudó a configurar unos encuentros en la misma línea de Ensembles que se iniciaron aquel mismo año bajo el nombre de *Encontre de Compositors*. En Madrid, Barber participó junto a Pedro Estevan, Javier Maderuelo, Emiliano del Cerro, José Igés y otros músicos en la fundación de Elenfante, un nuevo proyecto colectivo para potenciar la presencia de las nuevas músicas y superar las distancias compositor-intérprete-público. Se pretendía recoger en una iniciativa común las propuestas desiguales de varios grupos musicales operativos y crear un espacio propio.¹¹⁴⁹

A principios de los ochenta, un Llorenç Barber totalmente activo e involucrado en múltiples proyectos, se encontró con algo especial: la campana. Como instrumento, llamó poderosamente su atención y en ella descubrió todo un mundo de posibilidades cuyo desarrollo marcaría su actividad musical en el futuro.

5.3.4.- Características del proyecto Actum

Actum se consolidó como grupo y evolucionó contando siempre con la cercanía y colaboración de Llorenç Barber. Pero la consolidación fue relativa. Pese a atraer a jóvenes que pasaron a ser nuevos miembros del colectivo, a organizar un buen número de conciertos con estrenos propios y ajenos, a poner en marcha diversas iniciativas, a hacerse con un público minoritario pero comprometido y a erigirse en único referente de la música experimental, el (re)conocimiento de su trabajo fue muy discreto, si no nulo, en Valencia. No fue muy diferente en el resto del país, pese a que fueron invitados a diferentes ciclos y actividades, encontraron el reconocimiento de otros compositores de su misma generación y fueron objeto de diversos artículos que trataron sobre su labor y sus miembros.¹¹⁵⁰

El grupo valenciano se formó y desarrolló con el propósito de cubrir una laguna existente en la música valenciana y enriquecer a esta y su espectro –prácticamente reducido al repertorio sinfónico más convencional, la ópera y la música de banda– con nuevas aportaciones.¹¹⁵¹ Se trabajó por la difusión de la nueva música interpretando obras propias en las que se proyectaban las tendencias más actuales y a través de otras iniciativas de difusión. «Hi havia que passar de la música com a testament, incansablement apuntalat, a la creació, a la recerca. Dels concerts com activitat memorística i muscular a la música que-s'està-fent; de l'art segons models estatuaris, i en això la música està molt més desfonada, a l'art que es fa i fem. A l'art en acció ara

¹¹⁴⁹ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, p.46.

¹¹⁵⁰ Por ejemplo en Madrid, fueron invitados en varias ocasiones por la Fundación Juan March, el Centro Cultural de la Villa, o la Universidad Complutense. Allí se publicaron artículos en revistas como *Ritmo* o *La Estafeta Literaria* que se ocuparon de su actividad como grupo y de sus integrantes.

¹¹⁵¹ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6).El siglo XX...*, p. 280. El autor subrayó el mérito de Actum de «operar en una región nada rica en actividades musicales como es la valenciana».

[...]».¹¹⁵² Tras sus casi diez años de existencia –de 1973 a 1983– se podría discutir y cuestionar el alcance de su proyecto, el planteamiento de sus iniciativas, sus errores, sus aciertos, incluso el fracaso a la hora de alcanzar un relevo generacional real. Pero es obligado reconocer que Actum contribuyó a la producción, difusión y hasta explicación de la nueva música. Prueba de ello es la gran cantidad de obras que se presentaron a lo largo de los años. Ya en 1978 se apuntaba como entre 1974 y 1977 el grupo había presentado setenta y cinco obras en concierto, de las cuales veintiocho habían sido estrenos absolutos, ocho estrenos españoles y dieciocho estrenos en Valencia.¹¹⁵³ Al finalizar la andadura de Actum, Barber cifraba en varios cientos las obras presentadas, de las que al menos un centenar fueron estrenos absolutos.¹¹⁵⁴

En lugar de mantenerse solitario e inconexo, Actum trascendió los límites geográficos de Valencia y mantuvo relaciones y vínculos estrechos con otros artistas del momento con los que se compartieron ideas y propuestas. El grupo invitó a sus conciertos en la ciudad a músicos como el Grupo Glosa, la cantante especializada en música contemporánea Esperanza Abad, los percusionistas Joan Ivorra y Xavier Benet, el guitarrista Emiliano del Cerro y Juan Hidalgo. Con las convocatorias de Ensems pasaron por la ciudad Ramón Barce, Philip Corner, Nacho Criado, Carlos Cruz de Castro, Javier Darías y Carles Santos entre otros. Difícilmente alguno de ellos habría actuado en Valencia si no hubiera existido Actum. El colectivo se movió también fuera de Valencia en diferentes conciertos y colaboraciones: Darmstadt'76, I Encuentro de Artistas Jóvenes de Vigo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Encontre de Compositors de Mallorca, Festivales de la Libre Expresión Sonora, Fundación Juan March, Radio Nacional de España o Fundación Miró de Barcelona entre otros. El espacio generado por Actum en Valencia, junto a otros en diferentes puntos de España –algunos de ellos entre los citados– generaron un circuito que permitió el movimiento y la circulación de la música nueva y las ideas de los jóvenes artistas, un «trasiego constante y osmótico de unos músicos con conciencia cada vez más clara de la otredad de su música, tanto con respecto a la de nuestros mayores [...] como con respecto a la de muchos de nuestros compañeros [...]».¹¹⁵⁵

Actum fue un proyecto plural donde, pese al magnetismo inicial de Barber, cupieron las más diversas aportaciones y orientaciones estéticas coincidiendo en una orientación y concepción artístico-musical común: el rechazo a lo cómodo, lo convencional y lo comúnmente aceptado. Despertó entre los integrantes una sensibilidad minimalista en parte por influencia de Barber, quien ya trabajaba en ese nuevo paradigma a partir de referentes tomados de Darmstadt y de la obra de algunos europeos como Ligeti, Zimmermann o Nyman. Esa orientación se plasmó en muchas partituras de sus miembros y en los conciertos, dando lugar a un minimalismo

¹¹⁵² Programa de mano. Valencia. Societat coral El Micalet. Aula de cultura Caja de Ahorros de Valencia, XIV ciclo de música. 18.5.1978. «Había que pasar de la música como testamento incansablemente apuntalado, a la creación, a la búsqueda. De los conciertos como actividad memorística y muscular a la música que-se-está-haciendo; del arte según modelos estatuarios, y en eso la música está muy desfondada, al arte que se hace y hacemos. Al arte en acción ahora[...]». Traducción del autor.

¹¹⁵³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23.

¹¹⁵⁴ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.41.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, p.43-44. Barber explica como las actividades del Aula de Música de la Complutense, las del Seminario de Arte e Informática, las de Encontre de Compositors de Mallorca, de Ensems o de Actum contribuyeron a generar ese movimiento.

participativo, instintivo, mediterráneo, de características diatónicas y biensonantes muy diferente al minimalismo sistemáticamente repetitivo de los músicos norteamericanos.¹¹⁵⁶ Hubo también espacio para las propuestas electrónico-tecnológicas, de indeterminación, de improvisación, gestuales, cooperativas e intermedia. Sus obras e interpretaciones, sin negar posibles lecturas extramusicales, buscaron principalmente un resultado sonoro descrito como biensonante por Barber o como regocijante por Maderuelo.¹¹⁵⁷



Ilustración 53 *Actum* en el II Ciclo de música española del siglo XX. Madrid, Salón de actos de la Fundación Juan March, 21.3.1979. Fotografía: Lendínez. Biblioteca FJM.

En *Actum* se entremezclaron los roles de compositor e intérprete. Los integrantes proveían de repertorio al grupo y actuaban a la vez como ejecutantes de su propia música. Casi todos los miembros se adentraron en algún momento en la composición. En la creación o en la interpretación, la nota dominante fue el autodidactismo, solo con la excepción de Barber y de algunos miembros de los primeros años procedentes del conservatorio y la orquesta. Pero aún en su caso, la formación en el ámbito de la música contemporánea corrió de su cuenta como ocurrió de forma generalizada en su generación.¹¹⁵⁸ Las lecturas, la asistencia a cursos y la propia dinámica del grupo fueron la mejor escuela para la mayoría.

El grupo planteó desde muy al principio el trabajo en equipo y el concepto de taller, apartándose del tradicional concepto de artista creador como individualidad genial. Era un planteamiento revolucionario en un ámbito como el musical que veneraba a sus compositores más ilustres y representativos. Frente a ello, las intenciones de *Actum*: «Queremos conseguir un equipo pro musical. Queremos evitar el divismo y trabajar con un espíritu común para dar a conocer una nueva concepción

¹¹⁵⁶ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.30.

¹¹⁵⁷ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.34.

¹¹⁵⁸ *Idem.*

de la música y el arte». ¹¹⁵⁹ Con aportación conjunta y discusión común se crearon obras sin autor individual, de taller, como *Acompanyament per a una cinta magnetofónica* (1976), *Nocturno para el Arca de Noé* (1979), *Música a distancia* (1979), *Granellut i electric*s (1980), *Improvissació amb acompanyament de cinta magnetofònica* (1980) y *Racó pulmonar* (1980). También las obras de creación particular se sometían a una discusión crítica por parte del grupo:

En Valencia trabajo con el grupo Actum, y a través de los seminarios que hacemos analizamos nuestra postura ante la música, así como nuestras obras. El trabajo inicial es individual, aunque después se analice en grupo. Una vez escrita la obra la analizo junto con mis compañeros. Casi puedo decir que las únicas clases de composición que he aprovechado al máximo han sido las conversaciones con mis compañeros [...]. ¹¹⁶⁰

A parte del planteamiento colectivo, algunos miembros fueron especialmente prolíficos en cuanto a la creación individual. Llorenç Barber, Josep Lluís Berenguer, Amadeu Marín y Jordi Francés compartieron el criterio reduccionista en cuanto a los materiales previos, el interés por la indeterminación y el uso de grafías no convencionales. Mientras Berenguer, Marín y Francés desarrollaron su labor creativa orientada casi siempre a suministrar de repertorio al grupo, Barber fue más independiente y su producción fue más diversa y amplia.

Una concepción tradicional, compartida por los compositores de las generaciones precedentes, había enfatizado el trabajo sobre la partitura hasta casi convertirla en el verdadero objeto o resultado final de la labor creativa. Mientras, se había descuidado la relación con el intérprete, la conexión con el espectador y hasta el resultado sonoro último. En las obras del entorno Actum lo verdaderamente importante no fueron las partituras –parti(tor)turas según Barber¹¹⁶¹– que no dejaban de ser ideas traspasadas al papel. Estas solo se entendían como un medio y, como tal, su forma buscaba la practicidad antes que la sofisticación. Además, no todo lo que concebía el compositor tenía cabida en el papel o podía codificarse, por lo que se recurrió muy a menudo a los gráficos y textos. Actum recuperó la implicación en la interpretación y su protagonismo. Era habitual que los propios autores tomaran parte en la ejecución de sus obras, buscando el contacto con el público y la participación activa. La figura del intérprete-compositor se hizo común entre los músicos de la nueva generación española bien como respuesta al *amateurismo* o la falta de seriedad de algunos intérpretes que se dedicaban a tocar obras a veces sin sentirlas ni entenderlas, dando versiones que deslucían o incluso traicionaban los planteamientos del compositor, bien como forma de enfrentarse a la despersonalización de las músicas asépticas, en las que nada importaba quien concibiese ni quien interpretara la obra porque el código era infalible. Barber, refiriéndose a una nueva forma de entender la implicación del compositor explicaba: «A nosotros, es un hecho, nos preocupa saber dónde se está, quien se es, que suelo se pisa». ¹¹⁶² Son muchos los ejemplos que se dieron de compositores implicados en la ejecución de su música como Carles Santos,

¹¹⁵⁹ *Levante*, 17.6.1975.

¹¹⁶⁰ *Información*, 26.9.1977.

¹¹⁶¹ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.52.

¹¹⁶² *Ibidem*, pp. 50,54.

Eduardo Polonio, Emiliano del Cerro, el mismo grupo Glosa o el dúo Navarrete-Iglesias entre otros.¹¹⁶³

El carácter del grupo fue siempre abierto y se fomentó la participación activa del público. Desde los inicios, fueron muchos los que se incorporaron espontáneamente al colectivo respondiendo a la invitación que se hacía a los oyentes tras cada concierto. Como recuerda Barber: «Actum fue muy abierto. Piensa que al final de cada concierto invitábamos a la gente –músicos o no– a que se uniera a nosotros para trabajar. Así se integraron personas como Jorge Francés, Amadeu Marín, Xavier Moreno, Mari Arranz, Paco Fenollosa y un sinfín de gente».¹¹⁶⁴ Se buscó la implicación, la activación y la participación tratando de cambiar el rol pasivo y distante que los oyentes tenían frente al concierto convencional. Ese provocar/incitar al espectador para que asumiera una actitud participativa, de cooperación en la creación, se acercaba a las propuestas de artistas Fluxus y asumía totalmente el «todo ser humano es un artista» de Joseph Beuys.¹¹⁶⁵ El éxito que tuvo entre el público la invitación para unirse al grupo radicó en parte en la posibilidad de hacer una música inmediata, alejada de virtuosismos, para la que no se requería una exhaustiva formación técnica ni musical y que rápidamente ofrecía unos resultados regocijantes.¹¹⁶⁶ Aunque no fue la única vía de adhesión, sí fue muy importante. La proclama hizo aumentar el número de colaboradores de forma que, en ocasiones, se llegó a reunir hasta veinte o treinta personas sobre el escenario dando lugar a un «Actum polimorfo que aceptaba tanto al *amateur* con ganas como al profesional con entusiasmo».¹¹⁶⁷ Se mezclaron profesores de conservatorio, de universidad, actores, escenógrafos, miembros de la Orquesta Municipal, compositores, artistas plásticos y músicos aficionados.

La propuesta de participación, tan abierta y heterogénea, era novedosa en Valencia, pero sorprendentemente similar a proyectos que se habían desarrollado en otros lugares fuera de España. En Londres, por ejemplo, funcionó desde 1969 a 1974 la Scratch Orchestra fundada por Cornelius Cardew –junto a Michael Parsons y Howard Skempton– a partir de sus clases de música experimental en el Morley College. Aunque era una formación desconocida por aquel entonces para Barber y el resto de Actum, sus planteamientos eran muy parecidos: cualquiera podía unirse y formar parte de la orquesta; la *scratch music*, una de las categorías básicas de repertorio del grupo, fomentaba la actividad común, rompía las barreras entre las actividades privadas y las de grupo, entre el profesional y el aficionado. Además, coincidían en otros aspectos como el especial interés por la improvisación –muy presente en dos categorías básicas del repertorio de la orquesta como los llamados «clásicos populares» y los «rituales de improvisación»– y la interpretación de obras escritas por

¹¹⁶³ *Diario de Valencia*, 29.5.1981. Solo como ejemplo, en Ensems'81 se puso claramente de manifiesto la actualidad del rol compositor-intérprete. Los siete invitados eran a la vez creadores y ejecutantes de las obras presentadas. Llorenç Barber explicaba: «Es una necesidad económica, por un lado. Pero también es una necesidad de lo que uno va a dar, porque no está codificado ni siquiera para uno mismo, por lo que el autor se encuentra mejor preparado para modelarlo y defenderlo él mismo. Es una necesidad, si quieres, que surge de la propia música».

¹¹⁶⁴ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.25.

¹¹⁶⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.32.

¹¹⁶⁶ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.34.

¹¹⁶⁷ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.25.

los mismos miembros de la orquesta.¹¹⁶⁸ También en Inglaterra un grupo de estudiantes de la Portsmouth School of Art, entre los que estaba el compositor Gavin Bryars, fundó en 1970 la Portsmouth Sinfonia, una orquesta con un peculiar requisito de entrada: no ser músico o, si se era, tocar un instrumento diferente al estudiado.¹¹⁶⁹



Ilustración 54 Actum en el I Encuentre de Compositors en Sa Pobla (Mallorca). Julio 1980. Archivo Llorenç Barber.

El intérprete de Actum no era el acostumbrado virtuoso de las salas de concierto y ni siquiera era necesario tener un amplio conocimiento del instrumento que se manejaba. Se cuestionó el modelo de ejecutante convencional en busca de uno activo, experimentador, con capacidad de acción y decisión en obras con un importante componente de indeterminación que, precisamente, buscaban su complicidad y participación. El grupo nunca tuvo una formación definida, ni una composición constante. Totalmente abierto y flexible, Actum estuvo sujeto a las idas y venidas de sus componentes por lo que no se puede trazar con exactitud una cronología del grupo y de sus miembros, máxime cuando han quedado tan pocos rastros de su actividad. Algunos de los primeros en unirse a Barber y Berenguer con sólida formación musical fueron compañeros del entorno del conservatorio como los pianistas Emilio Baró, Francisco Baró y Perfecto García Chornet, el clarinetista Joan Vercher, el violinista Salvador Porter, el fagotista Liberto Benet y la soprano Charo La Guardia. Como profesionales de la música tuvieron especial mérito porque, a menudo, los planteamientos y conciertos del grupo exigían que olvidaran o directamente subvirtieran normas convencionales y absolutamente arraigadas en su formación.

¹¹⁶⁸ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, pp.182-188. Las obras cumplían siempre con los requisitos básicos de ser breves y de tener una forma de notación simple, a menudo gráfica, que pudiera ser entendida tanto por los que eran músicos como por los que no lo eran.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, pp.216-218. Su actividad estuvo muy lejana a la de Actum, pues se especializaron en clásicos, en obras consagradas por el tiempo, que gozaban de popularidad entre el público. Interpretaban esas obras pero con un factor no controlable que surgía de las distintas habilidades de los intérpretes, quienes provocaban que el resultado sonoro discrepara del esperado por el público. Lo que se podía escuchar era, a la postre, una música familiar pero seriamente dislocada.

Además, militar en un grupo como Actum exigía a los profesionales cierta valentía y convencimiento ante la comunidad académica. Por diferentes motivos, sobre todo laborales, los músicos profesionales que se unieron desde el principio a la iniciativa de Barber abandonaron el grupo a lo largo de los primeros años de andadura. En los últimos años de Actum se incorporó Joan Cerveró (1961), percusionista con estudios en los conservatorios de Valencia y Madrid. Se inició como compositor e intérprete con el grupo Actum, para el que escribió algunas obras. Tras la desaparición del grupo, amplió sus estudios de composición y dirección de orquesta y llegaría a ser profesor de Conservatorio Valencia, director del Grup Instrumental de Valencia y de los Ensems.

Entre los primeros no músicos profesionales, Antoni Tordera (1945) fue uno de los primeros en adscribirse al grupo. Ligeramente más mayor que Barber, era licenciado en Filología y profesor del departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia –en la que en 1980 alcanzó el grado de doctor–, actor y director teatral. Dirigía el Grup 49 de teatro en Valencia y colaboró ampliamente con Actum en la puesta en escena e interpretación de numerosas obras y coordinando durante algún tiempo la sección Actum-teatre. Jordi Francés (1954) tenía ciertos estudios musicales aunque su ocupación principal fueron las letras, se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia. Residió muchos años en Francia, donde inició sus estudios, y de vuelta a Valencia llegó incluso a ingresar en el conservatorio en 1971 para comenzar estudios de piano. Amadeu Marín (1955) se incorporó al grupo en 1976, tras quedar impactado por el concierto-homenaje a John Cage que realizó Actum en diciembre de 1975. Castellonense, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia, era básicamente autodidacto en cuanto a la música y muy cercano al mundo del jazz, el pop y el rock progresivo. Asistió con otros miembros del grupo a los cursos de Darmstadt’76. En 1977 fue tercer premio en el Concurso Internacional de Composición Marcel Josse con su obra *Tipologies* y en 1978 fue becario de composición en el curso Manuel de Falla de Granada, donde siguió las clases de Carmelo Bernalola. Marín fue el principal artífice de la sección Actum La Plana y el encargado de promover la organización de varios conciertos en Castellón. Fue de los miembros más prolíficos en cuanto a la creación y de su labor compositiva Tomás Marco destacó su notable espíritu de investigación.¹¹⁷⁰ Ximo Moreno (1952) se incorporó también hacia 1976. Era licenciado en Ciencias Biológicas pero había estudiado algunos cursos de piano y violonchelo en el conservatorio, de formas musicales de vanguardia con Günter Becker y de electroacústica con Josep Lluís Berenguer. Fundamentalmente intérprete, aunque con alguna obra en su haber, Moreno trabajaba como profesor de bioquímica en la Universidad de Valencia, especialidad en que se doctoró en 1982. Otros miembros fueron Francesc Fenollosa, natural de La Vall d’Uixó e intérprete de guitarra y mandolina; Isabel Febrer, valenciana, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia y con estudios de piano en el conservatorio; Pedro Laguía, de Albacete, por aquellos años estudiante de piano y canto en el conservatorio; Carlos Vargas, natural de Huelva pero residente en Castellón, contaba con algunos estudios básicos de piano en el conservatorio de Castellón.

¹¹⁷⁰ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, p.288.

Una de las características habituales del trabajo y las propuestas de Actum era la multidisciplinariedad, la relación creativa que se mantenía con otras disciplinas dando lugar a propuestas a menudo hibridadas. Se dieron colaboraciones con artistas plásticos, que se materializaron en diferentes propuestas artísticas combinadas.¹¹⁷¹ García del Busto explicaba cómo falló el intento de integrar a un grupo de artistas plásticos por falta de cohesión e incluso una tímida relación con jóvenes arquitectos valencianos.¹¹⁷² Además la combinación de música y tecnología – a través del estudio de electroacústica – con música electrónica en vivo y pregrabada. Pero uno de los ejemplos más claros del carácter multidisciplinar de Actum fue la participación y colaboración de actores y la creación de una sección teatral de nombre Actum-actors o Actum-teatre.¹¹⁷³ Bajo la dirección de Antoni Tordera, estuvo formada por él mismo, Amparo de Juan, Francis Cerdá y Amparo Puig, anteriores integrantes del Grup 49 de teatro. A partir de unos planteamientos que cuestionaban los espacios escénicos convencionales –igual que Actum criticaba los musicales– trabajaron en términos de espacialidad, investigando de qué manera música y teatro podían describir el espacio. Valoraron en el cuerpo y la voz, elementos básicos del lenguaje teatral, no solo su capacidad de desarrollarse en el espacio sino también de articularse en el tiempo; y al revés en el caso del sonido, añadiendo a su carácter temporal una posible dimensión espacial. Así, convergiendo música y teatro en un paradigma nuevo y diferente al tradicional operístico, Actum-teatre investigó sobre la posible traducción de propuestas musicales a través de la voz y el cuerpo. Con la colaboración de actores y músicos se incorporaba a las obras musicales el lenguaje del gesto, traduciendo con ello reflexiones acerca de la relación entre tiempo y espacio, sonido y cuerpo. Antoni Tordera explicaba: «Nosotros trabajamos en términos de espacio: cómo la música y el teatro describen el espacio. Pensamos que el cuerpo y la voz no son solo formas en el espacio, sino que se pueden desarrollar en el tiempo».¹¹⁷⁴ Desde Cage, y sobre todo en las propuestas de Fluxus y Zaj, la música adquiere una nueva dimensión en la que comienza a manifestarse como una acción en el espacio y en el tiempo, elemento esencial de la música para el compositor americano. El marco temporal –más que el marco sonoro– da cabida a que no solo se escuchen cosas sino que ocurran cosas, a la acción, al gesto: «mira-ho tot bé. Escolta-ho tot», aconsejaría Amadeu Marín en el programa de un concierto Actum.¹¹⁷⁵

Han quedado pocas referencias de las actuaciones de Actum-teatre y poco más se puede decir salvo que fueron irregulares y su existencia se diluyó en el tiempo. De entre sus trabajos cabe destacar el concierto monográfico sobre John Cage del 22 de diciembre de 1975 en El Micalet.¹¹⁷⁶ Los actores participaron en la interpretación de 4'33'', superponiendo elementos del absurdo y utilizando un muñeco –originalmente

¹¹⁷¹ *Levante*, 07.2.1975. Entrevista de Salvador Seguí a J. Ll. Berenguer. De las colaboraciones con artistas plásticos se puede destacar la exposición de obras de Joaquín Michavila en la Galería Lezama de Valencia en febrero de 1975. En la sala, donde se podía contemplar la muestra pictórica, se escuchaba diariamente una obra de música electrónica, *Continuo-discontinuo* (1975), compuesta expresamente por Josep Lluís Berenguer en el estudio Actum de música electroacústica como comentario musical de los cuadros expuestos.

¹¹⁷² GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23.

¹¹⁷³ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.7.

¹¹⁷⁴ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (2). *La Estafeta Literaria*, 1978, nº638, pp.23-24.

¹¹⁷⁵ Programa de mano. Castellón. Centre Social del Ministeri de Cultura. 4.1.1980.

¹¹⁷⁶ *Idem*.

preparado por el Equipo Crónica para los Encuentros de Pamplona'72– con el que parodiaron el comportamiento rígido de los músicos. En *Variaciones nº4*, inspirados en ideas de Cage y sabiendo de su gusto por los juguetes y ruidos cotidianos, hicieron té, lo sirvieron, se usó el sonido de la tetera al hervir, se pusieron en marcha juguetes de cuerda, máquinas de escribir y de afeitar.¹¹⁷⁷ En el concierto del 13 de enero de 1976, también en El Micalet, se colaboró en la ejecución de *Cómic* de Josep Lluís Berenguer. Mientras los intérpretes traducían a música las viñetas y gráficos de la obra, los actores añadían un componente gestual. En los conciertos del 22-24 de mayo de 1978 en la Facultad de Filosofía de Valencia Actum-teatre participó en la interpretación de *Sambori* de Barber, *Abgrund, Hintergrund* de Ramón Barce, *Cómo interpretábamos el paraíso en Bergamo* y *Teoría del bagaje* de Antoni Tordera.

5.3.5.- Iniciativas y actividades del grupo Actum

Durante sus casi diez años de vida, el grupo Actum desarrolló un ambicioso programa de actividades y puso en marcha importantes iniciativas. Además de la creación de obras, la interpretación y la organización de conciertos, se estableció un estudio de música electroacústica, se creó un taller de construcción de instrumentos, se promovió la edición de partituras, se organizaron unos festivales-actos de música alternativa y se convocaron algunos cursos de formación en música contemporánea.

Alrededor de Llorenç Barber, el único intérprete en los primeros conciertos, se fueron uniendo otros miembros hasta configurar un nutrido grupo de ejecutantes totalmente heterogéneo, un grupo de interpretación que combinó en total solubilidad a músicos *amateurs* y profesionales. Practicaron una música inmediata, atractiva y a su medida, que no requería de excesiva técnica ni de un instrumental abundante. El instrumental con que contó el grupo fue variando a lo largo de los años y en parte dependía de los propios intérpretes. A mediados de 1978, García del Busto hacía inventario de los instrumentos en propiedad del colectivo en un artículo: un piano de media cola, cinco flautas de tres tipos, clarinete, guitarra, dos violonchelos y una relativamente amplia batería de percusión.¹¹⁷⁸ Cabe añadir el instrumental tecnológico del estudio de electroacústica y una orquesta infinita formada por cualquier objeto pues Actum «hace música con lo que encuentra a su paso. Su “instrumento” es todo lo que tiene a mano».¹¹⁷⁹

El grupo no solo actuó en Valencia, sino que se dio a conocer en otras ciudades españolas como Madrid, Barcelona, Castellón, Alicante o Vigo. En la capital valenciana se organizaron numerosos conciertos año tras año, pero sin lograr regularidad. Actum pasó por diferentes recintos de la ciudad, aunque siempre tuvieron mayor presencia en la Societat Coral El Micalet. Junto a las actuaciones propias, se programaron conciertos y colaboraciones que contaron con músicos ajenos al grupo

¹¹⁷⁷ En definitiva, objetos cotidianos sacados de su contexto, como hiciera Duchamp, como había hecho Cage en obras como *Waterwalk*, incluso como podría haber hecho Zaj pero, en el caso de Actum, en busca de un resultado sonoro final.

¹¹⁷⁸ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23.

¹¹⁷⁹ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

pero de planteamientos cercanos. Siempre con buena voluntad y reduciendo –o incluso anulando– sus exigencias económicas,¹¹⁸⁰ pasaron por Valencia músicos como Joan Iborra y Xavier Benet, el Grupo Glosa –con Alfredo Aracil, Tomás Garrido, Francisco Guerrero y Pablo Riviere–, Juan Hidalgo, Carles Santos, Bárbara Held, Jesús Villa-Rojo, Susana Marín, Esperanza Abad y Emiliano del Cerro.¹¹⁸¹ Y muchos más músicos invitados que pasaron por la ciudad a partir de la convocatoria de los primeros Ensems.

Una de las iniciativas más destacadas fue la que Maderuelo describía como «gran logro de Actum»: la creación de un estudio de música electroacústica.¹¹⁸² Y lo fue realmente por las dificultades que se superaron para hacerlo realidad y sacarlo dignamente adelante. Supuso un empeño todavía llamativo y pionero en España, ya que cuando se fundó solo existían un inoperante estudio Alea en Madrid y un recién nacido Phonos en Barcelona.¹¹⁸³ La idea, la dirección y el mantenimiento estuvieron a cargo de Josep Lluís Berenguer, quien había experimentado ya con la tecnología desde principios de la década.¹¹⁸⁴ El estudio empezó su andadura prácticamente a la vez que lo hizo el colectivo, contando con el instrumental que construía el propio Berenguer ampliado posteriormente con algunas adquisiciones. Fruto de sus experiencias anteriores y de los inicios del estudio Actum, Berenguer publicó en 1974 un libro sobre música electroacústica totalmente pionero en España e impartió cursos introduciendo en la materia a otros miembros del grupo.¹¹⁸⁵ A pesar de su vida irregular, el estudio permitió trabajar a los integrantes de Actum, así como a otros músicos que se acercaron, experimentaron, crearon obras y estudiaron el diseño y construcción de instrumental.

La atención prestada a las más diversas fuentes sonoras y el interés por la investigación del sonido llevó a los miembros del grupo a plantearse la creación de un taller de construcción de instrumentos musicales. Aunque los resultados de la iniciativa fueron discretos y apenas trascendieron, sí se construyó un instrumento especial afinado por cuartos de tono con una extensión de dos octavas que estaba formado por dos carillones cromáticos, uno afinado normalmente y otro un cuarto de tono más alto.¹¹⁸⁶

La difusión de las tendencias musicales modernas fue un objetivo básico de Actum. El ejemplo más claro de lo que hicieron para conseguirlo fue la organización de sus propios conciertos y la configuración de un repertorio propio. Paralelamente a la difusión los miembros del grupo se preocuparon por la divulgación y la pedagogía,

¹¹⁸⁰ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1)..., pp.21-22. La autora recoge las palabras de Berenguer que, a propósito de los músicos visitantes, remarca: «[...] la buena voluntad de los que vienen, que cobran el mínimo [...]».

¹¹⁸¹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23. Según el autor, hacia 1978: «poco a poco se abren a posibilidades mayores mediante la contratación de intérpretes ocasionales. Han actuado con Actum (o lo harán en breve) Iborra, Benet, Juan Hidalgo... [...]».

¹¹⁸² MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.35.

¹¹⁸³ LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España. En: BRNCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: Fundación Autor, 1998, p.7.

¹¹⁸⁴ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos...*, p.141.

¹¹⁸⁵ BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

¹¹⁸⁶ CELIS, Mary Carmen. Colectivo Actum (1)..., p.22.

por formar al público para que pudieran conocer mejor las nuevas tendencias y así valorar las obras en toda su dimensión. Así es que nacieron algunas iniciativas formativas. Barber impartió cursos sobre la nueva música –en la Escuela Normal,¹¹⁸⁷ en la Escola d’Estiu de Valencia– y sobre composición según las nuevas tendencias, mientras Berenguer se ocupó de organizar sesiones formativas sobre música electroacústica.¹¹⁸⁸

En la misma línea divulgadora, para facilitar al público asistente a los conciertos las partituras de las obras, se creó la Editora Actum. Funcionó de forma totalmente marginal y clandestina, «underground» como explicaba Javier Maderuelo,¹¹⁸⁹ con pequeñas tiradas a base de fotocopias que después encuadernaban con un característico papel de estraza de color marrón. En la tapa colocaban una etiqueta con el título, el anagrama de Actum y un número de serie. Entre los proyectos que se quedaron en el camino, estaba la legalización de la editorial en forma de cooperativa para poder autofinanciarse y abrirse a publicar no solo partituras sino también poemas, escritos sobre arte, proyectos de arquitectura, técnica musical, escritos filosófico-musicales y traducciones de libros de autores extranjeros desatendidos por las editoriales musicales españolas.¹¹⁹⁰ La editora nunca se legalizó, funcionó siempre irregular, según la demanda y chocó con los problemas de la distribución –que fue siempre de mano a mano– y de que nunca fue económicamente viable. El único catálogo de la Editora Actum que se conserva es de junio de 1978 y en él aparecen treinta obras de miembros del grupo. Se trata de un listado ordenado con los títulos, las plantillas, los números de serie y los precios de venta. Los ejemplares se ofrecían al público asistente a los conciertos por un precio que oscilaba entre las sesenta y las quinientas cincuenta pesetas.¹¹⁹¹ Es seguro que con posterioridad se publicaron más obras, pero no ha quedado constancia de ello en catálogos sucesivos. El logotipo que aparecía en las cubiertas de las partituras acabó por hacerse característico y apareció también en muchos de los programas de mano, folletos anunciadores de conciertos u otros documentos del grupo. Consistía en una A mayúscula de color blanco, en tipografía Stencil, sobre un fondo rectangular en negro o viceversa. Fue diseñado por Josep Lluís Berenguer y se empezó a usar en las partituras y los programas de concierto hacia 1976.¹¹⁹²

¹¹⁸⁷ RUVIRA, Josep. *1979 Ensembles 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.25.

¹¹⁸⁸ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.6.

¹¹⁸⁹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.36.

¹¹⁹⁰ CELIS, Mary Carmen de. *Colectivo Actum (1)...*, p.21.

¹¹⁹¹ En el catálogo de 1978 aparecen las obras: *Complejos I, II, III, Cómico, Complejos X, El curt present, Estratos sonoros y Recerca* de J. Ll. Berenguer; *Homenatge en D, Aw-1, Mondlec a Lluïsa, Puig Antich, silenci viu, Love Story for Yu, Quod tibi magis delectabilis, Aramateix!!*, *A desconstantinopolitzar!*, *Trip amb guitarra, Verge Liliana, Cos fecundat, Ombra, Demà com abans, Cercant um estel, Jitanjáfora y Pitajuelo*, de Llorenç Barber; *Interior tímbric per a Llorenç Barber* de Jordi Francés; *Materials, Joguina, Tipologies, Quintet, ... i convindran molts noms a um sol amor y Parella de tres*, de Amadeu Marín y *Jacarandá* de Ximo Moreno. Archivo personal de Llorenç Barber.

¹¹⁹² BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.33. Barber recuerda cómo fue su compañero J. Ll. Berenguer quien tuvo la idea de usar un logotipo con carácter corporativo y lo diseñó. El primer documento conservado en que aparece es el programa del concierto del 5.10.1976 en la Societat Coral El Micalet.



Ilustración 55 Sello de Actum que se estampaba en partituras y programas.

En 1979, a partir de una idea original de Llorenç Barber, Actum al completo contribuyó a organizar la que después ha sido la más importante plataforma de difusión de la música contemporánea en Valencia: Ensems. A partir de una ayuda del Ministerio para ofrecer conciertos de música en los museos, el grupo Actum coordinó los Primeros Actos de Música Alternativa, ENSEMS'79.¹¹⁹³ Durante nueve días la primera edición se desarrolló en el Museo de Bellas Artes de Valencia con conferencias, conciertos y la participación de artistas tan importantes como Ramón Barce, Carlos Cruz de Castro, Juan Hidalgo, Philip Corner, Javier Darías, Carles Santos o el Taller de Música Mundana. Barber y Actum estuvieron al frente de las cuatro primeras ediciones. En 1983, con Actum casi desaparecido, Barber decidió pasar la vez y dejar la organización de Ensems en manos de otros músicos y gestores con los que el encuentro empezó a sufrir transformaciones que le llevarían por un camino ya diferente al originario.

Uno de los problemas más constantes y difíciles a los que tuvo que enfrentarse Actum, además de la indiferencia y el menosprecio con que eran tratados por el entorno musical, fue la falta de apoyos y de medios económicos para sacar adelante sus iniciativas: «No tenemos dinero [...] las ayudas siguen siendo muy limitadas», reconocía Barber.¹¹⁹⁴ Ambos problemas –relacionados entre sí– impidieron una mayor capacidad de acción que, quizá, les hubiera permitido salir de la marginalidad. A la postre, fueron obstáculo definitivo que condujo irremediabilmente a la desaparición del grupo a principios de los ochenta. La adquisición y mantenimiento del instrumental-material necesario, la organización de los conciertos, el mantenimiento del laboratorio de electroacústica, las partituras, los costes de contar con artistas foráneos, todo ello generaba unos gastos que tenían que asumir los propios integrantes del grupo, por lo que siempre se ajustaban reduciendo costes y con ello posibilidades. Llevaban a cabo sus actividades en condiciones precarias y solo se contó con la ayuda o patrocinio de alguna institución oficial en ocasiones muy puntuales. La Caja de Ahorros de Valencia pagó 45.000 pesetas por el concierto realizado en el XIV Ciclo del Aula de Cultura de la entidad en mayo de 1978.¹¹⁹⁵ El Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Comisaría General de la Música y su programa Música en los

¹¹⁹³ Según aparece en el cartel anunciador «Organitza i coordina: Grup Actum».

¹¹⁹⁴ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1)..., p.21.

¹¹⁹⁵ *Idem.*

museos ofreció al grupo 200.000 pesetas en 1979 que sirvieron para poner en marcha la primera edición de Ensems. En busca de una solución económica, en los inicios de la temporada 1978-1979 el grupo puso en marcha una iniciativa para autofinanciarse con la venta de bonos para la asistencia a los conciertos.¹¹⁹⁶ Se prepararon quinientos, por un valor de dos mil pesetas cada uno, pero la venta fue insuficiente y se tuvo que recurrir al cobro de entradas casi simbólicas. Ante iniciativas de este tipo fallidas, el grupo se mantuvo básicamente gracias a la colaboración de locales cedidos gratuitamente para ensayos y conciertos, el cobro de entradas simbólicas, las colaboraciones desinteresadas de músicos que tocaban sin cobrar y sobre todo gracias al tesón y la aportación de los integrantes.

El proyecto de Actum era básicamente autogestionario y su práctica encajaba perfectamente con la filosofía del *do it yourself* que un recién nacido movimiento punk empezaba a poner de moda. Siguiendo el «hágalo usted mismo», el colectivo valenciano se auto producía aquello que necesitaba sin esperar la ayuda o la voluntad de otros para sacar adelante sus propias iniciativas. Berenguer construyó con sus propias manos la mayoría del instrumental del estudio de electroacústica; hicieron con sus propios recursos las ediciones de las partituras, a base de fotocopias y con encuadernaciones manuales de papel de estraza; organizaron de forma marginal y autónoma sus propios cursos de formación; se crearon un espacio propio y periódico para difundir la música nueva. Solo gracias a aquella forma de organizarse y trabajar lograron mantenerse con vida durante casi una década. Como reconocía Maderuelo, Actum fue «la experiencia más larga y el ejemplo más positivo de autogestión de músicos jóvenes españoles».¹¹⁹⁷ Por otra parte, no se puede obviar que la autogestión y autofinanciación permitieron la absoluta libertad de acción de un Actum que, a lo largo de sus años de existencia, nunca rindió pleitesía a nada ni a nadie. Es probable que la llegada de alguna ayuda o subvención importante hubiera condicionado el trabajo del grupo y hubiera mermado una libertad de movimientos que siempre fue uno de sus pilares fundamentales.

5.3.6.- Acogida entre el público, opinión de la crítica y consideración de la comunidad musical

De igual forma que el proyecto Actum fue atractivo para los jóvenes músicos más abiertos del conservatorio –«los más espabilados» dirá Barber¹¹⁹⁸– y para los no músicos con interés por el arte de su tiempo, también tuvo una buena acogida entre el público valenciano que cabe relativizar y situar en el contexto. Pese a interesar solo a un sector pequeño, de entre una audiencia de gusto mayoritariamente aburguesado y tópico con más afinidad por la ópera, el repertorio o las bandas, este fue fiel y comprometido. El carácter evidentemente progresista del colectivo y su actitud rompedora frente a ataduras y convenciones tradicionales que ponían de manifiesto en declaraciones, proclamas y textos, despertó el afecto de parte de una sociedad por entonces cambiante y muy sensibilizada con el avance y la libertad, que abarrotaba las salas de concierto cumpliendo con una necesidad de «tener que apoyar a quienes, en

¹¹⁹⁶ *Idem.*

¹¹⁹⁷ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.36.

¹¹⁹⁸ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p. 29.

cierto modo, están llevándose el gato al agua».¹¹⁹⁹ La afluencia de público a los conciertos del colectivo Actum quedó reflejada en algunas de las críticas y artículos que suscitaron. Víctor Orensa, a propósito del concierto del 17 de junio de 1975 en El Micalet, hablaba de más de quinientos asistentes.¹²⁰⁰ Tras el concierto del 13 de enero de 1976, también en El Micalet, Salvador Seguí en su crítica no hablaba de cifras pero sí de «bastante público, joven en su gran mayoría».¹²⁰¹ Por su parte, García del Busto se hacía eco de la prensa local para describir el abarrotamiento de una sala: «“Ho contes i no s’ el creuen” (Lo cuentas y no se lo creen), escribió un columnista de Las Provincias a raíz de un concierto organizado por Actum con el local abarrotado y buen número de personas sin poder entrar, en fecha y hora coincidentes con una importante convocatoria política del PV».¹²⁰²

En el entorno musical y la crítica hubo actitudes diversas ante la actividad de Actum, aunque la tónica general fue la desatención. De los compositores valencianos solo Francisco Llácer Pla se mostró cercano y comprensivo hacia los planteamientos del colectivo, mientras otros no se enteraron o no quisieron darse por enterados de su existencia. En cuanto a la relación con el conservatorio –en buena medida alejados unos de otros por convicciones propias–, el único acercamiento a la institución se produjo con motivo del concierto que celebraba el centenario en noviembre de 1979.¹²⁰³ En cuanto a la crítica, García del Busto hablaba de «frialdad y menosprecio»,¹²⁰⁴ pero habría que matizar. Algunos de los primeros conciertos –entre ellos el de presentación en enero de 1974 o el de «Nova Generació de Músics Valencians» de junio de 1975– sí contaron con la atención de los críticos, quienes plasmaron sus impresiones en los medios escritos valencianos más importantes: López-Chavarri en *Las Provincias*, Salvador Seguí en *Levante* o Víctor Orensa en *Cartelera Turia*. Con algunas excepciones, el tono general era positivo, de felicitación por iniciativas de ese tipo en un inmutable ambiente musical como el valenciano. Durante los años posteriores, desde mitad de la década hasta inicios de los ochenta –realmente los años de mayor actividad Actum en Valencia y otros lugares de España– la atención fue mínima. Alguna crítica ocasional de Seguí, pronosticando escaso futuro y por momentos desalentador,¹²⁰⁵ y de López-Chavarri, por el contrario siempre positivo, aunque hacia finales de la década cada vez menos pendiente del trabajo del colectivo.¹²⁰⁶ Aun así, a Eduardo López-Chavarri Andújar hay que reconocerle una actitud abierta y alentadora. No dudó, como reflejan algunas de sus críticas, en denunciar abiertamente las carencias del panorama musical local al tiempo que felicitaba iniciativas como la de Actum. Felicitación, afecto y apoyo que encontraron

¹¹⁹⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de un actividad musical viva e innovadora..., p.23. «La respuesta del público valenciano –dentro de lo que, todavía hoy, suponen en el país las convocatorias para actividades artísticas “de vanguardia”– ha sido elocuente. De la frialdad o el desprecio de la crítica “oficial”, se ha pasado a un significativo tener-que-apoyar a quienes, en cierto modo, están llevándose el gato al agua».

¹²⁰⁰ *Cartelera Turia*, 1975, nº 596.

¹²⁰¹ *Levante*, 14.1.1976.

¹²⁰² GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de un actividad musical viva e innovadora..., p.23.

¹²⁰³ Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música. Concierto 2.11.1979.

¹²⁰⁴ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de un actividad musical viva e innovadora..., p.23

¹²⁰⁵ *Levante*, 7.2.1975; 14.1.1976; 20.5.1978

¹²⁰⁶ *Las Provincias*, 7.10.1976; 27.1.1978

la máxima expresión en las notas al programa que escribió para el concierto «De un siglo y muchos más» que el grupo protagonizó en el ciclo de música valenciana organizado por la Fundación Juan March en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con motivo del centenario de la institución.¹²⁰⁷

Actum, pese a su protagonismo en el ámbito de las nuevas propuestas musicales, no fue nunca algo de suficiente entidad para la crítica, que siguió mucho más preocupada por las interpretaciones de los artistas extranjeros que pasaban por la ciudad, de la Orquesta Sinfónica, de los conciertos de la Sociedad Filarmónica, o de las representaciones operísticas de la AVAO. A partir de 1979, la música ligada a los *Ensems* tampoco tuvo mucha más repercusión en la prensa local, aunque gozó de cierto seguimiento que se plasmó en artículos y críticas ocasionales en *Cartelera Turia*, *Valencia Semanal*, *Noticias al día*, *Diario de Valencia*, *Las Provincias*, la revista *Cimal* así como en algunos medios nacionales como *El País* o las revistas *Ozono* y *Ritmo*. Las actuaciones de Actum fuera de Valencia recibieron buenas críticas como la de Xavier Monsalvatge con motivo del concierto en la Fundación Miró de Barcelona,¹²⁰⁸ las de sus conciertos en Madrid¹²⁰⁹ o la de García del Busto tras participar en el I Encuentro de Artistas Jóvenes celebrado en Vigo.¹²¹⁰

Desde Madrid se generó cierta bibliografía sobre el grupo que, ante la falta de estudios posteriores, se mantiene todavía a día de hoy como referencia indispensable. Autores se ocuparon del grupo en artículos monográficos que, pese a que no aparecieron en publicaciones científicas sino de divulgación, dan cuenta del interés suscitado por el grupo en cierto sector de la cultura madrileña. El crítico y musicólogo José Luís García del Busto escribió sobre el grupo en *Punto y Coma* y en *Ritmo*, dentro de una serie dedicada a tratar las nuevas agrupaciones musicales españolas. Mary Carmen de Celis publicó en *La Estafeta Literaria* varios artículos sobre el grupo y su funcionamiento, sobre la sección teatral dirigida por Antoni Tordera, sobre el estudio de música electroacústica e incluso monográficos sobre algunos de sus miembros más destacados como Llorenç Barber, J. Ll. Berenguer y Jordi Francés. El crítico José Ramón Rubio por su parte escribió en *Triunfo* un artículo sobre el grupo y Juan Hidalgo. Durante los años de actividad del grupo, se publicaron en Madrid dos libros que se han convertido posteriormente en imprescindibles para el estudio de la música española del siglo XX y en ambos hubo espacio para Actum y sus miembros. El crítico, ensayista y arquitecto Javier Maderuelo publicó en 1981 *Una música para los ochenta*, un libro breve pero con un contenido fundamental para conocer los protagonistas de la nueva música española y entender las nuevas alternativas creativas que se presentaban justo al inicio de la década de 1980. El libro estaba cargado de actualidad, pues presentaba precisamente lo que estaba pasando justo en los primeros años de democracia y la importancia otorgada por el autor al grupo Actum es indiscutible. En 1983, el compositor, crítico y musicólogo Tomás Marco escribió el sexto volumen de la serie *Historia de la música española* que publicaba la editorial Alianza. Entre sus

¹²⁰⁷ Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música. Concierto 2.11.1979. El texto aparece íntegro en el comentario del concierto que se hace en el apartado 5.4.1 de este trabajo.

¹²⁰⁸ *La Vanguardia*, 21.2.1981.

¹²⁰⁹ *El País*, 3.6.1978.

¹²¹⁰ *El País*, 4.8.1976.

páginas, que abarcan todo el siglo XX, hubo espacio para tratar brevemente sobre Barber, Marín y el grupo Actum.

Mientras eso ocurría en Madrid, en Valencia, donde el grupo radicaba y realizaba el grueso de su actividad, Actum pasaba desapercibido para la intelectualidad musical más allá de los ocasionales comentarios de los críticos. En 1978 Eduardo López-Chavarrí escribió junto a José Domenech *Part 100 años de música valenciana, 1878-1978*.¹²¹¹ En la parte dedicada a la composición musical en Valencia no hay ninguna referencia a la actividad de Actum ni sus miembros, ni siquiera a Barber, cuyo trabajo como compositor e intérprete se remontaba a los inicios de la década.¹²¹² Por otra parte, José Climent publicó *Historia de la música contemporánea valenciana*,¹²¹³ un libro que se cerraba llegando al mismo año de publicación, 1978, y en el que, pese a la elocuencia del título, no se hace la más mínima referencia a la actividad que venía realizando Actum desde cinco años atrás. Solo se apunta, de forma testimonial, los nombres de Barber y Berenguer en el contexto de los jóvenes compositores. El desinterés, la desinformación y la falta de actualidad en el relato histórico eran patentes y fueron ya denunciados entonces como muestran unas líneas que se podían leer en la reseña sobre del libro de Climent que el crítico y musicólogo Andrés Ruíz Tarazona escribió en el diario *El País*:

La parte peor tratada es la referente a la música contemporánea de última hora. Que un libro cerrado en 1978 no haga la más mínima alusión al Grupo Actum, citando solo de pasada a sus fundadores y animadores principales Llorenç Barber y Josep Lluís Berenguer, es sintomático. Lo es porque Actum, en el que militan, además, jóvenes autores como Ximo Moreno, Jordi Francés, Amadeu Marín e Isabel Febrer, es uno de los más serios y auténticos esfuerzos conjuntos para difundir la música actual en sus tendencias más libres y progresivas.¹²¹⁴

5.3.7.- Textos y manifiestos: una declaración de convicciones y propósitos

A lo largo de su andadura Actum dejó testimonio de sus ideas, convicciones, objetivos y propuestas en numerosos textos que se hacían llegar al público a través de los programas de mano de los conciertos en forma de aforismos, proclamas o incluso al estilo de los manifiestos artísticos.¹²¹⁵ Su recuperación permite construir una especie de gran manifiesto que apenas tiene antecedentes en la música valenciana.¹²¹⁶ Además,

¹²¹¹ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo; DOMENECH, José. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

¹²¹² *Ibidem*, p.91. Para ser exactos, se cita una única vez al Grupo Actum y a Barber, pero de una manera totalmente descontextualizada y superficial, en un apartado en que se trataba de las sociedades musicales de la ciudad y solo para apuntar que la Societat Coral El Micalet los acogía, sin explicar qué hacían ni cuáles eran sus propuestas: «El Micalet [...] acoge al Grupo Actum, Llorenç Barber [...]».

¹²¹³ CLIMENT, José. *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978.

¹²¹⁴ *El País*, 23.8.1978.

¹²¹⁵ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.5.

¹²¹⁶ HERNÁNDEZ, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. Director: Vicente Galbis. Tesis doctoral. Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, 2010, pp.174-175. El Grupo de los Jóvenes, como se hicieron llamar los compositores valencianos Vicente Garcés, Emilio Valdés, Luis Sánchez, Vicente Asencio y Ricardo

de sus líneas se pueden entresacar algunas de las características básicas de la forma en que pensaba y planteaba su trabajo el colectivo valenciano.

Para la presentación del concierto «Nova Generació de Músics Valencians» organizado el 18 de junio de 1975 en la Societat Coral El Micalet, se hizo llegar al público un breve texto que, aunque no se ha conservado en su formato original, se conoce parcialmente porque Llorenç Barber lo citó en el programa de mano del I Encontre de Compositors de Sa Pobra en 1980:

Para una generación de la electrónica que vive la obsolescencia de formas y lenguajes, la tiranía de lo nuevo como suprema categoría estética, EL ROMPER VIEJOS MECANISMOS ES MÁS URGENTE QUE EL CREAR NUEVAS CADENAS.¹²¹⁷

A la uniformidad que había impuesto el serialismo integral siguió una diversificación de tendencias que se mantuvo llegados los años setenta. Entonces, en muchos casos a causa de una feroz búsqueda de lo nuevo y un deseo de ampliación del concepto música, la diversidad se tradujo en un amplísimo abanico de opciones y una vertiginosa sucesión de modos y lenguajes que se simultaneaban o sucedían sin solución de continuidad. En 1975, todavía en los primeros pasos del grupo, el objetivo de la nueva generación de músicos no era tanto establecer nuevos dogmas –«crear nuevas cadenas»– como diferenciarse creativamente de las generaciones anteriores –«romper viejos mecanismos»–. Antes que imponer lo nuevo por lo nuevo,¹²¹⁸ el objetivo fundamental era establecer un punto y aparte con respecto a los compositores que años atrás habían asumido y contribuido a asentar doctrinas compositivas. La opción de Barber y Actum incorporaba la electrónica, el azar, el gesto, la acción, el grafismo, la indeterminación instrumental, la neotonalidad, lo minimalista, lo intermedia y lo multimedia, todo ello sin dogmatismos, sin convertirse en esclavos de ninguna tendencia. La voluntad de «romper viejos mecanismos» no fue exclusiva de Actum, sino que, como apunta Javier Maderuelo, fue característica común de la nueva generación de músicos españoles.¹²¹⁹

En el programa de mano del concierto organizado por el grupo el 5 de octubre de 1976 en la Societat Coral El Micalet, aparecía un texto firmado por Josep Lluís Berenguer, escrito en valenciano y bajo el título «Esborrany per a un programa».¹²²⁰ Berenguer habla del inicio de una segunda etapa que debe entenderse como la que

Olmos, publicaron un manifiesto en el diario *La Correspondencia de Valencia* el 18 de enero de 1934 dando cuenta del nacimiento del grupo, su orientación nacionalista y el objetivo de influir en el ambiente musical valenciano.

¹²¹⁷ Programa. Sa Pobra (Mallorca). I Encontre de Compositors. 21-23.7.1980.

¹²¹⁸ BARBER, Llorenç. 40 años de creación musical. *Tiempo de Historia*, 1980, nº62, p.212. El compositor advertía: «Tan peligroso como aquel mirar al ombligo de la historia es el peligro de simple diletantismo que acompaña a quienes intentan (una vez más) cambiar lo musical: peligro de quedarse en simples sugerencias, atisbos más o menos atrayentes, pero sin cuerpo, esto es sin “obra”».

¹²¹⁹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.32. «[...] caracteriza a algunos jóvenes creadores es la conciencia de su juventud y la necesidad consiguiente de separarse ideológica y formalmente de la generación anterior, que raya los cincuenta años ahora; de intentar crear una música joven que esté a la altura y vaya paralela a la joven pintura y poesía españolas, que se han separado también de sus moificados maestros».

¹²²⁰ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 5.10.1976.

sigue a una primera que comprendió los primeros años de configuración y consolidación del grupo entre 1973-1976. El músico hace un breve balance de la etapa anterior y expone los planteamientos para el futuro:

Avui, el grup Actum inicia la segona etapa de la seua activitat. El balanç del proposat curs, tal vegada no va ésser com nosaltres hagueren volgut que fóra. Però si va resultar alligador en tant que es va poder aconseguir una dinàmica i un interès al voltant dels moviments de la nova música. Les dificultats que s'han hagut de vencer han estat grans, i el factor econòmic, determinant.

Ben bé sabem que aquesta música és condicionada pel fet d'estar immersa i haver sorgit a i d'una societat burgesa, i que d'alguna forma, vullgam o no, la serveix. Allò determinant en aquest cas, és aconseguir que la música i qualsevol altra activitat de la cultura pugui ser considerada com a cosa habitual i no com a cosa que es presenta esporàdicament baix la forma d'un acte promogut per elements elitistes que se senten en un moment donat benefactors de la humanitat. El problema no es resol ni acostant la música a estructures elementals per a la seua fàcil assimilació, ni pensant, paternalment, que amb ella contribuïm a elevar el nivell cultural de les «masses».

No tenint ràpida solució per a la qüestió, pensem que és la pràctica diària i la confrontació dels fets de la vida real, com trobarem el camí a seguir.

Per tot això, estàn en projecte una sèrie de seminaris i col·loquis sobre la música, tant en els seus aspectes formals i tècnics, com en els aspectes que corresponen al seu paper a la societat actual.

Es necessària la col·laboració de tots aquells que creguen que la música pot assumir una funció positiva si aquesta s'adapta revolucionàriament al progressiu canvi de les estructures socials. El paper actual de la música no pot ser exclusivament lúdic, encara que moltes vegades aquest siga un dels seus components, sinó que deu ser una relació, no mística, amb la vida diària. Per açò, la música deu actualitzar-se.

La ideologia de la classe dominant està implícitament present al seu art; la ideologia d'una classe revolucionària deu estar implícitament expressada al seu art. La música pot ser un element més en aquesta revolució i només dialècticament serà possible incorporar-la a la mateixa.¹²²¹

¹²²¹ «Hoy, el grupo Actum inicia la segunda etapa de su actividad. El balance del pasado curso tal vez no fue como nosotros hubiéramos querido que fuera. Pero sí resultó aleccionador en tanto que se pudo conseguir una dinámica y un interés alrededor de los movimientos de la nueva música. Las dificultades que se han tenido que vencer han sido grandes y el factor económico, determinante. Sabemos que esta música está condicionada por el hecho de estar inmersa y haber surgido en y de una sociedad burguesa, y que de alguna forma, queramos o no, la sirve. Lo determinante en este caso, es conseguir que la música y cualquier otra actividad de la cultura pueda ser considerada como cosa habitual y no como cosa que se presenta esporádicamente bajo la forma de un acto promovido por elementos elitistas que se sienten en un momento dado benefactores de la humanidad. El problema no se resuelve ni acercando la música a estructuras elementales para su fácil asimilación, ni pensando, paternalmente, que con ella contribuimos a elevar el nivel cultural de las «masas». No teniendo una solución rápida para la cuestión, pensamos que con la práctica diaria y la confrontación de los hechos de la vida real encontraremos el camino a seguir. Por todo esto, están en proyecto una serie de seminarios y coloquios sobre la música, tanto en sus aspectos formales y técnicos, como en los aspectos que corresponden a su papel en la sociedad actual. Es necesaria la colaboración de todos aquellos que crean que la música puede asumir una función positiva si esta se adapta revolucionariamente al progresivo cambio de las estructuras sociales. El papel actual de la música no puede ser exclusivamente lúdico, aunque muchas veces este sea uno de sus componentes, sino que debe ser una relación, no mística, con la vida diaria. Por esto, la música debe actualizarse. La ideología de la clase dominante está implícitamente presente en su arte; la ideología de una clase revolucionaria debe estar implícitamente expresada a su arte. La música puede

En cuanto al balance de la primera etapa de Actum, Berenguer reconoce la dinámica positiva y el interés suscitado entre el público –así lo confirman algunas críticas que comentan la afluencia a los conciertos¹²²²– por la nueva música pese a tener que arrastrar con un problema como el económico. Destaca uno de los objetivos básicos del grupo como era el de hacer de la música –en su caso de la música nueva– algo lo más habitual posible en el seno de la sociedad y evitar que se mantuviera como una especie de gueto.¹²²³ La normalidad pasaba por evitar, como explica Berenguer, que la música siguiera siendo algo de aparición esporádica bajo el auspicio y patrocinio la elite burguesa, como ocurría con las temporadas de la Sociedad Filarmónica o la Orquesta Sinfónica por ejemplo. Hacer de la música algo habitual significaba también que fuera accesible para cualquiera, acercarla a la «vida real», a la cotidianidad, «expulsar de su sitio a la música» como explicaba John Cage.¹²²⁴ De hecho los conciertos de Actum empezaron a sacar la música de los auditorios y las salas convencionales para llevarla a todo tipo de espacios como museos (el de Bellas Artes en Valencia), galerías de arte (Lezama, Cànem), espacios culturales (Nova Cultura, Societat Coral El Micalet), universitarios (colegios mayores, Facultad de Filosofía y Letras) e incluso la calle en la línea de un John Cage que decía llevar su música «a los circos, a los claros de los bosques, a las galerías de arte, a los techos...».¹²²⁵

La formación en música nueva, ante la falta de otros cauces, era prioritaria para el grupo que, en busca de la normalización, planteaba la organización de unos seminarios y coloquios que se fueron haciendo realidad aunque con más infrecuencia de la que seguramente desearon. En términos revolucionarios, Berenguer plantea el cambio de las estructuras sociales como un proceso en el cual la música debía asumir una función, actualizándose –música nueva– y formando parte de un arte-expresión de la ideología de la clase revolucionaria frente a la burguesa.

En los programas de algunos conciertos de 1978, como los que tuvieron lugar en la Societat Coral El Micalet y en Nova Cultura,¹²²⁶ se hizo circular un texto que hacía algo de historia sobre el grupo e informaba sobre sus planteamientos artísticos:

Actum surt al llarg del 1973 com una idea de Llorenç Barber, i cristal·litza immediatament al trobar-se amb Josep Lluís Berenguer. Aquest és el principi de tot: A València i des de València.

Tal com fou dissenyat, així va anar creixent. D'aquesta forma, prompte convergeixen en el projecte gent de teatre, d'arquitectura, de pintura. Al llavors,

ser un elemento más en esta revolución y solo dialécticamente será posible incorporarla a la misma». Traducción del autor.

¹²²² *Cartelera Turia*, 1975, nº 596; *Levante*, 14.1.1976.

¹²²³ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.30. El autor define la música contemporánea en España como «un ghetto fabricado por la sociedad y aceptado por los propios autores sin apenas implantación social».

¹²²⁴ CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981, p.13. «Fue una tentativa por expulsar de su sitio a la música, tal como se manda a los niños a jugar fuera, para que los adultos puedan poner fin a lo que están haciendo».

¹²²⁵ *Ibidem*, p.99.

¹²²⁶ Programa de mano. Valencia. Nova Cultura. Concierto Zaj&Actum. 25.1.1978; Programa de mano. Valencia. Societat coral El Micalet. Aula de cultura Caja de Ahorros de Valencia, XIV ciclo de música. 18.5.1978.

altres músics, recuperant i revitalitzant l'antic tòpic de la cosa musical del País Valencià.

Hi havia que passar de la música com a testament, incansablement apuntalat, a la creació, a la recerca. Dels concerts com activitat memorística i muscular a la música que-s'està-fent; de l'art segons models estatuaris, i en això la música està molt més desfonada, a l'art que es fa i fem. A l'art en acció ara, enlairat per l'empenyiment de la vida dels compositors, els intèrprets i els usuaris.

Art com a acte que codifica l'experiència i la relança de nou: ACTUM.

Per això cridarem des del principi a les altres expressions artístiques.

Per això continuem ara convidant a tothom a aquesta festa que no renega del rigor, però que reivindica el plaer.¹²²⁷

El texto daba cuenta de cuestiones biográficas del grupo y de la característica heterogeneidad de su composición, pues contaba con músicos –a la postre, los menos– y con gente de otras disciplinas artísticas como la pintura, la arquitectura o el teatro. Quizá la mejor fórmula para separarse definitivamente de lo que llamaron «antiguo tópico musical del País Valenciano», que mantenía ocupados a la mayor parte de los músicos profesionales, fuera precisamente contar con miembros del todo desprejuiciados venidos de otras disciplinas ajenas a la música. Aquella no indispensabilidad del músico-artista profesional que se hacía patente en Actum, y de clara herencia Fluxus, sería llevada al extremo posteriormente por Llorenç Barber en el Taller de Música Mundana.¹²²⁸ Se exponía un planteamiento que fue fundamental en el grupo desde el principio como era el de cambiar la prioridad de una «música testamento», anclada en épocas anteriores cada vez más lejanas, por la música de absoluta actualidad, de su tiempo, viva. Una música que hacían nacer de la propia vida, de la experiencia y no de la memoria del pasado.

Se reivindicaba el placer –arte-diversión Fluxus– sin renunciar a un rigor en los planteamientos que en algunos casos, ante la ingenuidad y sencillez aparente de algunas de sus propuestas, se puso en duda.¹²²⁹ Como explicaba López-Chavarri: «[...] ojo, no confundamos lo anticonvencional, la rotura de tópicos y el desenfado

¹²²⁷ «ACTUM surge a lo largo de 1973 como una idea de Llorenç Barber y cristaliza inmediatamente al encontrarse con Josep Lluís Berenguer. Este es el principio de todo: en Valencia y desde Valencia. Tal como fue diseñado, así fue creciendo. De este modo, pronto convergen en el proyecto gente de teatro, de arquitectura, de pintura. Y al mismo tiempo otros músicos, recuperando y revitalizando el antiguo tópico de lo musical en el País Valenciano. Había que pasar de la música como testamento incansablemente apuntalado, a la creación, a la búsqueda. De los conciertos como actividad memorística y muscular a la música que-se-está-haciendo; del arte según modelos estatuarios, y en esto la música está mucho más desfondada, al arte que se hace y hacemos. Al arte en acción ahora, levantado en alto por el empuje de la vida de los compositores, los intérpretes y los usuarios. Arte como acto que codifica la experiencia y la relanza de nuevo: ACTUM. Por eso llamamos desde el principio a las otras expresiones artísticas. Por eso continuamos ahora convidando a todos a esta fiesta que no reniega del rigor, pero que reivindica el placer». Traducción del autor.

¹²²⁸ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, p.30. Barber rechazó contar con músicos o compositores profesionales o de formación académica para garantizar una actitud libre de condicionantes. El Taller de Música Mundana quedó «algo suicidamente» conformado por un economista, una bibliotecaria, un guitarrista punk-rock y un trompetista de *free-jazz*.

¹²²⁹ *Levante*, 20.5.1978. Salvador Seguí escribía sobre Actum: «Con buenos propósitos, pero con escasos recursos técnicos; con intensa y sincera dedicación, pero con menguados conocimientos musicales [...] el resultado musical de su proyecto, que puede ser muy bueno en el fondo teórico, queda muy pobre en el resultado práctico».

provocante con la falta de base o el viejo y decrepito “épater”. [...] bastaría recordar que en él (Actum) hay nombres como Barber o que Berenguer es el autor del libro *Introducción a la música electroacústica* para alejar fantasmas de gratuidad [...].¹²³⁰ La idea de música como placer perseguía unos resultados sonoros biensonantes, regocijantes como los ha calificado Javier Maderuelo,¹²³¹ buscados decididamente frente a una concepción bastante extendida que relacionaba directa y necesariamente la música contemporánea –en sentido amplio, las músicas modernas que rechazaban la tonalidad/modalidad– con los resultados poco agradables al oído. «Nuestra música suena bien, incluso demasiado bien, no nos da miedo agradar», explicaría Barber a propósito no solo de Actum, sino de buena parte de una generación que no renunciaba al resultado sonoro agradable a pesar de no contar con planteamientos tonales o tradicionales.¹²³²

En otro texto del grupo, firmado por Llorenç Barber, se insiste en la misma cuestión del placer: «La música para Actum es A/ Acto que es fiesta del cuerpo, autocomplacencia que reivindica el placer para todos, sin exclusiones de clase, raza o nación». La frase forma parte de uno de los textos/manifiestos más conocidos y citados del grupo. Apareció por primera vez en el programa de mano del concierto con el que Actum se presentó en 1978 en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa.¹²³³

ACTUM nace libre en 1973, diciendo no a un Conservatorio que huele a alcanfor.

Husmea, adolescente, y pronto se aburre con la música que le llega de Madrid o Darmstadt.

Busca su almizcle entre un país que se despereza.

ACTUM no aspira a, sencillamente ACTUa. Hace música con lo que encuentra a su paso. Su “instrumento” es todo lo que tiene a mano: maderas, cintas, ingenio, sintetizadores o metales.

A lo largo de cuatro pobres y descentralizados años, ACTUM ha dado a conocer en Valencia más de un centenar de obras, de las cuales 35 fueron estrenos absolutos.

Ramón Barce habla del concepto-actum de «taller», que pone en-discusión todo y que tiende a la obra colectiva.

García del Busco incide en la liberación de ataduras en todos los órdenes, y en la apertura total de planteamientos-actum.

Es ZAJ, perdón, Juan Hidalgo quien escoge a al grupo para un-ACTUM de travestismo musical. Juntos estrenan *Rose Sélavy* (6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras, un etcétera Zaj sin fin).

La música para ACTUM no es ni una mercancía a vender, ni una forma de imponerse fausticamente ante atónitos ciudadanos.

La música para ACTUM es a la vez:

A/ Acto que es fiesta del cuerpo, autocomplacencia que reivindica el placer para todos, sin exclusiones de clase, raza o nación. Onanismo universal

¹²³⁰ Notas al programa de Eduardo López-Chavarri. Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música, Ciclo de Música Valenciana. 2.11.1979.

¹²³¹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.34.

¹²³² CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.54. «Nuestra música suena bien, incluso demasiado bien, no nos da miedo agradar. [...] En una común pretensión de belleza (en sonar bellamente) parecen empeñados buena parte de los compositores más jóvenes, afirma A. Aracil, sin para ello renunciar a nada de lo anterior, pero tampoco regresar a nada».

¹²³³ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

que asume sin complejos la muerte por obsolescencia del código en música, frente a los pretenciosos e impostores que hablan de comunicación donde solo hay frustración mal disimulada.

y B/ Acto que reivindica la vida. Acto que sale de la claustrofóbica sala de conciertos (panteón sonoro del burgués), salta el foso, quita la mordaza al espectador y se va con él de paseo por la ciudad, o de week-end a escuchar, como buen alumno, a jilgueros, delfines y ovnis.

El rechazo al conservatorio y al inmovilismo que representaba queda patente. Barber, que vivió en primera persona la experiencia de la enseñanza oficial en Valencia y Madrid, sabía de las prioridades y del carácter conservador de una institución que vivió con un desencanto compartido por el resto de compañeros de grupo y de generación. En otros textos que acompañó a algunos programas de concierto, Amadeu Marín expresaba su descrédito hacia «[...] uns conservatoris dignes del més profund “túnel del tiempo”, on els mètodes i l’estètica dominant són realment ancestrals (si és que realment s’hi conrea alguna “estètica”)».¹²³⁴ La formación autodidacta y heterodoxa fue alternativa común entre los jóvenes músicos interesados en las nuevas tendencias que daban sus primeros pasos en los setenta, casi ninguno de los cuales tuvo –como recuerda Barber– «la paciencia de someterse a la disciplina de un conservatorio».¹²³⁵ Y los que lo hicieron, los que cursaron estudios completos, mantuvieron las enseñanzas académicas al margen de su creación, intentando hacer prevalecer sus criterios estéticos personales.¹²³⁶

El grupo, formado mayoritariamente por músicos *amateurs* o directamente no músicos, nunca creyó en el virtuosismo instrumental. En su lugar practicó algo más cercano a la casualidad instrumental fruto de la relación accidental con los instrumentos, de su tratamiento no profesional y no convencional y del alto componente de indeterminación de sus propuestas. El concepto de instrumentación que manejaron fue tan amplio que, literalmente, usaron «todo lo que encontraban a su paso». Emplearon menaje, objetos de la vida cotidiana, agua, piedras e instrumentos musicales que hicieron sonar de las formas más insospechadas: bajo el agua, a distancia –lanzando objetos sobre ellos– y de otras formas nada acostumbradas.

Actum subraya la necesidad de romper las barreras entre la música y el espectador, de librar a este de su pasividad atónita ante productos que se presentan a menudo inasibles, como una revelación cuasi mística. Se reivindica el placer, acercar la música a la vida, sacarla de la sala de conciertos y compartir la experiencia con un espectador que, sin «mordaza», se convierte en parte del acto que es la música. Un acto que en Actum reniega del código y la expresión y que, en línea con el «dejar que los sonidos sean ellos mismos y no los vehículos de ideas creadas por el hombre» de John Cage,¹²³⁷ rechaza todo propósito comunicativo y toda concepción teleológica. Fundamentalmente a base de propuestas abiertas, sin propósito ni finalidad y cargadas de indeterminación, Actum se deshace de la intencionalidad y en buena medida del

¹²³⁴ Programa. Sa Pobla (Mallorca). I Encontre de Compositors. 21-23.7.1980. «[...] unos conservatorios dignos del más profundo “túnel del tiempo”, donde los métodos y la estética dominante son realmente ancestrales (si es que realmente se cultiva alguna “estética”)». Traducción del autor.

¹²³⁵ BARBER, Llorenç. 40 años de creación musical..., p.211.

¹²³⁶ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.32.

¹²³⁷ CAGE, John. *Silence...*p.10.

control sobre la obra. En su música, que «reivindica la vida», cabe todo lo que la vida misma puede aportar y eso es desde una ciudad a «jilgueros, delfines y ovnis», o en palabras de Cage: «No solo las músicas que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma».¹²³⁸

El mismo año de 1978, apareció un nuevo texto en el programa del concierto que el 24 de noviembre Actum ofreció en el salón de actos del Círculo Medina de Castellón bajo el título «Música avui».¹²³⁹

La música, com un aspecte més de la cultura i com tota activitat humana, evoluciona. Això ha passat des de sempre. A principis de segle els músics van començar a voler deslliurar-se de la camisa de força que per a ells suposava la tonalitat, i van inventar nous mètodes per a l'organització del so. Allò va ser una prova de que, efectivament, «també es pot fer d'un altra manera», i va significar una espenta per a no tindre por, per a seguir endavant com van fer totes les generacions anteriors.

A partir d'aquell punt inicial, la música del nostre segle ha sofert una llarga sèrie de canvis que han superat l'estricta camp de la composició musical. Han entrat en crisi de valors eternals..., potser perquè no ho eren tant. S'han obert molts interrogants: Qui ha de fer la música? A qui va destinada? Quina funció pot aconseguir escoltar-la? On es pot fer-la?, i fins i tot Què és i per què existeix? Son preguntes que estan en l'aire i cal contestar-les amb la pràctica quotidiana.

El concert d'avui és una de les possibles respostes a eixes preguntes, així com la nostra aportació –dels músics i del públic– a eixa evolució que no s'ha d'aturar mai.¹²⁴⁰

El texto, escrito por Amadeu Marín en esta ocasión, trata de reflexionar sobre la evolución que sufre la música durante el siglo XX como un aspecto más de la cultura. Sin embargo, en Valencia no fue realmente como un aspecto más. Mientras otras disciplinas artísticas también habían sufrido radicales transformaciones en los últimos años y, pese a ello, una parte importante de la sociedad entendía su evolución y aceptaba las nuevas propuestas, la música se vivía desde un conservadurismo que colmaba las programaciones y actuaba como barrera difícil de franquear. López-Chavarri, no solo crítico musical sino también artístico en *Las Provincias*, hacía referencia a cómo en Valencia, mientras la pintura moderna era comúnmente aceptada

¹²³⁸ CAGE, John. *Para los pájaros...*, p.65.

¹²³⁹ Programa de mano. Castellón. Círculo Medina. Concierto «Música avui». 24.11.1978.

¹²⁴⁰ «La música, como un aspecto más de la cultura y como toda actividad humana, evoluciona. Eso ha pasado desde siempre. A principios de siglo los músicos empezaron a querer librarse de la camisa de fuerza que para ellos suponía la tonalidad, e inventaron nuevos métodos para la organización del sonido. Aquello fue una prueba de que, efectivamente, “también se puede hacer de otra manera”, y significó un empujón para no tener miedo, para seguir adelante como hicieran todas las generaciones anteriores. A partir de aquel punto inicial, la música de nuestro siglo ha sufrido una larga serie de cambios que han superado el estricto campo de la composición musical. Han entrado en crisis de valores eternos..., quizá porque no lo eran tanto. Se han abierto muchos interrogantes: ¿Quién debe hacer la música? ¿A quién va destinada? ¿Qué función puede cumplir su escucha? ¿Dónde se puede hacer?, e incluso ¿Qué es y por qué existe? Son preguntas que están en el aire y hay que contestar. El concierto de hoy es una de las posibles respuestas a esas preguntas, así como nuestra aportación –de los músicos y del público– a esa evolución que no se ha de parar nunca». Traducción del autor.

y tenía un espacio en la vida artística local, apenas se conocía nada de lo que se hacía de nuevo en música.¹²⁴¹

La música de Actum, desde aquel «hoy» evolucionado participaba del cuestionamiento de aspectos aparentemente inamovibles, los cuales trataba de actualizar a través de su música de una manera coherente. ¿Quién ha de hacer música? ¿Solo los músicos o cualquiera? ¿A quién va destinada? ¿A un sector elitista o debe estar abierta a todo el mundo? ¿Qué función puede o debe cumplir? ¿Dónde se puede hacer? ¿Solo existe encima de un escenario, solo en la sala o auditorio convencional? El concierto o, más ampliamente toda la actividad de Actum, pretendía responder a esas preguntas desde su propia perspectiva.

En el programa de mano de un concierto que formaba parte del ciclo de música del siglo XX organizado entre el 14 y el 24 de junio como parte del XVI ciclo de la Acción Socio-cultural –antes aula de cultura– de la Caja de Ahorros de Valencia, apareció un texto breve e interesante por su forma. A base de aforismos encabezados por el nombre de «Actum», lo que daba lugar a sucesivas anáforas, se caracterizaba al colectivo valenciano:

Actum es, VERBIGRACIA:

Actum, como sus siglas indican es: Acción Teatral Unida al Mediterráneo.

Actum es todo menos música. Actum es la música que dura. Es lo contrario del iceberg.

Actum es una utopía intermitente y no homogénea.

Actum es, como decía Azorín, es ese estilo musical sencillo, ante el que cualquiera puede decir, «eso lo puedo hacer yo», pero que puesto a intentarlo cae en la cuenta de la dificultad del «estilo».

Actum es Llorenç Barber.

Picabia sobre Actum-Teatre: «Hay que atravesar la vida con rojo o azul, con una música de pescador sutil, preparado para la fiesta.»

Actum alterna con la música.

Actum no es una alternativa a la otra música de Valencia, porque la otra música no existe. Mientras Actum no pueda producir música celestial, Actum será una frustración colectiva.

Actum son miles.

Actum no quiere volver a hacer el arte del pasado, sino que desea hacer un arte-ficción.

Actum era muchas cosas según el texto, unas expresadas de forma más concreta que otras. Algunas de las sentencias parecen realmente indescifrables, o quizá buscaban únicamente el juego de palabras, mientras otras sí se pueden relacionar con lo que del grupo se conoce. Actum siempre tuvo algo de utópico. La intermitencia era una constante: los conciertos no eran regulares, tampoco las actividades proyectadas, los miembros fluctuaban. En buena medida el grupo sí era igual a Llorenç Barber –

¹²⁴¹ Notas al programa. Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música, Ciclo de Música Valenciana. 2.11.1979. «[...] paradójicamente, en Valencia se exhibe, visita y compra pintura de lo más actual, de lo más avanzado, en música vivimos anclados en una programación que desconoce el pulso de la sociedad de nuestros días y contra ese estado de cosas ha venido Actum [...] a recordar que vivimos en este año del Señor y que la evolución cultural es real, viva y operante».

fundador y verdadera alma—, pero también eran miles, tantos como participaron del proyecto de una u otra forma. Su música nada quería tener que ver con lo pasado, miraba hacia delante. Actum se inventaba a sí mismo y a su futuro que, ante la incertidumbre, era pura ficción.

Amadeu Marín escribió el texto «Música no s'escriu amb majúscules», que apareció en los programas de numerosos conciertos de Actum-La Plana en Castellón y Valencia entre 1979 y 1980.¹²⁴² Se trata de la más poética de las expresiones escritas del grupo, unas reflexiones de Marín que representan una elocuente aproximación a las ideas musicales del grupo:

música no s'escriu
amb majúscules,
música no comença amb la clau de sol
però val la pena d'entretenir-se
dibuixant les seves corbes.
la música naix amb la primera
claror del dia, es desdejuna,
passeja per la ciutat, treballa.
compra el diari, fa la ruta
de les tavernes, sopa amb els amics
es fa un «carajillo» d'anís
en un café lunar i somia
un horitzó marí
de sirenes hermafrodites.
la música es fa amb les mans,
amb la veu, amb els peus,
amb fusta, pedra, vidre,
llanda, panderetes, volts
... fins i tot pianos i guitarres.
la música és àbac i parxís,
daus i regle de càlcul.
no ve malament saber un poc de
cuina, literatura,
tècniques sexuals, anglés,
electricitat, harmonia i contrapunt,
economia casolana, ciència ficció,
foto, fusteria,
pintura a la gota, herbes medicinals,
natació, història contemporània,
mecànica de l'automòbil...¹²⁴³

¹²⁴² Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979; Valencia. Sala Escalante. 4.3.1980; Castellón. Escuela de Magisterio. 29.5.1980.

¹²⁴³ «música no se escribe con mayúsculas, música no empieza con la clave de sol pero vale la pena entretenerse dibujando sus curvas. la música nace con la primera claridad del día, desayuna, pasea por la ciudad, trabaja. compra el diario, hace la ruta de las tabernas, cena con los amigos se toma un “carajillo” de anís en un café lunar y sueña un horizonte marino de sirenas hermafroditas. la música se hace con las manos, con la voz, con los pies, con madera, piedra, vidrio, lata, panderetas, intermediaciones... incluso pianos y guitarras. la música es ábaco y parchís, dados y regla de cálculo. no viene mal saber un poco de cocina, literatura, técnicas sexuales, inglés, electricidad, armonía y contrapunto, economía casera, ciencia ficción, foto, carpintería, pintura a la gota, hierbas medicinales, natación, historia contemporánea, mecánica del automóvil...». Traducción del autor.

Quizá lo más significativo son unas primeras líneas en las que se pone de manifiesto que música ya no es solo y estrictamente lo que tradicionalmente ha sido. Una música sin mayúsculas es una forma elocuente de explicar que es algo diferente a hacer sonar a los maestros o a sonar como ellos. Música con minúsculas es todo lo demás, todo lo que ocurre alrededor y eso es la vida misma: «la música naix amb la primera claror del dia, es desdejuna, passeja per la ciutat, treballa.compra el diari, fa la ruta de les tavernes, sopa amb els amics es fa un “carajillo” d’anís en un café lunar i somia un horitzó marí de sirenes hermafrodites». Una música que implica necesariamente deshacerse de lo que de modo común se ha entendido como tal y que se vive de modo amplio y diferente como explicaba Cage: «Si nos aviniéramos a dejar de lado todo lo que se intitula música, ¡la vida entera se transformaría en música!». ¹²⁴⁴ Al compositor americano se debe, fundamentalmente, la aportación de alterar el timbre de instrumentos convencionales como el piano, modificar la forma de manipularlos o de hacerlos sonar y la definitiva incorporación de los más diversos objetos extramusicales como fuentes sonoras. Para John Cage cualquier cosa podía ser un instrumento potencial, solo había que «rozar el objeto, extraer de él un sonido» y el ruido que pudiera producir «por el simple hecho de hacerlo entrar en una pieza de música [...] cualquier ruido podía tornarse musical». ¹²⁴⁵ Los artistas Fluxus manipularon objetos cotidianos en sus conciertos-acciones de la vida diaria que representaban lo simple para comunicar mensajes complejos. ¹²⁴⁶ Para Actum, como se expresó en diferentes textos, cualquier cosa era válida para hacer sonar, en horizontalidad, sin categorías: «la música es fa amb les mans, amb la veu, amb els peus, amb fusta, pedra, vidre, llanda, panderetes, volts... fins i tot pianos i guitarres». «Muerto por obsolescencia el código en música», como decía Barber en otro texto, y con un universo inagotable de medios y fuentes sonoras, para hacer música no eran tan necesaria la composición y la armonía como un sinfín de procedimientos que Marín ejemplifica en una lista que intencionadamente finaliza con puntos suspensivos.

En el programa del I Encontre de Compositors de 1980, el mismo texto «Música no s’escriu amb majúscules» aparecía acompañado de unos párrafos en los que Amadeu Marín reflexionaba sobre algunas otras ideas relacionadas con la música, todo bajo el título de «Que, com, amb que i qui. Reflexions musicals». ¹²⁴⁷ Marín reclamaba la valoración de los sonidos «salvajes», no musicales, aquellos que sin estar escritos en ninguna partitura ni haber sido predefinidos con anterioridad, tienen la capacidad de aparecer inesperadamente bajo el gobierno del azar: «[...] el gran maestro que es el azar, él sabe muy bien cuando conviene colocar un sonido y cuando es mejor callar, dejar sonar. [...] pienso que toda música, hoy, debe contar al menos con un mínimo elemento imprevisto al que hacerle sitio; ha de disponer siempre de

¹²⁴⁴ CAGE, John. *Para los pájaros...*, p.65.

¹²⁴⁵ *Ibidem*, pp.81-83. Sobre el cineasta Oscar von Fischinger: «Cuando nos presentaron, se puso a hablarme del espíritu que hay encerrado en cada uno de los objetos de este mundo. Para liberar ese espíritu, me dijo, es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido. [...] Esa fue la idea que me llevó a la percusión. Durante todos los años que siguieron [...] no dejé de palpar las cosas, de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían. [...] auscultaba los objetos. [...] me interesaban todos los ruidos. [...] Lo que yo buscaba era, en un sentido, más humilde: sonidos, sin más. Sonidos puros y simples. [...] Por el simple hecho de hacerlo entrar en una pieza de música, nos pareció que cualquier ruido podía tornarse musical».

¹²⁴⁶ ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido...* p.77.

¹²⁴⁷ Programa. Sa Pobla (Mallorca). I Encontre de Compositors. 21-23.7.1980.

una puerta abierta a los sonidos de la vida». ¹²⁴⁸ Se percibe la cercanía a los planteamientos de Cage, su forma de entender que la música son todos los sonidos, escritos o no, y que estos últimos, que por azar están en el ambiente, conectan al individuo con la vida a través precisamente de su banda sonora. De nuevo trasluce la relación arte-vida, música-vida, tan presente en Actum. No se hace de la música un fenómeno independiente ni desligado de todo lo demás. No se erige en foco absoluto de atención durante un tiempo y en un lugar, sino algo que, integrándose en el entorno, se convierte en un medio para entender lo que nos rodea: «La música puede ser un espacio habitable donde encontrarse, donde tomar conciencia real del mundo y de nosotros mismos [...] una especie de médium para probar una nueva percepción, un nuevo estar». ¹²⁴⁹

Marín se extiende sobre la cuestión de los instrumentos, materiales sonoros y recursos y explica que todo objeto/sonido es susceptible de usarse en un plano de igualdad para hacer música:

Quins seran els materials i els procediments per a fer la Nostra música? Durant tot un segle la música ha anat alliberant-se de tabús i convencions repressores. Des de l'abandó de la tonalitat i el ritme regular, passant per la incorporació de tot tipus d'instruments, la utilització del soroll, l'arribada del magnetòfon i la música concreta i electrònica amb ell, continuant amb els procediments aleatoris, la valoració del silenci i la incorporació del gest... junt amb la revolució de les notacions que tot això representa, arribem avui a un estat de coses en el qual pràcticament tot és possible, inclús tornar a gastar la tonalitat i el ritme regular, depurats ja d'aquell exclusivisme malaltís. [...] La manera com cada u es relacionarà amb el só dependrà de moltes coses, però una infinitud de materials i procediments es posen al seu abast. Des del més «despreciable» microtò fins al «senyor piano», tot es susceptible de ser utilitzat en un pla d'igualtat. ¹²⁵⁰

En el texto, Amadeu Marín plantea algunas cuestiones más que Actum venía defendiendo desde su fundación. Con respecto al público, la necesidad de abandonar el rol pasivo y pasar a la acción, aunque en esta ocasión se hacía alguna advertencia con respecto a la participación y su posible ligereza si aquella está despojada de rigor e interiorización:

Ja és hora de lliurar-nos de la Nostra inèrcia d'espectadors Cassius. És hora d'abandonar la Nostra ensopidora butaca i donar un i molts passos endavant.

¹²⁴⁸ *Idem.*

¹²⁴⁹ *Idem.*

¹²⁵⁰ «¿Cuáles serán los materiales y los procedimientos para hacer Nuestra música? Durante todo un siglo la música ha ido liberándose de tabús y convenciones represoras. Desde el abandono de la tonalidad y el ritmo regular, pasando por la incorporación de todo tipo de instrumentos, la utilización del ruido, la llegada del magnetófono y la música concreta y electrónica con él, continuando con los procedimientos aleatorios, la valoración del silencio y la incorporación del gesto... junto con la revolución de las notaciones que todo eso representa, llegamos hoy a un estado de cosas en el que prácticamente todo es posible, incluso volver a utilizar la tonalidad y el ritmo regular, depurados ya de aquel exclusivismo enfermizo. [...] La manera como cada uno se relacionará con el sonido dependerá de muchas cosas, pero una infinitud de materiales y procedimientos se ponen a su alcance. Desde el más “despreciable” microtono hasta el “señor piano”, todo es susceptible de ser utilizado en un plano de igualdad». Traducción del autor.

No esperem que màgics oficiants ens il·luminen amb el seu poder diví. Però no hem d'interpretar malament aquestes propostes. No oblidem que moltes vegades realitzar una audició ACTIVA de la música pot ser molt més actiu que llançar-se a una folla «participació» («everybody») que es quedarà només en un esnobisme sense sentit.¹²⁵¹

Igual que Berenguer había planteado en su «Esborrany» el aspecto social de la música, Marín reivindicaba su democratización, hacer de ella algo habitual, al alcance de todos y no solo de una élite:

La música és cosa de tots! Reivindiquem l'aspecte social de la música, les manifestacions musicals com a actes socials. Però no d'una societat d'abrics de visó i fracs: no volem més elitismes. Jo propose una aventura quotidiana: que la música, com un aspecte més de la cultura (no el menys important), siga una pràctica habitual a l'abast de tothom, i no d'espòràdiques manifestacions d'uns quants contrastant amb la pobra realitat de tots els dies. La música s'ha d'esmunyir dins la vida.¹²⁵²

Y denunciaba la mísera consideración de la música nueva, del propio trabajo de Actum, respecto a la que él llamaba «oficial», la de sociedades filarmónicas y conservatorios. Reclamaba una dignificación social de la música, de toda la música:

Cal denunciar la situació d'autèntica misèria per una part, i alienació per altra, que patim. Misèria respecte al que podríem anomenar «música oficial», entregada per sempre més a la seua monòtona dinàmica de concerts a les Societats Filharmòniques, i nodrida per uns conservatoris dignes del més profund «túnel del tiempo», on els mètodes i l'estètica dominant són realment ancestrals (si és que realment s'hi conrea alguna «estètica»). La música ha de ser inclosa als plans d'educació, dels quals actualment, o està bandejada totalment, o és una «maria». Fins que la música no tinga tanta importància en l'educació com les matemàtiques, la situació musical en general patirà sempre d'aquest menyspreu i falta d'atenció.¹²⁵³

¹²⁵¹ «Ya es hora de liberarnos de Nuestra inercia de espectadores Cassius. Es hora de abandonar Nuestra adormecedora butaca y dar uno y muchos pasos adelante. No esperemos que mágicos oficiantes nos iluminen con su poder divino. Pero no hemos de interpretar mal estas propuestas. No olvidemos que muchas veces realizar una audición ACTIVA de la música puede ser mucho más activo que lanzarse a una loca “participación” (“everybody”) que se quedará solo en un esnobismo sin sentido». Traducción del autor.

¹²⁵² «¡La música es cosa de todos! Reivindicamos el aspecto social de la música, las manifestaciones musicales como actas sociales. Pero no de una sociedad de abrigos de visón y fracs: no queremos más elitismos. Yo propongo una aventura cotidiana: que la música, como un aspecto más de la cultura (no el menos importante), sea una práctica habitual a l alcance de todo el mundo, y no de esporádicas manifestaciones de unos cuantos contrastando con la pobre realidad de todos los días. La música se ha de disolver dentro de la vida». Traducción del autor.

¹²⁵³ «Hay que denunciar la situación de auténtica miseria por una parte, y alienación por otra, que sufrimos. Miseria con respecto al que podríamos nombrar “música oficial”, entregada por siempre más a su monótona dinámica de conciertos a las Sociedades Filarmónicas, y nutrida por unos conservatorios dignos del más profundo “túnel del tiempo”, donde los métodos y la estética dominante son realmente ancestrales (si es que realmente se cultiva alguna “estética”). La música debe ser incluida en los planes de educación, de los cuales actualmente, o está alejada totalmente, o es una “maría”. Hasta que la música

Amadeu Marín escribió otro texto que apareció en el programa de mano del concierto Actum organizado en Castellón el 4 de enero de 1980, en el que se subrayaba la apertura de la música a los sonidos del entorno, de la vida y un concepto de percepción musical ampliado e integrador.¹²⁵⁴

Estàs dins d'una sala. És una habitació molt gran, un lloc destinat a manifestacions públiques. Has vingut a escoltar un concert. Potser no te n'has adonat, però has entrat a l'edifici per una porta gran, precedida d'uns quants escalons, has girat cap a l'esquerra, on has trobat l'entrada al saló. Has mirat una mica però damunt, buscant seient, i t'hi has dirigit pel mig de butaques i d'altres persones. Veus finestres que s'obren al carrer per on passen cotxes, homes, dones. Tres o quatre portes ens separen, o ens comuniquen, si ho prefereixes, al passadís que recorre la planta baixa i condueix a les escales. Tens una cadira. Hi ha músics amb instruments, tocant. També persones que no havies vist mai; inclús alguns amics. Els tens tots enfront de tu, darrere, al teu costat. Homes, dones, algun xiquet.

Asseguts, drets; es mouen, miren, escolten. Un es rasca la barba o es puja el calçetí. Ara tus! Un altre arriba tard i fa soroll amb la porta. Alguns es giren. Passa un cotxe. Sents?

Prompte la música s'integra dins d'este ambient del lloc i l'hora. No estàs distret, no. No t'has perdut. Escoltes perfectament tot el que passa, i l'orella, curada ja del complex d'inferioritat, deixa que l'ull explore el present visual. T'agrada tant eixe Mi greu de la flauta com el misteriós sospir d'aquell Jove; tant eixe acord del guitarrista com el reflex de la llum sobre el terra.

Mira-ho tot, escolta-ho tot.

Intenta una nova percepció.

Sigues conscient del que tu ets, de l'ara-i-ací, de les subtils relacions personals que s'hi produeixen.

La música és una forma com una altra de coneixement de la realitat. Pot ser més intuïtiva, més poètica... Pot tindre el valor de procurar-nos una consciència més gran del món. No tractarà d'erigir-se en focus absolut, i voldrà conviure amb l'entorn sonor i vital en general.

Sí, mira-ho tot bé. Escolta-ho tot:

«Perquè en la nova música no s'esdevenen més que sons: els que estan escrits i els que no ho estan. Aquells que no estan escrits apareixen en la partitura com a silencis, obrint les portes de la música als sons que es troben per atzar a l'ambient.» – John Cage –.¹²⁵⁵

no tenga tanta importancia en la educación como las matemáticas, la situación musical en general sufrirá siempre de este menosprecio y falta de atención». Traducción del autor.

¹²⁵⁴ Programa de mano. Castellón. Centre Social del Ministeri de Cultura. 4.1.1980.

¹²⁵⁵ «Estás dentro de una sala. Es una habitación muy grande, un lugar destinado en manifestaciones públicas. Has venido a escuchar un concierto. Quizá no te has percatado, pero has entrado al edificio por una puerta grande, precedida de unos cuantos escalones, has girado hacia la izquierda, donde has encontrado la entrada al salón. Has mirado un poco pero encima, buscando asiento, y te has dirigido por el medio de butacas y de otras personas. Ves ventanas que se abre a la calle por donde pasan coches, hombres, mujeres. Tres o cuatro puertas nos separan, o nos comunican, si lo prefieres, al pasadizo que recorre la planta baja y conduce a las escaleras. Tienes una silla. Hay músicos con instrumentos, tocando. También personas que no habías visto nunca; incluso algunos amigos. Los tienes todos frente a ti, detrás, a tu lado. Hombres, mujeres, algún niño. Sentados, de pie; se mueven, miran, escuchan. Uno se rasca la barba o se sube el calçetí. ¡Ahora tose! Otro llega tarde y hace ruido con la puerta. Algunos se giran. Pasa un coche. ¿Escuchas? Pronto la música se integra dentro de este ambiente del lugar y la hora. No estás distraído, no. No te has perdido. Escuchas perfectamente todo lo que pasa, y la oreja, curada ya del complejo de inferioridad, deja que el ojo explore el presente visual. Te gusta tanto ese Mí grave de la flauta como el misterioso suspiro de aquel joven; tanto ese acorde del guitarrista como el

De nuevo aparece la idea de una música abierta a la participación de los sonidos del ambiente y la valoración estética de estos. El mismo texto incluye la cita de referencia que evidencia la conexión con el pensamiento de John Cage, cuya filosofía tuvo una influencia especialmente importante en el caso de Amadeu Marín. La música se constituye según el músico en una forma como otra de conocimiento de la realidad, incluso capaz de procurar una conciencia más grande uniéndose a una percepción visual que no queda fuera de juego: «mira-ho tot bé. Escolta-ho tot». Ya Cage había explicado que «tenemos ojos además de oídos, y es nuestro deber usarlos mientras estamos vivos».¹²⁵⁶ El compositor americano definió la música experimental como una práctica inclusiva –en referencia al entorno sonoro y sensorial– que reclamaba la observación y audición de muchas cosas a la vez. Una vez Cage hace del tiempo el elemento esencial de la música, esta se abre a todos los sonidos eventuales y al componente visual. Amadeu Marín, *Actum*, invitaba a tomar conciencia de la mirada no solo del entorno, sino también de la posible acción en el tiempo y en el espacio, una forma también de manifestación musical nacida del pensamiento del compositor americano y con tanta importancia en Fluxus y en Zaj que en ocasiones se llegó a eludir el resultado sonoro último.

En el tríptico que servía de presentación y programa de la cuarta edición de *Ensems* en 1982, el recién incorporado Joan Cerveró firmó un interesante texto en nombre de *Actum* titulado «Poética».¹²⁵⁷ Con una intencionada falta de estructura y con anarquía en la escritura, el autor ponía énfasis en el valor de la música como «acto» que hay que escuchar y restaba importancia a los planteamientos poéticos de una u otra tendencia, su definición o justificación. Según Cerveró la música a la que aspiraba *Actum* sencillamente «es». Manteniendo el concepto extendido de la música que *Actum* defendió desde sus inicios, el texto eliminaba cualquier límite o condición: «CONDICIONS CAP, CAP.- Escolteu-la».

ACTUM
POÈTICA

Quan ens plantegem La Poètica, l'únic que hi fem és una justificació de –
Allò que em fet–. Acte pretèrit.

Acte present.

Música. (MÚSICA). És, l'objecte, («i»), de la Nostra justificació.

Tanmateix, aquesta éss el que hi fem, és allò que som, i, el que farem.

Intentem definir la Mus

La MÚSICA és ACTE éss ACTUM. --- (No el) Acte com a aglutinador
meta—temporal del projecte: MuSíCa.

POSTURA

(teoria de la forma)

reflejo de la luz sobre el piso. Míralo todo, escúchalo todo. Intenta una nueva percepción. Sé consciente del quien eres, del ahora-y-aquí, de las sutiles relaciones personales que se producen. La música es una forma como otra de conocimiento de la realidad. Puede ser más intuitiva, más poética... Puede tener el valor de procurarnos una conciencia más grande del mundo. No tratará de erigirse en foco absoluto, y querrá convivir con el entorno sonoro y vital en general. Sí, míralo todo bien. Escúchalo todo. Intenta una nueva percepción. “Porque en la nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están escritos y los que no lo están. Aquellos que no están escritos aparecen en la partitura como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que se encuentran por azar en el ambiente.” -John Cage-». Traducción del autor. La cita de Cage está tomada de: CAGE, John. *Silence...*, p.8.

¹²⁵⁶ CAGE, John. *Silence...*, p.12.

¹²⁵⁷ Programa de mano. Valencia. *Ensems*. Abril 1982.

- No és disjuntiva.
- És temporal.
- No és resultat, procés. és?
- Activitat: des de AQUÍ, FINS ara.

CONDICIONS:

CAP

CAP - Escolteu-la.

PARlem de Música per a conceptualitzar-la, no a ella, sinó a la seua Activitat.

Música ésss.....És».¹²⁵⁸

5.3.8.- Actum y la coyuntura político-social

Los años de actividad del grupo Actum coincidieron con uno de los períodos de mayor agitación social y política de la historia reciente de España. El grupo vivió el tardofranquismo, época final de la dictadura durante la que se sucedieron transformaciones de suficiente entidad como para hacer posible la posterior transición a una democracia moderna. Se dieron cambios sociales, económicos, culturales, ideológicos y políticos, todo ello en medio de un enfrentamiento entre continuistas y progresistas. Los miembros de Actum vivieron en primera persona la Transición, la llegada de las libertades y el proceso de institucionalización democrática. En un contexto fuertemente politizado, todos los ámbitos de la vida se vieron salpicados por cuestiones de ese carácter. Casi cualquier acción o iniciativa –incluidas las musicales– por más ingenua que pareciera, se pensaba producto de una ideología y adquiriría rápidamente tintes políticos.

Las creaciones y actividades musicales de Actum no albergaron en sí mismas cuestiones políticas ni fueron *a priori* vehículo para defender una opción o ideología determinada. No se pueden establecer vínculos de tipo alguno entre los contenidos musicales y cuestiones externas pues como grupo de acción sónica –como lo define Barber– Actum persiguió como fin último y único el resultado sonoro.¹²⁵⁹ El colectivo valenciano pensaba en música, es lo que quería hacer y lo que hacía, y solo de forma secundaria y coyuntural subyacieron puntualmente cuestiones de otro tipo.

La actitud de Actum, que había iniciado su andadura en un momento clave de «renovación y liberación de ataduras»,¹²⁶⁰ transmitió un carácter progresista que se hizo evidente en los textos y las declaraciones de sus miembros. Una época, la de Actum, plagada de cambios que, en general, llevaron a una mejora de la calidad de

¹²⁵⁸ «ACTUM POÉTICA Cuando nos planteamos La Poética, lo único que hacemos es una justificación de -Lo que hemos hecho-. Acto pretérito. Acto presente. Música. (MÚSICA). Es, el objeto, (“i”), de Nuestra justificación. sin embargo, esta éss lo que hacemos, es lo que somos, y, lo que haremos. Intentamos definir la Mus La MÚSICA es ACTO éss ACTUM. --- (No el) Acto como aglutinador meta-temporal del proyecto: MuSíCa. POSTURA (teoría de la forma) - No es disyuntiva. - Es temporal. - No es resultado, proceso. ¿es? - Actividad: desde AQUÍ, HASTA ahora. CONDICIONES: NINGÚNA NINGÚNA - Escuchadla. Hablemos de Música para conceptualizarla, no a ella, sino a su Actividad. Música ésss.....És». Traducción del autor.

¹²⁵⁹ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.35.

¹²⁶⁰ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. *El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora...*, p.23.

vida. Entre los españoles de clase media aumentaron las expectativas laborales, económicas y culturales, provocando que un amplio sector social anhelara unas libertades incompatibles con el régimen dictatorial. Ese sector social, especialmente joven y sensible al progreso, a la libertad, a la evolución y la actividad en favor de cambios sociales, es el que más cercanía y más apoyo mostró a las propuestas de Actum cumpliendo con una necesidad política de «tener que apoyar ese tipo de actos».¹²⁶¹ En ese sentido, con buenas entradas en los locales donde se ofrecían los conciertos, el grupo fue objeto de una «elocuente respuesta» –como indicaba García del Busto– por parte de un público que mostró su mejor actitud.¹²⁶² La apreciable conexión entre las propuestas de unos y las inquietudes de otros las intentaba explicar Barber haciendo referencia a como quizá la gente veía implícitas en las actividades de Actum, en sus proclamas y en su música, muchas de las cosas por las que buena parte de la sociedad española se estaba moviendo: «Más bien somos traductores de algo que está en el ambiente».¹²⁶³ Actum reflejaba algo que se estaba viviendo, que se respiraba en el ambiente y que impregnaba a todo y a todos: «Y es que de verdad de verdad, Actum fue la sociedad misma, eso que todavía llamamos público. Un montón infinito de ganas con patas, pálpitos y anhelos a los que nada ni nadie había convocado con sonidos nuevos a la altura de sus necesidades y ya urgencias».¹²⁶⁴

El perfil ideológico de Actum quedaba de manifiesto por la estrecha colaboración con entidades de la ciudad de marcado carácter progresista. Es el caso del ciclo de conciertos organizados entre enero y junio de 1978 junto a la librería-entidad cultural Nova Cultura en pleno conflicto entre la derecha valenciana y la emergente alianza progresista del nuevo nacionalismo y las fuerzas democráticas, la conocida como «Batalla de Valencia».¹²⁶⁵ Durante los primeros años de la democracia la ciudad experimentó una importante ebullición cultural que vio nacer múltiples iniciativas, la mayoría con marca ideológica. Con la democracia, la práctica totalidad de la población vivió el enfrentamiento ideológico de forma pacífica y aprovechando el campo de batalla legal que brindaba el nuevo sistema: las elecciones. Pero los grupos más extremos se dejaron notar reivindicando su posición a base de actos violentos que buscaban desestabilizar el recién iniciado proceso democrático. Para la extrema derecha valenciana los objetivos prioritarios a atacar y acallar fueron políticos, escritores y periodistas, a los que dirigieron todo tipo de amenazas y pintadas, así como entidades culturales y librerías de izquierdas que, con marcada voluntad de evolución y cambio, organizaron todo tipo de iniciativas y actos culturales a favor de la libertad y la democracia. Las librerías sufrieron constantes atentados con bombas o cócteles molotov. Algunas, como Tres i Cuatre, con especial asiduidad.¹²⁶⁶ Nova Cultura, como uno de los símbolos más importantes de la progresía valenciana, sufrió varios de estos ataques y uno de ellos, con una bomba a base de dos kilos de

¹²⁶¹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.34.

¹²⁶² GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. *El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora...*, p.23.

¹²⁶³ *Ibidem*. Palabras de Barber recogidas en el texto por el autor.

¹²⁶⁴ BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p.20.

¹²⁶⁵ HERNÁNDEZ, Gil-Manuel. *La cultura como trinchera. La política cultural en el país valenciano (1975-2013)*. Valencia: Universitat de València, 2014, capítulo 3.1.

¹²⁶⁶ *El País*, 28.8.1977. Las estadísticas que realizó el gremio afectado cifraba en 171 los atentados solo hasta mayo de 1976.

goma-2, puso punto y final a su actividad.¹²⁶⁷ El enfrentamiento político e ideológico rompió la posibilidad de prolongar la relación de la entidad con Actum, que con tan buenas perspectivas había empezado en 1978.

El colectivo valenciano, gracias a las convicciones de sus miembros y a no recibir prácticamente ayudas oficiales, no encontró coartada su libertad de acción, se mantuvo siempre independiente y dirigió el rumbo de sus propuestas con absoluta autonomía. El grupo se permitió algunos títulos de obras y algunos textos que dejaban entrever su compromiso en contra del régimen, a favor del giro político y social, hacia la libertad. Fue así especialmente en la primera etapa del grupo, coincidiendo con los años de mayor tensión en el país. Ese compromiso, esa alineación con una ideología progresista y a favor de la libertad que fue ineludible para Actum, era echada de menos por Barber en otros músicos en los que no se encontraban –según el músico valenciano– rastros de compromiso o, si los había, eran de carácter muy difuso.¹²⁶⁸ Como explicaba Javier Maderuelo en su reflexión sobre la época, el compromiso de los compositores de la llamada música contemporánea apenas pasaba de la anécdota en general de forma que, ante una revolución cultural, la música no hubiera tenido lugar definido.¹²⁶⁹

Se pueden rastrear algunas evidencias del compromiso social y político de Actum en los textos de algunos programas de concierto, como el «Esborrany per a un programa» (1976) de Berenguer, y en algunas obras de miembros del colectivo con títulos y contenidos que incluían cierto componente de denuncia o crítica. La pieza para piano *36718* (1975), de Antoni J. Rodríguez, hacía referencia a la fecha en que desgraciadamente alguien se levantó contra la legitimidad: el título, leído de forma inversa, aludía al 18 de julio de 1936, fecha del alzamiento nacional. *Concret HP* (1975), obra electrónica de Jordi Francés, tenía un título inspirado en la obra electrónica de Iannis Xenakis *Concret P. H.*, pero mostraba las siglas de un calificativo, muy usual como insulto y nada positivo, dirigido al «concreto» dictador.¹²⁷⁰ En otras obras el contenido gestual o la acción, siempre abiertos y cambiantes, podían ser medio perfecto para el compromiso o la implicación.¹²⁷¹ En otros casos, más arriesgados, los títulos de las obras fueron totalmente explícitos como *Puig Antich* (1975), de Llorenç Barber, dedicada a la memoria del joven anarquista ejecutado por el régimen.

El 22 de enero de 1978 se celebró en el jardín de Viveros de Valencia un festival organizado por la Asamblea de los Trabajadores de la Cultura en defensa del derecho al trabajo y la libertad de expresión que, en último término, mostraba su solidaridad con Albert Boadella.¹²⁷² El dramaturgo, director de la compañía teatral Els Joglars, se encontraba en prisión desde el 16 de diciembre de 1977 por un presunto delito de injurias al ejército a raíz de su obra *La Torna*, una cruel sátira del proceso a

¹²⁶⁷ PÉREZ, Francisco. *La Valencia de los años 70*. Valencia: Carena Editores, 2001, pp.239-240.

¹²⁶⁸ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.34.

¹²⁶⁹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.30.

¹²⁷⁰ BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia..., p.21.

¹²⁷¹ *Las Provincias*, 21.6.1975. López-Chavarrí explicaba en su crítica a uno de los primeros conciertos de Actum: «el propio Barber, divertidamente gestual en *Panta*, no rehúye el compromiso y la implicación política (evocación de Puig Antich).

¹²⁷² *El País*, 22.1.1978; 24.1.1978.

Heinz Ches, y esperaba para ser sometido a un consejo de guerra. Durante ocho horas, por el acto pasaron casi 20.000 personas para asistir a las actuaciones de numerosos grupos y artistas entre los que figuró Actum. El colectivo valenciano no pudo representar en un primer momento la obra prevista *Abgrund, Hintergrund* (1964) de Ramón Barce.¹²⁷³ En una interpretación posterior se hizo un homenaje velado a Boadella —el gobernador civil había prohibido las referencias al dramaturgo— con una obra-acción en la que se dejaba caer una soga desde lo alto de un panel hasta el suelo, cambiándole el sentido y transformándolo en «Homenaje a la boa de la libertad», es decir, «Homenaje a Boadella» y dando luego las claves al público con un spray.¹²⁷⁴

El colectivo valenciano y sus miembros sufrieron en algunas ocasiones el peso de la represión intelectual en los últimos años del régimen franquista e incluso durante los primeros años que siguieron a la muerte del dictador. La obra *Puig Antich Silenci viu* (1975) de Llorenç Barber, que ya se había interpretado en Valencia en uno de los primeros conciertos Actum en junio de 1975, fue prohibida por la Comisaria de la Música cuando se iba a estrenar en Madrid en 1976.¹²⁷⁵ Se vetaba por hacer referencia al anarquista Salvador Puig Antich, ejecutado por el régimen franquista en 1974 tras ser juzgado y condenado a muerte por un tribunal militar acusado de asesinato, en medio de un clamor mundial por el indulto.

En otra ocasión, el grupo Actum acudió a Vigo para participar en el I Encuentro de Artistas Jóvenes celebrado entre el 26 y el 31 de julio de 1976. Tenían previsto interpretar algunas de sus obras y ofrecer la ponencia «Notas sobre música y franquismo». Un problema con las connotaciones del título hizo que, sin previo aviso, los organizadores lo cambiaran por el de «Notas sobre música y las últimas generaciones». Ante tal situación y para mostrar su rechazo a aquel acto de censura, los ponentes decidieron no hablar sobre nada de aquello y entablaron un diálogo sobre los problemas de la música en general y del encuentro en particular.¹²⁷⁶

La censura y la represión impidieron llevar a cabo determinadas iniciativas que se quedaron en simples proyectos. Por ejemplo, Barber recuerda su idea de celebrar un concierto continuo durante toda una noche, con varios intérpretes o grupos, donde el público pudiera asistir, entrar, salir, dejarse llevar, al estilo de los realizados por Terry Riley en el contexto de la psicodelia californiana. Llorenç planteó la idea a Frederic Jordà, presidente de El Micalet, quien tanto les había ayudado. Pero este no pudo sino negarse porque el teatro de la Sociedad Musical era un espacio público y, por tanto, con la obligación de ceñirse a las leyes de orden. Las autoridades y la policía no habrían permitido una convocatoria de ese tipo y todo habría acabado en un delicado problema.

Mary Carmen de Celis apuntó que el colectivo Actum compartía planteamientos políticos y de compromiso con la *Nova Canço* valenciana. Explicaba

¹²⁷³ SARMIENTO, José Antonio *et al. Zaj...*, p.61. La obra transcurría tras un biombo a través del cual los ejecutantes podían hacer visibles solo partes de su cuerpo u objetos. En el texto de la acción propuesto por Barce, como última parte se hace emerger una soga por la parte de arriba de un panel del biombo y se deja caer al suelo durante 40 segundos.

¹²⁷⁴ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (2)..., pp.23-24. La obra fue interpretada por Actum-teatre. En el artículo, la autora recoge la explicación realizada por Antoni Tordera.

¹²⁷⁵ BARBER, Llorenç. 30 años de vanguardia en Darmstadt..., p.33.

¹²⁷⁶ LÓPEZ, José Miguel. Primer Encuentro de Artistas Jóvenes en Vigo. *Ritmo*, nº464, p.26.

que, en ambos casos, se participó de un movimiento cultural que hacía renacer la toma de conciencia acerca de una cultura específicamente valenciana en favor de la autonomía.¹²⁷⁷ El fenómeno de la *Nova Canço* valenciana, que había aparecido hacia principios de la década de los sesenta –coincidiendo con la publicación de *Nosaltres els valencians* de Joan Fuster–, fue uno de los principales motores del posterior proceso de recuperación de la identidad. Como movimiento musical comprometido en pleno franquismo, a través de las canciones hizo resurgir el valencianismo y reivindicó el valenciano como idioma propio. Es difícil analizar en qué medida fue o no estrecha la relación entre Actum y los cantantes, pues la única noticia que ha llegado hasta el presente es la que explica Celis, según la cual compartieron escenarios de actuación y tertulias estéticas y políticas. Debió ser más una coincidencia generacional que otra cosa y las influencias, si es que las hubo, muy difusas. En lo que sí coincidieron fue en la reivindicación del valenciano. En el caso de Actum no desde el activismo, ni con proclamas, ni desde el anticatalanismo, sino desde la sencillez y la normalidad de su uso. Los títulos de la mayoría de las obras, los textos de los programas de mano y los documentos del grupo estaban casi siempre redactados en la lengua propia del País Valenciano.

En los años setenta cobró fuerza en Valencia un nuevo anticatalanismo que negaba la unidad de la lengua, planteaba una radical reinterpretación histórica de ambas culturas y desviaba el proceso de sustitución lingüística del castellano al catalán.¹²⁷⁸ En plena vorágine del conflicto cultural y lingüístico, en un ciclo de conciertos patrocinado por la Caja de Ahorros de Valencia, los organizadores, sin mediar palabra, cambiaron en el programa el título de dos obras para huir del fantasma catalanista.¹²⁷⁹ Así, *Cercant un estel*, de Llorenç Barber, apareció ante el público como *Buscant un estel* y *Joguina*, de Amadeu Marín, apareció como *Joguet*. Lo mismo ocurrió con el texto que acompañaba al programa. La versión original, que había aparecido ya en un concierto organizado en Nova Cultura en enero,¹²⁸⁰ fue intervenida por la organización que cambió todas las palabras que sonaban a catalán dando lugar a una versión «valencianizada».

5.3.9.- El final de una aventura. Actum después de Actum

No hay una fecha concreta para el final de Actum. No se conoce con total seguridad cuál fue el último de los conciertos, ni cuál fue, si es que lo hubo, el hecho que pudo desencadenar su desaparición. Las últimas referencias sobre grupo que se encuentran en la prensa confirman su actividad hasta la mitad de 1983. En el avance

¹²⁷⁷ CELIS, Mary Carmen de. *Colctivo Actum (1)*..., p.21. En el artículo, la autora explica: «[...] se han formado a su lado, con los mismos planteamientos políticos, con el mismo compromiso: participar en el renacimiento de una toma de conciencia de la cultura del País Valenciano, en pro de la autonomía (los integrantes de la *Canço Valenciana* han ido a los conciertos de Actum y han discutido con ellos problemas estéticos y políticos)». Llorenç Barber sí recuerda la cercanía de Manolo Miralles, fundador en 1975 del grupo *Al Tall*, «quien no se perdía ni un detalle ni se callaba ninguna duda». BARBER, Llorenç. *Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia*..., p.21.

¹²⁷⁸ HERNÁNDEZ, Gil-Manuel. *La cultura como trinchera. La política cultural en el país valenciano (1975-2013)*..., c.3.1.

¹²⁷⁹ Valencia. Societat coral El Micalet. Aula de cultura Caja de Ahorros de Valencia, XIV ciclo de música. 18.5.1978.

¹²⁸⁰ Programa de mano. Valencia. Nova Cultura. Concierto Zaj&Actum. 25.1.1978; Programa de mano.

de la temporada 1982-1983 del Teatro Principal de Valencia, se puede observar la programación de un concierto de Actum en primavera.¹²⁸¹ Por otro lado, en un pequeño artículo de Llorenç Barber en *Cartelera Turia* con motivo de Ensems'83, el compositor hacía referencia al décimo aniversario de Actum.¹²⁸² Aun así, el grupo no debió llegar con muy buena salud a aquella primavera de 1983 y no solo no organizó la quinta edición de Ensems, sino que ni siquiera participó.¹²⁸³ Más allá de estas fechas, no hay constancia alguna de actividad.

Llorenç Barber, cada vez más desvinculado de Valencia, se encontraba residiendo en Madrid y estaba inmerso en otros proyectos como el Taller de Música Mundana, la improvisación libre o las campanas con continuos conciertos en España y el extranjero. Entre los demás, Berenguer se orientó definitivamente a la artesanía y trabajó en una fábrica de órganos. Marín, que se había licenciado en filología, se decidió por la pedagogía y ejerció como profesor de idiomas. Jordi Francés, licenciado en filosofía, también se dedicó a la pedagogía. Ximo Moreno, doctorado en bioquímica, se incorporó como profesor a la Universidad de Valencia y Joan Cerveró siguió con sus estudios de dirección de orquesta y composición orientado cada vez más hacia una música contemporánea de corte más académico. De entre los demás, ninguno tuvo fuerza suficiente para seguir.

Durante años, Actum reivindicó otra forma de entender la música. Con su propia actitud, sus actividades, textos, proclamas y colaboraciones sus miembros se posicionaron a favor de la renovación cultural valenciana y en contra del conservadurismo y el academicismo dominante. Una actitud compartida con artistas de otras disciplinas como la pintura. Hacia mitad de los ochenta, mientras muchos de aquellos artistas plásticos se encontraban en plenitud y veían reconocido su trabajo por el público y las instituciones, Actum desaparecía. Desde mitad de siglo XX en adelante, un cambio con respecto a la forma de valorar el arte nuevo se había operado en el público, la crítica y las instituciones. Ese cambio nunca se dio en el ámbito de la música valenciana. Quizá la causa haya que buscarla atrás en el tiempo. En las artes plásticas, las primeras reacciones y muestras de disconformidad hacia el arte académico y oficial se dieron desde mitad de siglo con el Grupo Z, el grupo Parpalló y otros posteriores. Se desarrolló un espíritu de grupo, conjunto y combativo del que surgieron actitudes como las de Parpalló que, por ejemplo, denunció con un duro manifiesto los déficits del arte valenciano. Esa actitud se extendió y se intensificó durante los años sesenta y setenta. Llegados los ochenta, los artistas contaron pues con una tradición de treinta años, tres décadas de lucha por la renovación durante las que se había logrado modificar la conciencia del entorno acerca del arte contemporáneo. Esa tradición no existió en música. Solo algunos compositores, de forma individual y nada combativa, propusieron algunas soluciones alternativas. Aunque se apartaron de lo convencional, no tuvieron el espíritu experimental y radical de la pintura, no se extendió la actitud renovadora, no hubo grupos, ni manifiestos, ni fuerza conjunta. Los

¹²⁸¹ *El País*, 12.12.1982. «En cuanto a la programación de conciertos para el fin de temporada [...] una actuación del Grupo Actum de música contemporánea».

¹²⁸² *Cartelera Turia*, 1983, nº997.

¹²⁸³ RUVIRA, Josep. *1979 Ensems2003: 25 años de música contemporánea...* Apéndice con las ediciones y los conciertos. En la edición de 1984, Berenguer participó a título personal con la interpretación de su obra electroacústica *El curt present*; Antoni Todera colaboró en una obra gestual de Tomás Marco.

compositores de generaciones anteriores no se alinearon con las nuevas promociones de artistas e intelectuales que sí se enfrentaron al provincianismo y el conformismo de la cultura valenciana en busca de nuevos y más modernos horizontes.¹²⁸⁴ Actum trabajó por la renovación durante casi diez años, pero a solas y sin tradición. Sin un cambio real y profundo en la forma de entender la música por parte del entorno, a Actum no le quedó otro camino que desaparecer.

Los primeros años ochenta vieron aparecer las obras de jóvenes compositores valencianos nacidos, salvo alguna excepción, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta: Rafael Mira (1951), Ramón Ramos (1954), José Antonio Orts (1955), Enrique Sanz (1957), Emilio Calandín (1958), Cesar Cano (1960). Aunque no desarrollaron un estilo común ni mantuvieron una estética conjunta,¹²⁸⁵ sí parece que optaron en su mayoría por recuperar lo específicamente musical, el trabajo individual, los roles más tradicionales del compositor y el intérprete, la partitura o la obra cerrada a la vez que se apartaron de la experimentalidad, lo indeterminado, lo gestual, lo interdisciplinar, la improvisación, las músicas gráficas o textuales y la relación participativa con el público. Aquella nueva generación protagonizó un verdadero punto y aparte, que incluso en algún caso llegó hasta el menosprecio y desprestigio del modelo que Actum había defendido, lo que no hace sino dar cuenta del enorme abismo que les separaba.¹²⁸⁶

No hubo memoria y Actum, igual que ha ocurrido en el pasado con otros heterodoxos, cayó en el olvido más rotundo con pasmosa rapidez. Del grupo valenciano quedó una década de paso convulso a un concepto extendido de la música. Quedó la certeza, para los que la quisieron ver, de que otros modos de relación eran posibles. Quedó un festival, Ensems, que hoy en día sobrevive con más de treinta ediciones, que nada tiene ya que ver con aquellos «actes de música alternativa», ni en contenido ni en concepción, pero que nació de Barber y de Actum. Quedó una memoria llena de hilos fértiles, alguno de los cuales sí tuvieron continuidad en artistas y músicos de fuera de Valencia: Antoni Caimari fundó en 1980 un *Encontre de Compositors* en Mallorca que se inspiraron en el grupo valenciano y sus Ensems; de la misma forma,

¹²⁸⁴ IBORRA, Josep. *Anomalies*. En: *Tramesa d'art en favor de la creativitat*. (Catálogo de la exposición). Valencia: Ajuntament de València, 1987, pp.56-57..

¹²⁸⁵ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos...*, p.146.

¹²⁸⁶ CANO, César. Tránsito y crónica personal. En: *Tercer encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Área de Música del IVAECM, 1991, p.38. «El término neojugar, nunca peyorativo, se refiere a ciertos músicos que ostentan hoy la inexacta denominación de compositores. [...] El más rotundo testimonio de su desigualdad se muestra en la notación musical, seña de identidad e hilo conductor de nuestra música culta y occidental. Basta ver las partituras de unos y otros, sus diferencias en la elaboración y la técnica instrumental empleada para darse cuenta de la equivocada ampliación del vocablo compositor como definitorio. Asimismo, se percibe en las propuestas musicales de los neojuglares una fecunda y sospechosamente necesaria interrelación con las demás artes, así como un intento de nuevos planteamientos en la comunicación artística. Poseen una fina sensibilidad transmitida sin duda por su reverenciado profeta John Cage. [...] refrescan nuestros días con sus atrayentes, aunque ya un poco ingenuos, manifiestos estéticos. Aficionados al happening, a la acción personal en público, a mostrar lo insólito, son herederos orgullosos de unas vanguardias hoy obsoletas [...] La composición es alquimia. Su estructura racional y empírica se estremece con los vientos de magia que la habitan. [...] La actividad compositiva permanece en nuestro tiempo como uno de los últimos reductos de la individualidad creativa. Sigue existiendo hoy una necesidad de expresar y afirmar lo individual. [...]».

Eduardo Polonio organizó el festival Sis dies d'art actual en Barcelona desde 1983 a 1985.

Quizá el mejor y más certero relato de lo que fue y lo que dejó tras de sí el grupo valenciano es el que 30 años después hacía su fundador:

Actum no existió. Definitivamente no hubo un Actum en Valencia, lo que hubo fue un cúmulo de ansias no resueltas, de información y goce de lo nuevo y 'moderno', de cauces y propuestas no intentadas, o no resueltas, y mucho de todo ello coaguló en algo que algunos dimos en llamar Actum. [...].

Y es que de verdad de verdad, Actum fue la sociedad misma, eso que todavía llamamos el público. Un montón infinito de ganas con patas, pálpitos y anhelos a los que nada ni nadie había antes convocado con sonidos nuevos a la altura de sus necesidades y ya urgencias. [...].

Cuando –tras algo más de 10 años–, la actividad Actum desaparezca, Valencia ya habrá vivido más de un centenar de eventos en los que de una u otra manera, el concepto de autor, obra, intérprete, público, concierto, relato, intervención, composición, improvisación, actividad cooperativa (virtuosismo versus amateurismo), azar/control, minimalismo, arte/idea, partitura gráfica, músicas habladas, electrónicas en tiempo real, músicas/acción... han sido mostradas y –hasta dónde se pudo– explicadas entre nosotros. Por primera y puede que por última vez.¹²⁸⁷

5.4.- Organización de conciertos y actividad interpretativa de Actum

5.4.1.- Conciertos organizados en la ciudad de Valencia

A partir de los programas de mano conservados por Llorenç Barber y la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, de los anuncios y críticas que se han localizado en prensa y de las escasas referencias que aparecen en artículos y libros, se pueden recuperar parte de los conciertos organizados por el grupo Actum. Ello permite analizar el repertorio, los escenarios de actuación, los miembros que integraron el grupo y la valoración –cuando la hubo– por parte de la crítica.

El primer concierto Actum, se programó inicialmente para diciembre de 1973,¹²⁸⁸ pero el asesinato de Carrero Blanco y el consiguiente luto oficial lo retrasaron hasta el 10 de enero de 1974.¹²⁸⁹ La cita fue en el discreto salón de actos de la Societat Coral El Micalet. Una fotocopia sobre papel amarillo a tamaño cuartilla, con cuatro caras y con una portada que mostraba diseños lineales a partir de signos musicales, servía de programa de mano e informaba de las obras de un programa interpretado íntegramente por Llorenç Barber al piano.¹²⁹⁰

¹²⁸⁷ BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia..., pp.20, 23.

¹²⁸⁸ *Las Provincias*, 20.12.1973.

¹²⁸⁹ *Las Provincias*, 10.1.1974; *Jornada*, 10.1.1974.

¹²⁹⁰ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 10.1.1974.

I.- Polònia

W. Lutoslawski (1913): *Bucólicas* (1952)
K. Serocki (1922): *A piacere* (1963)
T. Sikorski (1939): *Sonante para piano* (1967)

II.- València

Francesc Llácer: *La medida vacilante*¹²⁹¹ (1956)
Llorenç Barber: *Aw-1* (1971)
Josep Lluís Berenguer: *Complejos VII* (1973)
Llorenç Barber: *Homenatge en D* (1971) y *Panta* (1973)

III.- Estats Units

Henry Cowell (1897): *The Banshee* (1925)
Castelnuovo-Tedesco (1895): *Prelude* (1956)
John Cage (1912): *4'33''* (1954) y *TV Koln* (1958)
La Monte Young (1936): *Composicion 1960#7* (1960) y *Arabic numeral* (1960)

Junto a las obras que se iban a ofrecer en el concierto, en el programa de mano aparecía una pequeña presentación del intérprete en primera persona, con una escueta biografía y una invitación a: «confrontar l'avanguardia musical dels dos blocs culturals en que es divideix, avui en dia, la nostra cultura: Orient (socialista) i Occident (capitalista). Així com de comparar-los amb la nostra, encara no formada, nova generació de músics valencians».¹²⁹² Barber escribió unas notas al programa, explicando y justificando las obras elegidas, de forma que el asistente quedaba informado de qué es lo que iba a escuchar y por qué. Ponía en relieve el papel de un compositor valenciano como Llácer Pla, el único que mostró algo de apoyo y comprensión hacia el grupo, así como los intereses musicales con que nacía el proyecto: la música abierta, la aleatoriedad, una nueva concepción del silencio y de los sonidos en principio no musicales, el minimalismo, la reducción del material musical a emplear en la obra y las posibilidades del timbre.

El concert consta de tres parts, enquadrats cada part diversos autors d' un àmbit determinat.

Cadascuna de les tres parts comenta amb un autor fonamental (Lutoslawski, Yacer, Cowell) del qual parteix necessàriament la nova generació, bé traient conseqüències, bé aportant idees. [...].

LLÁCER: ens calia tenir-lo present com a indubtable mentor a través del seu magisteri personal, i de les seues obres, tant de Berenguer com de Barber.

BERENGUER: autodidacta i d' una imaginació desbordant, que l' empeny a ser molt fecund malgrat el seu amateurism, és potser el primer compositor valencià que ha fet música electrònica, sense deixar de banda el instruments tradicionals, havent compost per a guitarra, flauta, piano, etc.

BARBER: *Aw-1*, és un tempteig d' apropiació del llenguatge de Webern, construït dodecafònicament i amb l' única utilització de la serie en el seu estat fonamental. «*Homenatge en D*» és una obra aleatòria, senzilla (quasi «naïf») que juga amb una nota RE que a la denominació anglo-germana és D. «*Panta*», és una

¹²⁹¹ Aunque en el programa aparece ese título por error, la obra era realmente *Noctámbulos*.

¹²⁹² «Confrontar la vanguardia musical de los dos bloques culturales en que se divide hoy en día nuestra cultura: Oriente (socialista) y Occidente (capitalista). Así como de compararlos con nuestra, todavía no formada, nueva generación de músicos valencianos». Traducción del autor.

obra que explora amb el espectador, el canvi del moment-concert al moment-vida.
[...].¹²⁹³

Todas las obras extranjeras del programa se interpretaban por primera vez en Valencia, con excepción de alguna de los compositores polacos que el mismo Barber había presentado en conciertos anteriores. El concierto mereció la atención de la crítica, como ya se ha visto con anterioridad. Josep Lluís Sirera, en *Cartelera Turia*,¹²⁹⁴ Francisco Baró en *Las Provincias*,¹²⁹⁵ y Salvador Seguí en *Levante*,¹²⁹⁶ felicitaban la iniciativa de Actum y la programación de música nueva.



Ilustración 56 Primer concierto Actum. Societat Coral El Micalet, 10 enero 1974. Llorenç Barber al piano. Archivo personal Llorenç Barber.

El siguiente concierto Actum de que se tiene constancia es el que se celebró el 18 de junio de 1975 en la Societat Coral El Micalet. Hay más de un año de separación con respecto al primero, pero es seguro que, aunque no han quedado evidencias ni referencias, se dieron varios conciertos intermedios. Anunciado en la prensa local,¹²⁹⁷ la cita se presentó bajo el título «Nova generació de músics valencians» con Llorenç

¹²⁹³ «El concierto consta de tres partes, encuadrados cada parte varios autores de un ámbito determinado. Cada una de las tres partes cuenta con un autor fundamental (Lutoslawski, Llácer, Cowell) del que parte necesariamente la nueva generación, bien sacando consecuencias, bien aportando ideas. [...]. LLÁCER: había que tenerlo presente como indudable mentor a través de su magisterio personal, y de sus obras, tanto de Berenguer como de Barber. BERENGUER: autodidacto y de una imaginación desbordante, que le empuja a ser muy fecundo a pesar de su amateurismo, es quizá el primer compositor valenciano que ha hecho música electrónica, sin dejar de lado el instrumentos tradicionales, habiendo compuesto para guitarra, flauta, piano, etc. BARBER: *Aw-I*, es una tentativa de apropiación del lenguaje de Webern, construido dodecafónicamente y con la única utilización de la serie en su estado fundamental. *Homenatge en D* es una obra aleatoria, sencilla (casi “naif”) que juega con una nota RE que en la denominación anglo-germana es D. *Panta*, es una obra que explora con el espectador, el cambio del momento-concierto al momento-vida. [...]». Traducción del autor.

¹²⁹⁴ *Cartelera Turia*, 1974, nº521.

¹²⁹⁵ *Las Provincias*, 11.1.1974.

¹²⁹⁶ *Levante*, 11.1.1974.

¹²⁹⁷ *Las Provincias*, 15.6.1975; *Hoja del Lunes*, 16.6.1975.

Barber todavía como único intérprete al piano. El repertorio, formado solo por obras de compositores jóvenes valencianos compuestas según tendencias modernas, era de absoluta novedad para el público valenciano. El título certificaba la existencia de una nueva generación de músicos valencianos, la que Barber anunció que se estaba formando ya desde el primer concierto. Hubo un programa de mano para la ocasión, con diseño de Bosque, Fuenmayor y Peyró Roggen, aunque no se conserva. Se conocen las obras interpretadas gracias a la prensa:¹²⁹⁸

I Parte

Eventos (1975), de J. Ll. Berenguer
Imágenes (1973), De Bernard Adam
Monòlec a Lluïsa (1975), de Llorenç Barber
Aw-I (1971), de Llorenç Barber
Complejos VII (1973), de J. Ll. Berenguer
Panta (1971), de Llorenç Barber

II Parte

36718 (1975), de Antoni J. Rodríguez
Homenatge en D (1971), de Llorenç Barber
Love story for yu (1975) de Llorenç Barber y María Escribano
Puig Antich, silenci viu (1975), de Llorenç Barber
Ut Rex (1972-1975) de J. Ll. Berenguer

Una novedad importante en el concierto fue la presentación, por primera vez en Valencia, de una obra con participación de la electrónica creada por un compositor local: *Ut Rex* (1972-1975), de Josep Lluís Berenguer, para piano y electrónica. El compositor daba a conocer esta obra, interpretada por él mismo en el control de la electrónica y por Barber al piano. El día del concierto apareció en prensa una entrevista a este último en la que se le preguntaba por determinadas cuestiones de su música y del proyecto que encabezaba.¹²⁹⁹ Las respuestas de Barber definían las intenciones de Actum: crear y difundir una música nueva que rompiera con lenguajes anteriores no válidos ya para ellos; acoger artistas de múltiples disciplinas en un proyecto musical común y abierto que diera a conocer las novedades musicales más allá de un conservatorio cerrado y una vida musical conservadora; aumentar los conciertos; trabajar en grupo y tener libertad de acción. La prensa se hizo eco del concierto y a la semana siguiente se pudo leer en *Cartelera Turia* una crítica de Victor Orega:

Un silencio. Un piano. Una concurrencia que presumiblemente asienta su lectura en el +- de la sala. Y en cualquier rincón, un cuadro de mandos, quizá una espalda que manipula un racimo de clavijas como armonías ironizando contra cierta historia decadente. ¿Es este el caso? Por cierto, y una mesita y un silencio y un piano de cola ubicado en el mismo borde del imposible equilibrio. Detrás, cortinas de terciopelo que nos ocultan el grafismo de las bambalinas de papel, los pentagramas arrojados de antemano al culo de la tradición, ese timbre ordenadamente jugando la batalla contra los oídos de los mitos de cera. Y de pronto El Silencio. El Piano. El Hombre Que Avanza (he aquí su infalible

¹²⁹⁸ *Cartelera Turia*, 1975, nº596.

¹²⁹⁹ *Levante*, 17.6.1975.

uniforme para las mejores oportunidades: los vaqueros, tal vez la muñquera de bronce o un fetiche colgando sobre el pecho). [...].

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve acordes idénticos a sí mismos. Una pausa. Otros diez y seis acordes. Otra pausa... la imitación se repite hasta el cansancio: esta agresión es cuanto se nos propone desde el principio. Imprevistamente, parece proseguir un vago indagar en cierto diseño melódico; pero un golpe en cualquier lugar del teclado CORTA ese salto de nuestra memoria hacia Chopin. Era el pronóstico de un proceso imparable. Así se inician las aventuras de las rebeliones. La vanguardia significa un cambio de ritmo, un esquema que jamás conseguirá dibujarse, una frase coagulada en el aire arribando a nuestra inteligencia totalmente desprovisto de un cuerpo coherente. Pero hay más: de pronto el piano no es solo las teclas, también el mueble avanza hacia nuestra imaginación, henos aquí ejerciendo funciones de co-autores: se nos golpea, se nos golpea en nuestra vista detenida en el vientre del lirismo del intérprete quien escoge el punto de ataque. Y así, con púas o con la uña, pero también con mazuelos, o con los antebrazos, las palmas abiertas, el puño cerrado, el enjambre de los dedos saltarines, el capricho de los pies en los pedales, así surgen arpeggios levemente pulsados frente a acordes tajantes: música indeleble, notas que escapan como animales doloridos hacia nuestro asiento (apetecería acariciarles el lomo con la mano), registros inefables dirigidos al último de los horizontes de la morfología del instrumento: UN PIANO y Llorenç Barber como doctor inmutable traduciendo (que jamás interpretando), algo así como una lluvia tras la única ventana de nuestro interminable monólogo, una lluvia que parece querer lavar el ostracismo de casi siglos en esta ciudad de apariencia maldita.

Dije morfología, discurso gráfico, música arlótica, anamórfica, elíptica, imposible, música de guerra. Y describí en el principio a la espalda que manipuló un racimo de clavijas (Josep L. Berenguer, y su acompañamiento electrónico a las operaciones de Barber). Pues bien: la espalda, de pronto, exigía una irrupción de aplauso, un co-(a)sentimiento de más de 500 lectores y una increíble exclamación del ¡por fin! Después, el piano en la escena ya vacío. Y de nuevo el silencio, que era ahora toda una obertura.¹³⁰⁰

El crítico se refería a la electrónica, presente en el concierto a propósito de *Ut Rex*, con la alusión a un cuadro de mandos que con absoluta novedad aparecía encima de un escenario valenciano abriendo nuevas posibilidades frente a una música convencional en decadencia. Describía metafóricamente el piano en imposible equilibrio, quizá entre lo que era y lo que es: un instrumento íntimamente ligado a la música de otras épocas históricas –el piano de la sonata y romántico– en este caso convertido en medio para unas propuestas que reniegan de su pasado y se muestran abiertas al futuro. Las partituras arrojadas, metáfora de nuevas notaciones o, directamente, de la ausencia de papel. Remarcaba la desmitificación de la situación concierto y la ausencia del divismo característico: el intérprete, como uno más, en vaqueros. Nuevos recursos técnicos y de interpretación, para sacar del instrumento las más variadas sonoridades. Para el crítico, aquella cita era batalla contra los «oídos de los mitos de cera», contra el inmovilismo musical de una ciudad para la que aquel concierto no era sino «una lluvia tras la única ventana de nuestro interminable monólogo, una lluvia que parece querer lavar el ostracismo de casi siglos en esta ciudad de apariencia maldita». Un concierto en clave de «¡Por fin!» compartido con más de 500 oyentes.

¹³⁰⁰ *Cartelera Turia*, 1975, n°596.

En *Las Provincias*, López-Chavarri hacía hincapié similares cuestiones. Subrayaba el ayuno de música actual de los valencianos y lo insólito de un concierto como el que se presentó ante un público amplio y mayoritariamente joven. Destacó la presencia de nuevos recursos en las obras como la electrónica, la gestualidad o la nueva y radical forma de manipular el piano para obtener de él más sonidos de los acostumbrados.

Para nuestro público, para el público valenciano que vive en ayunas, en rigurosa abstinencia de música actual (en muchos pagos de nuestra tierra aún se considera a Strawinsky un músico de vanguardia), que ignora casi toda la producción de compositores de la tierra como Llácer Pla, Báguena, Evangelista, etc. que tiene que marcharse a Barcelona para conocer «Vinatea», etc. etc. un concierto como el de ayer tarde en El Micalet resultó insólito. Llorenç Barber se volvió a imponer la generosa obligación de dar a conocer pentagramas de la nueva generación de músicos valencianos [...] El público micaletero, juvenil y no corto de número, pudo apreciar al lado de páginas hechas con... receta o de una ingenuidad inefable (firmadas este mismo año, pero con trucos de hace veinte), otras más dotadas, como «Cómplejos VII» de Berenguer, que configura un material sonoro bien organizado y que acredita dominio formal y elaboración rigurosa; el propio Barber, divertidamente gestual en «Panta», no rehúye el compromiso y la implicación política (evocación de Puig Antich), ni el recuerdo homenaje a De Nueda. Luego, entre las inevitables percusiones, glisandos y golpes de brazo llegaría la integración electrónica con «Ut Rex», una especie de continuo sonoro que se transforma a la vez que provoca en el piano un contraste y un estímulo tan sobrios como estáticos. Bien, el caso es que Llorenç Barber sigue fiel a su música, defiende calurosamente la de sus compañeros y ayer consiguió una acogida en la que había interés y aplauso.¹³⁰¹

Actum, con el patrocinio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia en el marco del XI ciclo de su Aula de Cultura, presentó en El Micalet un concierto de «Músicas Gráficas y Textuales» para el que se invitó al Grupo Glosa el 21 de junio de 1975. Un cuidado programa de mano, a cargo de la Caja de Ahorros, servía para presentar a Glosa y las obras a interpretar.¹³⁰²

I Parte

Solo para uno, de Julio Estrada (México)
Réquiem, de Tomás Garrido
Love Story for Yu, de María Escribano y Llorenç Barber

II Parte

Cómic, de Josep Lluís Berenguer
*Aus den sieben tagen*¹³⁰³, de Karlheinz Stockhausen (Alemania)
Richtige Davern
Abwärts
Setz Die Segel Zur Sonne
Treffpunkt

¹³⁰¹ *Las Provincias*, 21.6.1975.

¹³⁰² Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet, XI ciclo del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia. 21.6.1975.

¹³⁰³ De las quince piezas que componen la colección de *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen, solo se interpretaron las cuatro especificadas en el programa.

El Grupo Glosa se fundó en Madrid en 1975 con el objetivo específico de dedicarse a las experiencias musicales gráficas y textuales y estaba formado por compositores que actuaban como intérpretes de sus propias obras.¹³⁰⁴ A su llegada a Valencia el grupo estaba integrado por Alfredo Aracil a la guitarra, Tomás Garrido al contrabajo, Francisco Guerrero al piano y Pablo Riviere a la viola. En unos años en que la música gráfica o textual era un recurso de lo más común para los compositores, Glosa se especializó en la interpretación de obras que partían, no de partituras convencionales a base de pentagramas y grafías convencionales, sino de textos, de gráficos y de diseños más relacionados con lo plástico que con lo musical. El amplio margen de libertad que este tipo de obras dejaban al intérprete, llevó a Glosa a seleccionar cuidadosamente a sus miembros. Estos debían reunir la doble cualidad de instrumentistas y compositores, puesto que las obras de su repertorio hacían recaer sobre ellos una responsabilidad tal que los elevaba al rango de coautores. En su repertorio había también obras de otros creadores españoles, europeos y americanos entre los que solían figurar Barber y Berenguer.¹³⁰⁵

Entre las obras interpretadas *Réquiem* era la más simple, con solo indicaciones de tiempo y dinámica, se dejaba al ejecutante libertad para interpretar el resto de parámetros. *Love Store for Yu* y *Cómic* ofrecían argumentos gráficos que los intérpretes debían traducir a sonidos. *Solo para uno* y *Aus den Sieben Tagen* eran obras que partían de un texto que, en el caso de la primera, además tenía una disposición gráfica. Un concierto de tales características presentaba importantes novedades para el público y para el entorno musical valenciano. Barber y Berenguer eran los primeros compositores locales que recurrían a una expresión gráfica a base de diseños, dibujos y diagramas, con una práctica totalmente ajena a la notación convencional. La indefinición propia de esa forma de escritura llevaba a una indeterminación en las obras que acabaría siendo característica de sus trabajos. Los resultados, para sorpresa de un público acostumbrado a la inmutabilidad, podían variar notablemente de una interpretación a otra, algo difícil de comprender desde el punto de vista de la obra tradicional, siempre tan definida e invariable. Con el concierto de Glosa, el público se enfrentaba a una nueva consideración del papel del compositor y sobre todo de los intérpretes, quienes ampliaban su rol tradicional y acababan asumiendo funciones creativas.

El concierto se anunció en la prensa local.¹³⁰⁶ Posteriormente fue merecedor de críticas como la de López-Chavarrí quien, en su línea, valoraba positivamente la experiencia para un público valenciano: «[...] que así recibe una preciosa información sobre una clase de pentagramas que debe conocer para aplaudir o rechazar».¹³⁰⁷ Por su parte, Salvador Seguí, hacía referencia a la participación activa de Barber en el concierto y a como fue la acogida y el resultado:

[...] Aunque no se anunciaba en el programa, también participó al frente del grupo, en función semejante a la de director, y al frente de la máquina

¹³⁰⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, pp.280, 284.

¹³⁰⁵ El Grupo interpretaba habitualmente *Cómic*, de Berenguer, *Quod tibi magis delectabilis* y *Love store for Yu* de Barber, como se puede ver en el caso de este concierto o en el ofrecido en el ciclo «Días de música contemporánea» de Radio Nacional de España el 8 de mayo de 1976.

¹³⁰⁶ *Levante*, 20.6.1975.

¹³⁰⁷ *Las Provincias*, 24.6.1975.

de escribir, el joven compositor valenciano Llorenç Barber, de quien se interpretó la obra «Love Store for Yu», escrita en colaboración con María Escribano; [...] A pesar de que no son frecuentes en nuestra ciudad este tipo de audiciones, la sesión se vio concurrida de numeroso público, mayoritariamente joven, que siguió con interés el desarrollo del concierto, en el que no faltaron las originalidades propias de este tipo de música, tan dada a trascender el ámbito de lo puramente sonoro, para situarse en planos de franca espectacularidad, donde lo visual adquiere relevante importancia. Los resultados sonoros fueron, en unos casos divertidos, y en otros, más bien aburridos.¹³⁰⁸

Uno de los acontecimientos más importantes de entre los organizados por el grupo Actum a lo largo de sus años de vida fue el concierto-homenaje a John Cage que tuvo lugar en la Societat Coral El Micalet el 22 de diciembre de 1975. Para la ocasión, se diseñó un programa de mano a tamaño folio e impreso por sus dos caras que se distribuyó fotocopiado.¹³⁰⁹ En cara la delantera aparecía la información sobre la celebración del concierto, con un diseño central que parecía un esquema de la organización espacial que se dispuso para el evento: ubicación del piano, la pantalla, las acciones, el proyector. Además, aparecía la frase manuscrita: «Una arquitectura de sonidos instantáneos sobre un espacio que se desintegra», tomada del poema *Lectura de John Cage* del premio nobel mexicano Octavio Paz.¹³¹⁰ En la cara posterior aparecían las obras preparadas:

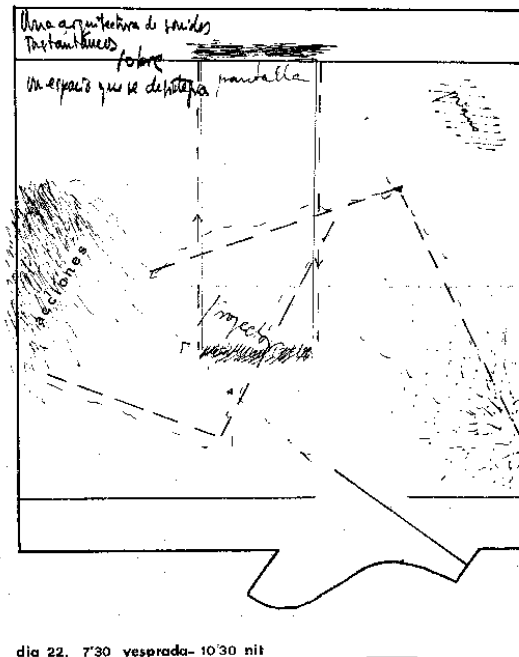
Sonata for clarinet (1933)
The wonderful widow of eighteen springs (1942)
A flower (1950)
Concert for prepared piano and chamber orchestra (1951)
4'33'' (1952)
Piano music 3 (1953)
Music for piano 53-68 (1956)
Music for piano 69-84 (1956)
For Paul Taylor and Anita Dencks (1957)
TV Köln (1958)
Fontana Mix (1958)
0'00'' (1962)
Variations V (1965)
Hpschd (1969)

Los intérpretes de Actum fueron la soprano Xaro de la Guardia, Joan Vercher, Aure Faubel, Jordi Francés, Miquel A. Herranz, Salvador Porter, Llorenç Barber, Antoni Tordera y se contó con la colaboración del escenógrafo Manolo Molins y algunos de sus colaboradores. Se trataba de la primera participación/interpretación colectiva y la primera vez que se usaba el nombre de Actum para hacer referencia al grupo de músicos que venían trabajando en torno a Llorenç. En el programa, los intérpretes aparecían bajo el nombre de Actum y en un cartel anunciador se leía: «Concert John Cage. Montat per Actum». La presencia de público fue abrumadora mientras, en la calle, una manifestación multitudinaria recorría el centro de la ciudad.

¹³⁰⁸ *Levante*, 24.6.1975.

¹³⁰⁹ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 22.12.1975.

¹³¹⁰ PAZ, Octavio. *Configurations*, New York: New Directions Book, 1971, p.120.



dia 22, 7'30 vesprada- 10'30 nit

sonata for clarinet 1933- the wonderful widow of eighteen springs 1942-
a flower 1950- concert for prepared piano and chamber orchestra 1951-
4' 33'' 1952- piano music 3-1953- music for piano 53-68 1956- music for
piano 69-84 1956- for paul taylor and anita dencks 1957- t. v. klein 1958
8- fontana mix 1958- 0' 00'' 1962- variations v 1965- hpachd 1969

sonata for clarinet 1933- the wonderful widow of eighteen springs 1942-
a flower 1950- concert for prepared piano and chamber orchestra 1951-
4' 33'' 1952- piano music 3-1953- music for piano 53- 68 1956- music for
piano 69-84 1956- for paul taylor and anita dencks 1957- t. v. klein 1958
- fontana mix 1958- 0' 00'' 1962- variations v 1965- hpachd 1969

sonata for clarinet 1933- the wonderful widow of eighteen springs 1942-
a flower 1950- concert for prepared piano and chamber orchestra 1951-
4' 33'' 1952- piano music 3-1953- music for piano 53- 68 1956- music for
piano 69-84 1956- for paul taylor and anita dencks 1957- t. v. klein 1958
8- fontana mix 1958- 0' 00'' 1962- variations v 1965- hpachd 1969

XARO DE LA GUARDIA (soprano)
JOAN VERGER (clarinet)
AURE FAUVEL (piano)
JORDI FRANCOES "
MIGUEL A. HERRÁNZ "
SALVADOR FORNER "
LLORENÇ BARBER "
ANTONI TORDERA (musica gestual)

v. fuenmayor- j. bosque- g. górriz rogen (diseño)

Il·lustración 57 Programa de mano. Concierto John Cage. Societat Coral El Micalet, 22 diciembre 1975. Archivo Llorenç Barber

Se reunieron catorce obras del compositor americano asequibles para el grupo, que encajaban con sus posibilidades reales y pudieron ser interpretadas sin problemas. Con todas ellas se organizó una especie de gran «polifonía Cage», como la ha definido Llorenç Barber,¹³¹¹ de forma que había obras que empezaban con el inicio del concierto y duraban hasta su conclusión y otras que se iniciaban y acababan a lo largo del mismo, superponiéndose todo caótica y polifónicamente. En los aproximadamente sesenta minutos que duró el concierto llegó a haber hasta seis obras sonando/sucediendo a la vez, en diferentes puntos de la misma sala y durante un mismo tiempo. Se generaron así múltiples puntos de atención para el público y se daba al espectáculo un claro sentido de plurifocalidad subrayado, además, por un piano vertical móvil que se desplazaba entre los asistentes. En el centro del espacio se exponía el plan de la obra, una especie de superpartitura en la que, además, se explicaba al público algunas claves para seguir el concierto. Se sumaron juegos de luces y proyecciones de citas de Cage en las paredes. Los compañeros de Actum-teatre, con Antoni Tordera al frente, desarrollaron acciones gestuales por diferentes puntos del local.¹³¹² En 4'33'' usaron un muñeco hecho por el Equipo Crónica para los Encuentros de Pamplona de 1972 con el que exageraron el aspecto hierático, rígido y seco de los músicos convencionales. En *Variations V*, inspirados en Cage, sus ideas y su gusto por los aparatos y ruidos cotidianos, se usaron juguetes de cuerda, una máquina de escribir, otra de afeitarse, micrófonos, una tetera hirviendo té y demás objetos habituales sacados de su contexto natural.

¹³¹¹ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.24.

¹³¹² CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Acum (2)..., p.23.

La experiencia estaba cercana, salvando las diferencias, a los propios *Musicircus* que John Cage había concebido y empezado a organizar solo algunos años antes. Espectáculos que acumulaban varios eventos simultáneos, al estilo de las ferias o los circos, capaces de atraer cada uno de ellos la atención del público. El primero lo realizó en 1967, en la Universidad de Illinois, incluyendo bandas de jazz, pianistas, bailarines, mimos, cantantes, proyecciones de películas y diapositivas, globos, sidra y palomitas de maíz. «Circus», para Cage, era ausencia de centro absoluto, la vida como pluralidad de centros. A partir de ahí, buscaba que la multiplicidad de focos de atención ayudaran al espectador a despersonalizarse y fundirse con el todo del que formaba parte.¹³¹³

A raíz del concierto-homenaje, Llorenç Barber, que llevaba varios años leyendo e investigando sobre Cage y su obra, escribió un extenso texto sobre el compositor que fue publicado al año siguiente bajo el título «Música/John Cage: una identificación arte-vida» en la revista cultural donostiarra Kurpil.¹³¹⁴ Barber quiso «acercar al lector –asistente al concierto– la personalidad de Cage sin simplificaciones, y sin pretender cerrar, sino abrir interrogantes». Presentaba al compositor, explicaba su constante obsesión por lo experimental y lo nuevo, sus influencias Dadá y Zen, su afirmación de la inexistencia del silencio, la dicotomía entre los sonidos intencionados y los casuales, su concepción de la estructura básica de la música en función de la duración y su identificación música=tiempo=vida.

El monográfico dedicado a John Cage fue uno de los conciertos más importantes de Actum por varias razones. Era el primer homenaje al compositor americano de ese tipo que se realizaba en España, con todo un programa dedicado a sus obras y organizado desde un planteamiento tan puramente «cageano», cuando su música en el país apenas era conocida.¹³¹⁵ Un compositor tan fundamental para la música y el arte contemporáneo en general, era mayoritariamente desconocido por falta de traducciones, ensayos, interpretaciones de su música, discos y partituras. El concierto de Actum y el texto posterior de Barber, con el enorme esfuerzo que entrañaron, supusieron unas de las primeras aportaciones para contribuir a la difusión del compositor americano en Valencia y España en general.

Pocas semanas después del homenaje a John Cage, el grupo se presentó de nuevo en concierto en El Micalet. Fue el 13 de enero de 1976, esta vez con obras de los propios integrantes del grupo como figuraba en el programa de mano, un sencillo folio mecanografiado que difundió entre los asistentes.¹³¹⁶ Se interpretaron:

Manifest, para voz y magnetofones, de Francisco Baró

Lúdica II, para soprano, flauta y piano, de Josep Lluís Berenguer

¹³¹³ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p.63.

¹³¹⁴ BARBER, Llorenç. *Música/John Cage: un identificación arte-vida...*, pp.31-35.

¹³¹⁵ LÓPEZ, José Miguel. John Cage: la actual amplitud de criterio y el futuro de la música. *Ritmo*, nº460, p.26. El autor da cuenta del desconocimiento general: «Considerado en los medios musicales actuales como un genio, la personalidad de John Cage parecería irritante al burgués musical español si este fuese conocido aquí. De todas formas, no hay visos de que la situación vaya a cambiar, y salvo el reducido grupo de personas que estamos interesados en que la música contemporánea se extienda y alcance una difusión masiva, no creo que su nombre sea conocido ni siquiera remotamente».

¹³¹⁶ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 13.1.1976.

Quod tibi magis delectabilis, para conjunto instrumental indeterminado, obra gráfica de Llorenç Barber

Límites, para conjunto instrumental indeterminado, obra textual de Jordi Francés

Cómic, para conjunto instrumental y actores indeterminados, obra gráfica de Josep Lluís Berenguer

Entre los intérpretes figuraron Xaro de la Guardia, Llorenç Barber, Jordi Francés, Liberto Benet, Josep Lluís Berenguer, Salvador Porter, Francisco Baró, Aure Faubel y Amadeu Marín. En las acciones gestuales participaron Antoni Tordera, Amparo Juan y Amparo Puig, miembros de Actum-teatre. Las obras gráficas y textuales, que ya habían tenido presencia en Valencia con el concierto del Grupo Glosa apenas unos meses antes, conformaron el grueso del concierto e hicieron patente el interés del grupo por la música realizada a partir de estímulos visuales y textuales en lugar de las convencionales partituras y su código ya «muerto por obsolescencia», como explicaba Barber.¹³¹⁷ Aparece en varias obras el conjunto instrumental indeterminado como plantilla, un recurso que, además de gozar de actualidad, era usado de forma básicamente funcional por los compositores de Actum, garantizando así las interpretaciones incluso a pesar de la irregularidad de su plantilla. Excepto *Cómic*, que ya se había interpretado con anterioridad, el resto de las obras eran estrenos en Valencia.

La revista *Ritmo* se hizo eco de este concierto, resaltando que: «Las obras iban desde los postulados gráficos y textuales a los de acción provocación».¹³¹⁸ En la prensa local, Salvador Seguí escribió al día siguiente una crítica en *Levante* en la que felicitaba a Actum por la iniciativa y a El Micalet por el apoyo prestado:

La vanguardia del movimiento musical en Valencia, el grupo Actum, que aparentemente encabeza Lorenzo Barber y José Luís Berenguer, ha iniciado un prometedor propósito tendente a incorporar las más modernas manifestaciones musicales al repertorio habitual de actividades socio-artísticas de nuestra comunidad de vecinos. Claro que, cuando lo hayan conseguido, tanto los jóvenes e inquietos componentes del grupo, como su noble propósito, habrá perdido actualidad. Pero siempre les quedará el íntimo regocijo de haber contribuido a un bien social. Aunque otros más jóvenes, con semejantes inquietudes e igual buenos propósitos, ignorantes de la loabilidad de la empresa cumplida, pueden llegar a colgarles el cartelito de anticuados y ponerles cara a la pared como castigo, o quizá más aún. Cierto, pero eso está aún por venir; por ahora, y sin lugar a dudas, tanto el grupo Actum, como la Sociedad Coral el Micalet, que les da cobijo, merecen ser felicitados por su empeño. Y, además, hasta puede que sea bueno estimularles para que lo prosigan. [...] Bastante público, joven en su gran mayoría, asistió a la audición, aplaudiendo con interés las versiones escuchadas. Finalmente, queremos aludir a nuestro deseo de que se repitan con más frecuencia este tipo de audiciones; creemos que son de resultado plenamente positivo, ya

¹³¹⁷ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

¹³¹⁸ *Ritmo*, 1976, nº459. «También la sala valenciana El Micalet ha abierto sus puertas a la música de vanguardia. El pasado día 13 tuvo lugar un concierto con obras de F. Baró, J. L. Berenguer, Llorenç Barber y J. Francés. Las obras iban desde los postulados gráficos y textuales a los de acción provocación. La cinta también estuvo presente».

que, cuanto menos, posibilitan experiencias que en otras partes se refieren ya como superadas.¹³¹⁹

El 9 de marzo de 1976 se organizó un concierto en la Sociedad Coral El Micalet que pretendía una mirada alrededor, una toma del pulso creativo que pudiera mostrar qué se estaba haciendo en la música española desde otros planteamientos diferentes a los de Actum.

I Parte

Diez piezas breves para piano (1975), de Manuel Castillo
Homenaje a Rubinstein (Nocturno) (1974), de Rodolfo Halffter
Tres peçes breus (1960), de Amado Blanquer
Homenaje a Reger (1973), de Ramón Barce
Temporalia (1975), de Tomás Marco
Soliloqui (1972), de Joaquín Homs

II Parte

Ciclos (1970), de Francisco Llàcer Pla (estreno)
Condicionado (1962), de Luís de Pablo
Naturaleza muerta con guitarra (1975), de Tomás Marco

En el programa, ninguna obra de compositores del grupo.¹³²⁰ El interés estaba en dar cuenta de lo que hacía el resto para confrontar la música que Actum proponía con la que se hacía por entonces en Valencia y el resto de España bajo postulados estéticos y creativos distintos. Con solo dos excepciones, como muestra de actualidad las obras databan de la primera mitad de la década. La organización corrió a cargo de Actum y los intérpretes fueron Perfecto García Chornet al piano, Salvador Porter al violín, José Ramón Calpe a la guitarra y Vicente Balaguer con la flauta en sol.

Tras el intenso verano de 1976, cuando el núcleo del grupo pasó por los Cursos de Verano de Darmstadt y el I Encuentro de artistas jóvenes de Vigo, se presentó el primer concierto de la nueva temporada 1976-1977. Fue el 5 de octubre y como de costumbre en la Societat Coral El Micalet. Se repartió entre los asistentes un sencillo programa de mano fotocopiado con el programa y los intérpretes mecanografiados.¹³²¹ Por primera vez, de entre los documentos que se conservan, aparece el logotipo/sello que identificaría en el futuro los documentos del grupo: la A de Actum.

Interior tímbric per a Llorenç Barber, para piano preparado, de Jordi Francés
Primera finestra, para flauta, guitarra eléctrica y piano, de Amadeu Marín
Segones al natural, para flauta, guitarra eléctrica y piano, de Josep Lluís Berenguer
Aramateix!!, para conjunto instrumental indeterminado, de Llorenç Barber
Trivial, para flauta, guitarra eléctrica, piano, cinta y modulador de anillo, de Jorge Francés
Acompanyament per a una cinta ma-gnetofònica, obra colectiva para piano, sintetizador e instrumental electrónico

¹³¹⁹ *Levante*, 14.1.1976.

¹³²⁰ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 9.3.1976.

¹³²¹ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 5.10.1976.

Avui, el grup Actum inicia la segona etapa de la seua activitat. El balanç del proposat curs, tal vegada no va ésser com nosaltres heguérem volgut que fóra. Però si va resultar alligador en tant que es va poder aconseguir una dinàmica i un interès al voltant dels moviments de la nova música. Les dificultats que s'han hagut de vencer han estat grans, i el factor econòmic, determinant.

Ben bé sabem que aquesta música és condicionada pel fet d'estar immersa i haver sorgit a i d'una societat burgesa, i que d'alguna forma, vulgata o no, la serveix. Allò determinant en aquest cas, és aconseguir que la música i qualsevol altra activitat de la cultura puga ser considerada com a cosa habitual i no com a cosa que es presenta esporàdicament baix la forma d'un acte promogut per elements elitistes que se senten en un moment donat benefactors de la humanitat. El problema no es resol ni acostant la música a estructures elementals per a la seua fàcil assimilació, ni pensant, paternalment, que amb ella contribuïm a elevar el nivell cultural de les "masses".

No tenim ràpida solució per a la qüestió, pensem que és la pràctica diària i la confrontació dels fets de la vida real, com trobarem el camí a seguir.

Per tot això, estan en projecte una sèrie de seminaris i col·loquis sobre la música, tant en els seus aspectes formals i tècnics, com en els aspectes que corresponen al seu paper a la societat actual.

Es necessària la col·laboració de tots aquells que creguen que la música pot assumir una funció positiva si aquesta s'adapta revolucionàriament al progressiu canvi de les estructures socials. El paper actual de la música no pot ser exclusivament lúdic, encara que moltes vegades aquest siga un dels seus components, sinó que deu ser una relació, no mèstica, amb la vida diària. Per açò, la música deu actualitzar-se.

La ideologia de la classe dominant està implícitament present al seu art; la ideologia d'una classe revolucionària deu estar implícitament expressada al seu art. La música potser un element més en aquesta revolució i només dialècticament serà possible incorporar-la a la mateixa.

Josep Ll. Berenguer
(Grup ACTUM)

CONCERT, dia 5 Octubre a les 20 hores

Segon any, Grup ACTUM

SOCIETAT CORAL "EL MICALET"

VALENCIA 1967
entrada lliure



PROGRAMA

Jorge Francés
"INTERIOR TIBERIC PER A LLORENÇ BARBER" (*)
(piano preparat)

Amadeu Marín
"PRIMERA FINESTRA" (*)
(flauta, guitarra elèctrica i piano)

Josep Ll. Berenguer
"SEGONES AL NATURAL" (*)
(flauta, guitarra elèctrica i piano)

Llorenç Barber
"ARABATELI !!!" (**)
(conjunt instrumental indeterminat)

Jorge Francés
"TRIVIAL" (***)
(flauta, guitarra elèctrica, piano, cinta i modulador d'anell)

Collectiu Actum
"ACOMPANYAMENT PER A UNA CINTA MA-GNETOPONICA" (***)
(cinta, sintetitzador, instrumental electrònic)

interprete: Jorge Francés, Toni Tordera, Liberto Benet, Josep Ll. Berenguer, Amadeu Marín, Salvador Porter.

Ilustración 58 Programa de mano. Concierto Actum. Valencia, El Micalet, 5.10.1976. Archivo Llorenç Barber.

Todas las obras habían sido compuestas ese mismo año y se estrenaban así en la ciudad, aunque las tres primeras obras ya se habían escuchado en Vigo algunos meses antes. Se advierte presencia de la guitarra eléctrica, convertida en un instrumento más de concierto. Fue incorporada por los compositores del grupo en algunas obras de la mano de Amadeu Marín, que era el especialista. La electrónica tenía su parcela en *Trivial*, que combinaba instrumentos convencionales con una guitarra eléctrica, una cinta magnética y un modulador de anillo. Este último dispositivo, ya usado por grandes compositores años atrás como Vladimir Ussachevsky en *Of Wood and Brass* (1965) o Karlheinz Stockhausen en *Mantra'* (1970), permitía modular –modificar– una señal de entrada con otra –la moduladora– creando un sonido nuevo a partir de la suma o la diferencia de las dos frecuencias anteriores. En la obra colectiva, además de la cinta se usaba un sintetizador para generar sonidos en directo y de forma artificial. Los intérpretes de las obras fueron Jorge Francés, Antoni Tordera, Liberto Benet, Josep Lluís Berenguer, Amadeu Marín y Salvador Porter.

El concierto contó con la crítica de López-Chavarri en *Las Provincias*, quien denunció la acomodada vida musical valenciana. Era habitual que el crítico abriera sus crónicas de los conciertos Actum con reproches a la música local, así como que mostrara su aliento, ánimo y reconocimiento a la labor de los miembros del grupo.

Como una isla perdida en el mar de la música valenciana, acomodaticia, rutinaria y sin inquietudes por ver que hacen los compositores de hoy en día, el grupo ACTUM presentó anteayer la primera sesión de su nueva temporada. [...] ACTUM es un fermento, un estímulo para la nueva música en Valencia y por ello no es de extrañar que un público joven siguiera con atención y aplauso una sesión en la que se evidenció un trabajo de varios autores que buscan su identidad artística a través de unas experiencias que suman tensiones de estructuras, vitalización de unas constantes tímbricas y una planificación que amalgama la realización de instrumentos en vivo con la colaboración del elemento electrónico que enriquece, recorta o distancia aquellas experiencias propuestas por el compositor.¹³²²

En los primeros meses de 1977, Actum organizó en El Micalet varios conciertos para los que se contó con algunos de los más importantes intérpretes jóvenes especializados en música contemporánea. Todos ellos venían de Madrid – lugar de mayor concentración– y pisaban por primera vez un escenario valenciano. Después de Glosa en 1975, se continuaba así con el empeño de hacer pasar por Valencia a artistas contemporáneos de otros lugares de España con los que además se establecía un contacto, una colaboración y un trasvase de ideas siempre enriquecedor. Poco a poco, con los conciertos organizados por Actum, la ciudad se convertiría en un referente cada vez más importante en el circuito, aún marginal, de la música nueva. El 13 de enero de 1977 Actum preparó en la Societat Coral El Micalet un concierto monográfico de obras contemporáneas para voz, con la colaboración de la soprano toledana Esperanza Abad, miembro más destacado del grupo Canon. Un programa de mano decorado con fragmentos de las propias obras y marcado con el sello Actum, recogía la información del concierto, las obras a interpretar e información sobre la cantante.¹³²³ Es la primera de las citas organizadas por el colectivo, de entre las conocidas y comentadas hasta el momento, en la que consta que se cobrara entrada – cincuenta pesetas– al público asistente. Uno de los problemas básicos con que se encontró el grupo a la hora de sacar adelante su proyecto fue el económico. El intento frustrado de vender bonos para los conciertos, los escasos ingresos por venta de partituras y la falta de ayudas, llevó al colectivo a recurrir a todo tipo de recursos, entre ellos el cobro puntual por la entrada. Para la sesión se programó:

I Parte

GAB XX, de Francisco Estévez
Sequenza III, de Luciano Berio
Brumas, de Francisco Cano

II Parte

Stone's Songs, de Abdullah Martínez

La intérprete invitada, Esperanza Abad, era una soprano y actriz formada en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Madrid, especializada en música contemporánea. Con una intensa actividad artística e investigadora en el ámbito de la voz fue protagonista directa de los setenta no solo con Canon o Equipo 40, sino que, como explican Barber y Palacios: «cual hispana Cathy Berberian, se convertirá a partir

¹³²² *Las Provincias*, 7.10.1976.

¹³²³ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 13.1.1977.

de ahora en la intérprete por excelencia de este decenio». ¹³²⁴ Con Canon trabajó en compañía de Carlos Cruz de Castro, Francisco Estévez, Miguel Arrieta y otros por la recuperación de la importancia de la voz en la música contemporánea y tratando de «hallar la fórmula de un espectáculo nuevo basado en el canto contemporáneo orientado hacia la escena». ¹³²⁵ Las obras que la cantante presentó en el concierto eran de sus compañeros de grupo, excepto la *Sequenza III* de Luciano Berio. ¹³²⁶

En la misma línea de acercar a Valencia intérpretes destacados de la nueva música, Actum organizó el 29 de marzo de 1977 un concierto de percusión con la participación de Joan Ivorra –formado en el Conservatorio de Madrid y por entonces profesor de la Orquesta Nacional de España– y Xavier Benet –preparado en el conservatorio valenciano y profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE–. Ambos actuaban conjuntamente difundiendo la música contemporánea y habían recibido obras escritas específicamente para ellos por los compositores de la generación más joven. El mismo Llorenç Barber les dedicó *Verge Liliana* (1977), pieza que formó parte del programa y que fue estreno absoluto. De nuevo una sencilla fotocopia en papel morado y con el sello de Actum presentaba mecanografiadas las obras. ¹³²⁷

I Parte

Seis invenciones a dos voces, de J. S. Bach (adaptación para dos vibráfonos o marimbas de Ivorra y Benet)
Esquemas 1, de Enrique G. Macías
Poema percutido, de Francisco Guerrero

II Parte

Verge Liliana, de Llorenç Barber
Guernica, de J. Ivorra y X. Benet

Tras los monográficos de voz y percusión, el 5 de abril del mismo año Actum organizó un concierto de Emiliano del Cerro, guitarrista y compositor que había trabajado la electrónica en el laboratorio Alea y que era miembro del Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Musicales del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Un programa de mano mecanografiado y fotocopiado, formato ya característico de los conciertos de Actum, informaba sobre el intérprete y las obras. ¹³²⁸

I Parte

Quod tibi magis delectabilis, de Llorenç Barber (estreno)
Capítulo indefinido, de Josep Manuel Berea (estreno)
Complejos IV, de J. Ll. Berenguer (estreno en Valencia)

¹³²⁴ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De a música experimental al arte sonoro en España...*, p.17.

¹³²⁵ *Idem*. Manifiesto que acompañó a la presentación de Canon en Madrid.

¹³²⁶ *Idem*. Abdullah Martínez nunca existió. El nombre se refiere a un autor apócrifo creado con nombre y biografía propia inventado por el grupo Canon.

¹³²⁷ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 29.3.1977.

¹³²⁸ Programa de mano. Valencia. Societat Coral El Micalet. 5.4.1977.

II Parte

Flor de Azar (para guitarra y cinta), de María Escribano (estreno en Valencia)

Residus, de Llorenç Balsach (estreno en Valencia)

Un Triedro, de Fernando Palacios (estreno)

A principios de 1978 el grupo Actum organizó, en estrecha colaboración con la entidad cultural valenciana Nova Cultura, un ciclo de conciertos a desarrollar entre enero y junio con el que según el folleto de presentación se buscaba: «[...] ofrecer la música de forma cohesionada i dirigida per experts. Aquest seria el tret de la col·laboració amb ACTUM, la qual acivitat a esta ciutat comença a ser ja coneguda. L'activitat musical es donaria en relació amb llurs autors i intèrprets, desbordant el marc d'una audició convencional».¹³²⁹ El avance del programa de conciertos anunciaba a Juan Hidalgo (ZAJ) en enero; a la Orquesta de Stuttgart en febrero, en colaboración con el Instituto Alemán; a Carles Santos y Bárbara Held en marzo; un concierto de obras para piano y una actuación de Actum en abril; a Jesús Villa-Rojo y otro concierto de Actum en mayo y a Susana Martín con un monográfico sobre Erik Satie en junio.

En el primero de los conciertos organizados por Actum y Nova Cultura se celebró el 25 de enero de 1978. Juan Hidalgo presentaba, con la colaboración de los miembros del grupo valenciano, el estreno absoluto de su obra *Rrose Sélavy: 6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras: Rrose Sélavy* (solo), *Belle Haleine* (dúo), *Rrose Sélavy* (trío), *Eau de voilette* (cuarteto), *Rrose Sélavy* (quinteto), *L.H.O.O.Q.* (sexteto).¹³³⁰ La obra, para celesta, piano y electrónica, revela cierto minimalismo progresivo. En el programa de mano, un texto de Miguel Ángel Coria presentaba la obra como «un proceso aditivo que, a partir de un material en desnuda apariencia, va cubriéndose progresivamente de una rica textura (cada pieza supone la incorporación de un intérprete más). Cinco sonidos en sucesión diatónica eran el material básico, permutando su posición en cada pieza y estableciendo relaciones cambiantes entre ellos».¹³³¹ Consciente de las características de la obra, Coria auguraba la posibilidad de que la obra desatara la ira de la crítica y de cierto sector del público y de la comunidad musical, pero lo cierto es que, según se desprende de la crónica de López-Chavarri en *Las Provincias*, se equivocó.

Por la noche se inició en Nova Cultura la colaboración de esta renacida entidad cultural con el grupo de música actual Actum, cuyos miembros prestaron fraternal ayuda a Juan Hidalgo para el estreno de sus «6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras y un etcétera Zaj». [...] El joven público de Nova Cultura la acogió con interés y la rubricó con cortés aplauso (lo siento por Coria, ya que no se encabritó a nadie...) y significó el arranque de una interrelación entre el grupo de Conejero (Nova Cultura) y este Actum indesmayable, tesonero y estimulante

¹³²⁹ Programa de conciertos. Valencia. Nova Cultura. Enero-junio 1978. «[...] ofrecer la música de forma cohesionada y dirigida por expertos. Este sería el carácter de la colaboración con ACTUM, cuya actividad empieza a ser conocida. La actividad musical se daría en relación con sus autores e intérpretes, desbordando el marco de una audición convencional». Traducción del autor.

¹³³⁰ Se trataba del estreno en vivo de la obra. Existía ya una versión de estudio grabada anteriormente y editada por Cramps Records en Milán en 1977.

<<http://www.juanhidalgo.com/img/02cronologia/textos/70S.pdf>>. [Consulta: 20 abril 2012].

¹³³¹ Programa de mano. Valencia. Nova Cultura. 25.1.1978.

que prepara y anuncia en el mismo local otras sesiones de positivo interés, como las de la Orquesta de Stuttgart, Carles Santos, etc. [...] En suma, un concierto interesante y la evidencia de una etapa que puede y debe ser muy provechosa para el binomio Actum-Nova Cultura.¹³³²



Ilustración 59 Juan Hidalgo y Llorenç Barber interpretando *Rose Sélavy*. *Nova Cultura*, 25 enero 1978. Archivo Llorenç Barber.

Lástima que no pudo darse aquella provechosa etapa que avanzaba el crítico. Una breve reseña en *Valencia Semanal* llevaba un título más que elocuente para comentar el concierto: «Un atentado contra la rutina: concierto Zaj en Nova Cultura».¹³³³ Destacaba una buena entrada de público –sobre doscientas personas– mayoritariamente jóvenes que acabaron interesados y sorprendidos, a la vez que criticaba la ausencia de figuras de la música oficial valenciana entre los asistentes.

El ciclo organizado por Actum y Nova Cultura siguió con un concierto celebrado el 20 de febrero en el salón de actos de la facultad de Filosofía y Letras que tuvo como protagonista a la Orquesta de Cámara de Stuttgart, cuyos miembros procedían de la Orquesta Sinfónica de Alemania y estaban especializados en la interpretación de infrecuentes quintetos y sextetos de cuerda. Para la ocasión ejecutaron el *Quinteto* en sol menor KV 516 de Mozart y el *Sexteto* en sol mayor op.36 de Brahms.¹³³⁴

El 8 de marzo, alterando el orden propuesto inicialmente, se convocó un concierto del grupo Actum con Josep Lluís Berenguer, Isabel Febrer, Jordi Francés, Pedro Laguía y Ximo Moreno como intérpretes de un programa compuesto íntegramente por obras de sus miembros.¹³³⁵ Es el último de que se tiene constancia fruto de la colaboración entre el grupo y Nova Cultura.

¹³³² *Las Provincias*, 27.1.1978.

¹³³³ *Valencia Semanal*, 1978, nº9.

¹³³⁴ *El País*, 21.2.1978.

¹³³⁵ Programa de mano. Valencia. *Nova Cultura*. 20.2.1978.

I Parte

Aramateix!!, para conjunto instrumental, de Llorenç Barber
Cómic, para conjunto indeterminado, de J. Ll. Berenguer

II Parte

Interior tímbric per a Llorenç Barber, piano preparado, de Jordi Francés
Chacun sa Chimère, para dos violonchelos, de Jordi Francés
Jacarandá, para percusión, de Ximo Moreno
Joguina, para conjunto instrumental indeterminado, de Amadeu Marín

El aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia incluyó en su XIV ciclo de cultura un concierto del grupo Actum el 18 de mayo de 1978. Tuvo lugar en la Societat Coral El Micalet y J. Ll. Berenguer, Isabel Febrer, Francesc Fenollosa, Jordi Francés, Pere Laguía y Ximo Moreno se encargaron de la interpretación de piezas compuestas por miembros del grupo.¹³³⁶

I Parte

Cercant un estel (1978), para conjunto instrumental, de Llorenç Barber
Cómic (1975), para conjunto indeterminado, de J. Ll. Berenguer
Materials (1977), para flauta, guitarra eléctrica y piano, de Amadeu Marín

Descanso¹³³⁷

Assemblea (1977), música electrónica de J. Ll. Berenguer
Concret H.P. (1976), música concreta de Jordi Francés

II Parte

Serem (joc de cartes), (1978), para piano, guitarra, clarinete, voz y percusión, de Amadeu Marín
Chacun sa Chimère (1978), para dos violonchelos, de Jordi Francés
Jacaranda (1978), para percusión, de Ximo Moreno
Joguina (1977), para cajas de música y conjunto indeterminado, de Amadeu Marín

En el programa de mano aparecía una sucinta biografía del grupo en la que se hacía referencia a más de veinte conciertos anteriores en su haber, lo que confirma que realmente fueron más de los que la prensa o los programas de mano permiten conocer hoy en día. Salvador Seguí, en su espacio habitual en el diario *Levante*, era especialmente crítico en esta ocasión con el trabajo de Actum, del que valoraba la voluntad pero cuestionaba los resultados:

[...] Con buenos propósitos, pero con escasos recursos técnicos; con intensa y sincera dedicación, pero con menguados conocimientos musicales, los compositores e intérpretes del grupo Actum no llegan a mucho en sus presupuestos renovadores de la tradición sonora; ni tampoco la incorporación de otras posibilidades de acción escénica a su pretendido vanguardismo llega a rebasar el puro intento, por lo que el resultado musical de su proyecto, que puede

¹³³⁶ Programa de mano. Valencia. XIV ciclo de cultura de la Caja de Ahorros de Valencia. Societat Coral El Micalet. 18.5.1978.

¹³³⁷ Durante el descanso reprodujeron obras realizadas en el estudio Actum de música electroacústica.

ser bueno, en el fondo teórico, queda muy pobre en el resultado práctico. Y no quisiéramos que nuestro propósito crítico se entienda negativamente, pues lo que deseáramos es un grupo con las ideas que desde Actum se apuntan, pero con la fuerza interna y necesaria para convertir esas ideas en hechos sonoros de hoy expuestos en lenguaje musical, puesto al día y realizados con el mínimo cumplimiento de las exigencias que el arte, en cualquiera de sus varias formas de expresión requiere.¹³³⁸

Entre el 22 y el 24 de mayo de 1978 se realizaron tres conciertos Actum en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia.¹³³⁹ Se presentaron obras de Barber, Berenguer, Marín, Tordera, Moreno, Francés y algunos trabajos colectivos, además de piezas de Ramón Barce y Antonio Agúndez. Actum-teatre participó en la interpretación de *Sambori*, de Llorenç Barber, *Cómo imaginábamos el paraíso en Bergamo* y *Teoría del Bagaje* de Antoni Tordera y *Abgrund Hintergrund* de Ramón Barce.¹³⁴⁰ La Dirección General de Música subvencionó el concierto a condición de que se celebrara en la Facultad de Filosofía, con el objetivo de promocionar la música en la universidad.

El verano de 1978 se convocó en Valencia la III Escola d'Estiu al País Valencià, organizada por la entidad progresista de izquierdas Moviment de Renovació Pedagògica del País Valencià.¹³⁴¹ Entre los días 3 y 8 de julio se organizaron todo tipo de actividades: conferencias, coloquios, mesas redondas, proyecciones de documentales y películas, conciertos, teatro y partidas de *pilota valenciana*. Entre todo ello, el martes 4 se programó, tal como anunciaba el programa, un «Concert de música contemporània del País Valencià, a càrrec del Grup Actum d'interpretació musical».¹³⁴²

Entre 1979 y 1982 el grupo Actum organizó y coordinó los «actes de música alternativa», Ensems, en Valencia.¹³⁴³ En 1979 el Conservatorio de Música de Valencia cumplió cien años. Para conmemorar tal aniversario se programaron toda una serie de conciertos y actos que culminaron con la inauguración de unas nuevas instalaciones para el centro en el Camino de Vera. Aprovechando una ocasión tan señalada, la institución valenciana y la Fundación Juan March de Madrid organizaron un Ciclo de Música Valenciana con nueve conciertos que tuvieron lugar en el salón del viejo conservatorio. Las interpretaciones, casi todas a cargo de artistas locales, abarcaron una amplia parte del repertorio de música valenciana de todos los tiempos: obras de Cabanilles, Martín y Soler, Ruperto Chapí, Salvador Giner, Manuel Penella, Francisco Cuesta, José Serrano, Pedro Sosa, López-Chavarri, Moreno Gans, Manuel Palau, Ricardo Olmos, Vicente Asencio, Oscar Esplà, Llàcer Pla, Báuena Soler y Amando Blanquer entre muchos otros. El grupo Actum también formó parte del

¹³³⁸ *Levante*, 20.5.1978.

¹³³⁹ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.95.

¹³⁴⁰ CELIS, Mary Carmen de. *Colectivo Actum (2)...*, pp.23-24.

¹³⁴¹ La Escola d'Estiu era un espacio de encuentro para docentes y no docentes que buscaba la reflexión sobre la escuela y la educación valenciana. Se discutía sobre las prácticas culturales y políticas que afectaban a la sociedad y se planteaba la construcción de un proyecto social y educativo que dignificara la vida de las personas.

¹³⁴² Programa de actividades. Valencia. III Escola d'Estiu al País Valencià. 4.7.1978.

¹³⁴³ Los conciertos incluidos en las cuatro primeras ediciones de Ensems se tratan en el apartado posterior 5.6, dedicado específicamente al encuentro.

programa de conciertos representando, precisamente, a la última generación de músicos valencianos con una interpretación de obras propias que tuvo lugar el 2 de noviembre. El grupo, que había nacido libre en 1973 «diciendo no a un Conservatorio que huele alcanfor»,¹³⁴⁴ se encontraba apenas seis años más tarde actuando dentro de la institución. La ocasión era todo un reconocimiento. Formando parte del programa se hacía de Actum una parte de la historia de la música valenciana, la última y más reciente, junto a nombres absolutamente consolidados desde Cabanilles a Llàcer Pla. Ello en la institución musical por excelencia, en un conservatorio que parecía reconocer y aceptar la existencia y validez de otros tipos de músicas, aunque el paso del tiempo se encargó de dejar claro que aquel concierto fue solo un espejismo.

Actum al completo ocupó la sala de conciertos y presentó un espectáculo músico-teatral con el título *De un siglo y muchos más*, una visión satírica y burlona de las músicas del pasado. El crítico Eduardo López-Chavarri escribió unas notas al programa en las que, como siempre había hecho desde sus críticas, mostraba su apoyo a las iniciativas y planteamientos del grupo, defendía la validez y rigor de sus propuestas, subrayaba su carácter de revulsivo para el ambiente musical valenciano y elogiaba su labor en la organización de conciertos que llevaban a Valencia a destacados artistas contemporáneos.

Cualquier cosa puede pasar en el concierto de hoy, cualquier chispa de imaginación, cualquier rayo de indignación, cualquier trueno de risa dionisiaca, vaya usted a saber; pero, ojo, no confundamos lo anticonvencional, la rotura de tópicos y el desenfado provocante con la falta de base o el viejo y decrépito «épaté». Actum ha sido, es un revulsivo contra los miles de «Heroicas» y cientos de «Para Elisabets» que año tras año nos anegan desde los más variados recitales y cuando, paradójicamente, en Valencia se exhibe, visita y compra pintura de lo más actual, de lo más avanzado, en música vivimos anclados en una programación que desconoce el pulso de la sociedad de nuestros días y contra ese estado de cosas ha venido Actum a quitar telarañas, a limpiar polvo secular, a sacar al público de su letargo y con sus fusas, ruidos, voltios y cintas magnetofónicas, a recordar que estaremos en este año del Señor y que la evolución cultural es real, viva y operante. Casi críptico, casi mítico, con vagos sesgos de Dios sabe qué tenebrosas connotaciones, el grupo Actum ha logrado salir adelante tras sus etapas en El Micalet, en Nova Cultura y, más recientemente, con su ciclo en el Museo de Bellas Artes. Es, insisto, un grupo, un colectivo, pero bastaría recordar que en él hay nombres como Barber o que Berenguer es el autor del libro *Introducción a la música electroacústica* para alejar fantasmas de gratuidad superficial y para considerar su presencia aquí. Actum ha posibilitado asimismo la presencia en Valencia de compositores e intérpretes como Marco, Cage, Hidalgo, Esperanza Abad, Santos, etc. que son nombres con resonancia europea y por todo ello, los sonidos instrumentales, de ambiente, grabados en cinta que hoy relacionan, interfieren o incluso enfrentan a público e intérpretes, serán un revulsivo eficaz contra esas brujas de la comodidad, la rutina y el lugar común y por ello no es de extrañar que Actum pretenda que una de las misiones de la presente obra podría ser la de recoger ese mundo de vivencias dispersas y darle suelta en una sala cerrada.¹³⁴⁵

¹³⁴⁴ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978

¹³⁴⁵ Notas al programa de Eduardo López-Chavarri. Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música, Ciclo de Música Valenciana. 2.11.1979.

En 1980, durante el XVI ciclo de la Acción Socio-cultural –antes aula de cultura– de la Caja de Ahorros de Valencia, se organizó un Ciclo de Música del siglo XX entre el 13 y el 24 de junio. Junto a una conferencia de Carmelo Bernaola y los conciertos de Perfecto García Chornet, el Orfeón Universitario y el Laboratorio de Interpretación Musical de Jesús Villa-Rojo, se programó un concierto del grupo Actum el día 18 en el Museo Nacional de Cerámica «González Martí». Las obras que interpretó el colectivo aparecían en un elegante programa de mano a cargo de la Caja de Ahorros.¹³⁴⁶

I Parte

Granellut i elèctrics, obra electrónica colectiva del taller Actum
Cémbalo col piano forte, de Llorenç Barber

II Parte

Invenció, de Amadeu Marín
Passionaria, de J. Ll. Berenguer
Set peçes lepidiformes, de Amadeu Marín
Peça per a piano, de Francesc Fenollosa
Trossos pentatònics, de Francesc Fenollosa

El último concierto de Actum que se conoce tuvo lugar en el Teatro Principal a finales de la primavera de 1983. Solo ha quedado un apunte en la prensa que anunciaba «una actuación del Grupo Actum de música contemporánea» en el cierre de la temporada de conciertos 1982-1983 de la sala valenciana.¹³⁴⁷

5.4.2.- La Societat Coral El Micalet y otros escenarios de actuación en Valencia

Uno de los primeros y principales problemas a los que se enfrentó el grupo Actum fue el de encontrar un lugar habilitado donde poder dar a conocer su trabajo y sus propuestas musicales. Ante la falta de espacios y la inicial inaccesibilidad de los existentes, cabría pensar que encontrar un lugar donde organizar sus conciertos pudo ser tarea difícil. Sin ayudas oficiales o de otro tipo para dar sus primeros pasos y con unas ideas musicales radicalmente opuestas a las que llenaban las salas de concierto de la ciudad, parecía imposible encontrar un sitio que no pusiera trabas a la libre exposición de sus propuestas. Era complicado entrar en un circuito musical copado por los conciertos de la Sociedad Filarmónica y de la Orquesta Municipal en el Teatro Principal, los de la Orquesta de Cámara en el Teatro Talía, la Clásica en el Ateneo, los conciertos en el conservatorio o en los institutos Francés y Alemán.

Desde 1969, Llorenç Barber había ofrecido conciertos de piano en colegios mayores de la ciudad. Pero para un proyecto como el de Actum se hizo necesario contar con un escenario de actuación que permitiera más posibilidades, que estuviera preparado para ejecutar obras de plantilla más numerosa y que contara con mayor aforo. Incluso un lugar que se pudiera convertir en una especie de sede donde programar temporadas de conciertos y atraer a un público comprometido y fiel. El

¹³⁴⁶ Programa de mano. Valencia. XVI ciclo de la Acción Socio-cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Museo Nacional de Cerámica «González Martí». 18.6.1980.

¹³⁴⁷ *El País*, 12.12.1982.

objetivo era constituir un espacio nuevo para la música contemporánea que llenara el vacío existente en la ciudad y se convirtiera en referencia. Actum contó desde el principio con el apoyo de la Societat Coral El Micalet, que acabó por ser determinante para la consolidación de su actividad.

Para que la colaboración de El Micalet con Llorenç Barber y Actum fuera posible fue trascendental el papel de su presidente Frederic Jordà. Hombre de cultura, desarrolló una importante labor al frente de la entidad, de la que era miembro desde 1954 y en la que ejerció la presidencia desde 1973 hasta el momento de su muerte en 2003. Su labor personal –y de la propia Sociedad– por la cultura valenciana, por el movimiento valencianista y a favor de la música y teatro valencianos, le hicieron merecedor del Premio Vicente Ventura 2003.¹³⁴⁸

Llorenç Barber conoció a Jordà a principios de los setenta, cuando este trabajaba como funcionario para el Ministerio de Comercio, poco tiempo antes de estrenarse como presidente de la Sociedad. El músico recuerda que a menudo pasaba por la delegación del Ministerio en sus idas y venidas de la universidad para cumplir con algunos encargos administrativos de sus hermanos, que por entonces tenían una empresa. Entre las conversaciones que mantuvieron durante aquellos trámites, Barber comentó su dedicación a la música y alguno de los proyectos que llevaba entre manos. Jordà no dudó en ofrecerle la posibilidad de usar la sala de El Micalet para cualquier concierto o iniciativa que quisiera poner en marcha. Así fue que, pocos años después, Llorenç Barber aprovechó el ofrecimiento y se programó el primer concierto de Actum en la Sociedad Coral El Micalet en enero de 1974. Barber recuerda como Jordà creyó en el proyecto y se fío de él desde el principio apostando por aquella iniciativa musical novedosa que, por cierto, le valió algún que otro enfrentamiento con los músicos de la institución.¹³⁴⁹ A pesar del entorno, Frederic Jordà mantuvo su apoyo a Barber y a Actum cediéndoles las instalaciones para cuantos conciertos programaron, sufriendo, eso sí, en cada ocasión para defender la presencia del colectivo en aquella institución.¹³⁵⁰

La Sociedad Coral El Micalet, aún con vida hoy en día, tiene solera en la ciudad de Valencia. Sus antecedentes se remontan a la Societat Coral Orfeó Valencià El Micalet, fundada el 11 de agosto de 1893 como resultado de la fusión de varios orfeones, entre ellos el Orfeón Valenciano, cuyos socios redactaron un reglamento para crear la nueva sociedad.¹³⁵¹ Iniciaron su andadura en un local cedido por el ayuntamiento de la ciudad en la calle de la Llonganissa –actual Periodista Azzatti–. Pronto visitaron a Salvador Giner para pedirle protección artística, a lo que el compositor respondió con la composición expresa de algunas obras. Tras varios años y cambios de sede, en 1898 se fundó en el seno de la Societat Coral un instituto musical

¹³⁴⁸ *El País*, 08.4.2003.

¹³⁴⁹ En la misma Sociedad funcionaba una escuela de música, a modo de conservatorio, de talante claramente conservador.

¹³⁵⁰ RUVIRA, Josep. *1979 Ensembles 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.24. Llorenç Barber reconoce en una entrevista con el autor: «Más tarde supe lo que tuvo que sufrir para defender nuestra presencia allí, que los músicos de la casa rechazaban».

¹³⁵¹ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo; DOMENECH, José. *100 años de música valenciana, 1878-1978...*, pp.91-92. Existe más información sobre la Societat Coral El Micalet en su web: <<http://www.elmicalet.cat/>>. [Consulta: 9 octubre 2013].

que, funcionando como un conservatorio, ha llegado hasta la actualidad permitiendo los estudios de grado profesional de varios instrumentos. En 1902, tras una crisis interna provocada por los gastos derivados de los estrenos de varias óperas de Salvador Giner, desapareció la Societat Coral Orfeó Valencià El Micalet y, sin solución de continuidad, el socio Antoni Rabassa fundó la Societat Coral El Micalet. En septiembre de 1928, ya muerto Salvador Giner, en reconocimiento a su ayuda y colaboración se acordó que la entidad llevara el sobrenombre de Instituto Musical Giner. En 1934 la Societat compró un solar en la calle Guillem de Castro, en 1946 se puso la primera piedra y el 30 de mayo de 1954 se inauguró oficialmente la que aún es su sede.

Entre sus instalaciones, se contaba con una aceptable sala para conciertos en la que se ofrecieron zarzuelas, dramas, comedias, conciertos y jazz. La sala de El Micalet intensificó su actividad a partir de 1974, ya en tiempos del grupo Actum, después de haber sufrido una importante remodelación a causa del incendio que el 11 de agosto de 1971 arrasó las instalaciones. Entre 1974 y los primeros años ochenta pasaron por su escenario –además de Actum– artistas importantes de varias disciplinas como Guillermina Mota, Jaume Sisa, Pau Riba, Els Pavesos, Orquestra Mirasol, Humo, Al Tall, Paco Muñoz, Lluís el Sifoner, Orquestra Túria, Grup Uc, Toti Soler, Fusion, Iceberg, Blai Tritono, Pi de la Serra, Cotó-en-Pèl, Ovidi Montllor, Nueva Troba Cubana, Secta Sònica, Cia. Elèctrica Dharma, Ramon Muntaner, Raices, Nelo Sorribes o Burninc. La actividad durante los setenta fue frenética: un total de setenta y ocho actuaciones en la temporada 1974/75, noventa y siete en la temporada 1975/76 y ciento doce en la del 1976/77. Grupos de teatro como Tàbano, Palo, Comediants, Orfeó de Sants, Els Joglars, La Cazuela, Ubú Blau, Grup 49, Llebeig, Cizalla, Buho, El Rogle, P.T.V., Els Pavesos, l'Odin Teatret, Teatre del Mediterrani, Dagoll-Dagom, El Sambori, l'Entaulat, Pluja, Libre Teatro Libre, Carnestoltes. No faltó el género lírico, con las representaciones de la Companyia Lírica Salvador Giner. Antes de abrir las puertas al grupo Actum, El Micalet ya había acogido alguna novedosa experiencia artístico-musical como la que pusieron en marcha de forma conjunta los grupos experimentales La Pasta, Che Quartet Jazz y Baúl Teatre con sus conciertos ininterrumpidos de grupos musicales de carácter experimentador que trabajaban en el flamenco, el jazz, el teatro, el rock, el blues o la bossa.

En definitiva, la Societat Coral El Micalet era una institución íntimamente ligada a la cultura valenciana que apostó como pocas por las propuestas artísticas locales y jóvenes, de las más variadas disciplinas y fueran del carácter que fueran. En cuanto a su labor en lo estrictamente musical, López-Chavarri destacaba su importancia por erigirse en importante centro de difusión y por la variedad de propuestas a que daba cabida:

El Micalet es otro nombre íntimamente ligado a este quehacer diario [...] su espíritu de superación le ha valido la colaboración en sus conciertos de la Comisaría Nacional de la Música, la integración de la música de vanguardia (acoge al Grupo Actum, Llorenç Barber), y por su escenario desfilan en ecléctica variedad nombres y géneros tan diferentes como los que representan la Coral «Comes», Lluís Llach, el homenaje a Machancoses, Secta Sónica...¹³⁵²

¹³⁵² *Idem.*

Desde el primer concierto de Actum en enero de 1974 hasta su desaparición definitiva, El Micalet sirvió para acoger algunas actividades de Actum y un buen número de conciertos.

Dentro de Valencia, cabe comentar la violentamente frustrada colaboración de Actum con Nova Cultura. Se trataba de una librería, a la vez que entidad cultural que funcionó como sala de exposiciones, de lecturas, de conciertos; en definitiva un espacio para la cultura pro-libertad cuyos locales se encontraban en la calle Álvaro Bazán 16. Fundada en 1977 por el catedrático de filología de la Universidad de Valencia Manuel Ángel Conejero, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y el editor Fernando Torres –los tres formaban el núcleo básico del Partido Socialista Popular valenciano–. En muy poco tiempo, se convirtió en uno de los símbolos más importantes de la cultura progresista valenciana. Actum y Nova Cultura colaboraron en la programación de un interesante ciclo de seis conciertos entre enero y junio de 1978 que, entre otros, debía traer a Valencia a artistas de la talla de Juan Hidalgo o Carles Santos. Sin embargo, los sucesivos ataques de la ultraderecha y los problemas económicos acabaron por provocar su cierre antes de concluir el proyecto. De no haber tenido ese final, es seguro que la colaboración entre Actum y la entidad cultural se habría repetido en más ocasiones con muy buenos resultados.

Con el tiempo Actum pasó por otros recintos de la ciudad de Valencia, aunque de forma más puntual y sin establecer relaciones tan íntimas como las que mantuvo con El Micalet o Nova Cultura. Es el caso del conservatorio, la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, el Teatro Principal, la sala Escalante o el Museo de Bellas Artes.

5.4.3.- Conciertos fuera de Valencia

El verano de 1976 fue especialmente intenso para el grupo valenciano. Cuatro de sus miembros, Barber, Berenguer, Amadeu Marín y Jordi Francés viajaron a Darmstadt para participar en los Cursos de Verano que se celebraron entre el 11 y el 21 de julio. En el encuentro de la ciudad alemana interpretaron algunas de sus obras como *Puig Antich* de Barber y *Continuo-discontinuo* de Berenguer y participaron en la creación de una obra colectiva junto a María Escribano, Max Lipshits, León Biriotti y Helena da Costa, que interpretaron los mismos profesores del curso y que llegó a ser finalista del Premio Kranishtein de Composición.¹³⁵³

Directamente desde la ciudad alemana, los miembros de Actum llegaron a Vigo para participar en el I Encuentro de Artistas Jóvenes celebrado entre el 26 y el 31 de julio. La cita había sido organizada por el Departamento de Promoción de Artistas Jóvenes de Juventudes Musicales de Vigo, con Rosendo Fernández Soutelo a la cabeza. Él fue el encargado de buscar a los participantes –a la postre cincuenta y ocho músicos, dos poetas y ocho artistas plásticos– y de conseguir el patrocinio del Ayuntamiento de Vigo, la Caja de Ahorros Municipal y el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. El Encuentro surgió de la necesidad de promocionar a los artistas más jóvenes y de concienciar a la sociedad sobre sus problemas para salir adelante. Se programó una ponencia diaria en el Auditorium de la Caja de Ahorros así como numerosos conciertos. Se anunció la

¹³⁵³ BARBER, Llorenç. 30 años de vanguardia en Darmstadt..., p.33.

presencia de Radio Nacional de España para grabar las actuaciones y de los críticos más importantes para dar cuenta de todo cuanto ocurriera. Pero las buenas intenciones y promesas de la organización quedaron muy diluidas por la falta de medios económicos y de experiencia en la gestión. Finalmente, el encuentro acabó con una importante polémica que llevó a muchos de los participantes a firmar un manifiesto criticando duramente a los promotores y su incumplimiento de las propuestas con que les habían atraído. Con todos aquellos problemas, el acontecimiento quedó deslucido, careció de la repercusión deseada y acabó por no repetirse en más ocasiones.¹³⁵⁴ Entre los participantes muchos procedían del mundo del conservatorio y no propusieron nada que se saliera de lo académicamente aceptado. Todo lo contrario que las propuestas de otros participantes como Javier Navarrete, Llorenç Balsach, Emiliano del Cerro, Javier Maderuelo y el mismo grupo Actum.¹³⁵⁵ Representado únicamente por Llorenç Barber, Josep Lluís Berenguer, Jordi Francés y Amadeu Marín, el colectivo valenciano tenía previsto ofrecer la interpretación de obras propias el miércoles día 28 en el Auditorium de la Caja de Ahorros, pero la entidad patrocinadora y propietaria del local se negó a que se preparara su «lujoso y precioso piano» para la ejecución de la obra *Interior tímbric per a Llorenç Barber*, de Jordi Francés, que requería la colocación de objetos entre las cuerdas del instrumento al más puro estilo Cage. Así recogía el incidente el crítico José Luís García del Busto:

[...] los compositores la han protagonizado como víctimas de un exceso de celo por parte del personal de la Caja de Ahorros, que no ha permitido ninguna manipulación extraña en el piano, con lo cual el programa de composiciones nuevas ha quedado inédito ya que, en casi todas ellas, era necesario el piano preparado mediante colocación de varillas entre las cuerdas, o el uso de baquetas para golpear las cuerdas directamente, golpes en la caja, clusters con ambos antebrazos y otras tantas acciones, normales ya para cualquier aficionado a la música moderna, pero cuyo simple enunciado ponía los pelos de punta a alguien que creía que esto representaba el final de un instrumento nobilísimo cuyo importe, ciertamente, supera con mucho el capital de que ha dispuesto la organización para estas jornadas. El acto contestatario lo ha dirigido Llorenç Barber quien, tras presentar en términos irónicamente convencionales los 4'33" de John Cage, ha dado la entrada a un nutrido grupo de compositores-intérpretes (los damnificados) muy aplicados en simular que tocaban, pero sin producir realmente sonido alguno. Como dato curioso, apuntemos que alguno de estos jóvenes músicos venían a Vigo desde Darmstadt, ciudad en la que, como es sabido, hace más de un cuarto de siglo que se «prepara» el piano, según los requerimientos de cada obra, ciudad en la que todo está en función de la música joven verdaderamente nueva.¹³⁵⁶

Como explica la crítica, el grupo respondió a la imposibilidad de preparar el piano con la interpretación de 4'33'': «[...] un número ilimitado de intérpretes dirigidos por Llorenç Barber, tocaban música sin emitir sonido audible, mientras el público, movido por algunos intérpretes-provocadores decía cosas sabrosas».¹³⁵⁷ La negativa a poder preparar un piano –procedimiento que Cage había empezado a hacer nada menos que en 1938 con *Bacchanale* y que había culminado con sus muy

¹³⁵⁴ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.33.

¹³⁵⁵ LÓPEZ, José Miguel. Primer Encuentro de Artistas Jóvenes en Vigo..., pp.24-27.

¹³⁵⁶ *El País*, 3.8.1976.

¹³⁵⁷ LÓPEZ, José Miguel. Primer Encuentro de Artistas Jóvenes en Vigo..., pp.24-27.

conocidas *Sonates and Interludes* entre 1946 y 1948– daba cuenta del retraso musical al que tenían que hacer frente compositores e intérpretes. Finalmente, la noche del sábado 31 el grupo Actum pudo interpretar sus obras en el Colegio Ángel de la Guarda de la localidad cercana de Nigrán «recibiendo una de las mayores ovaciones del Encuentro». ¹³⁵⁸ La interpretación de Actum y la ejecución de Llorenç Barber de *Interior tímbric per a Llorenç Barber*, de Jordi Francés, fueron consideradas por García del Busto como «lo más interesante de lo nuevo que se ha escuchado en estas jornadas viguesas». ¹³⁵⁹

En mayo de 1978, el grupo hizo su presentación en Madrid con un concierto programado el día 30 en el Centro Cultural de la Villa con el patrocinio de la Delegación de Educación y Cultura del Ayuntamiento de la ciudad. El repertorio contaba con algunas de las piezas más características de la formación valenciana. ¹³⁶⁰

Cómic, de J. Ll. Berenguer
Jacaranda, de Ximo Moreno
Joguina, de Amadeu Marín
Interior tímbric pero a Llorenç Barber, de Jordi Francés
Actum Sequencer, de Antonio Agúndez
Surmenage, de Jordi Francés

En el programa no aparecen especificados los miembros de Actum que acudieron a Madrid y que participaron en la interpretación, pero a juzgar por otros conciertos de la misma época se puede suponer que se encargaron de las obras J. Ll. Berenguer, Amadeu Marín, Francesc Fenollosa, Ximo Moreno, Jordi Francés, Isabel Febrer y Pere Laguía. A ellos se unió Llorenç Barber, quien además se encargó de redactar unas «Notas sobre Actum» que aparecieron en el reverso del programa. Días después del concierto, una crítica en *El País* hacía referencia a la presentación del grupo en la capital y definía sus características musicales básicas.

[...] Actum practica una música abierta, libre de compromisos con la tradición, cuyos fines pueden cifrarse en el gusto por el trabajo colectivo, en la búsqueda de la participación y en el puro placer de comunicarse a través de los sonidos. Nada más lejos de lo tradicional y de lo convencional que el concierto que presenciamos. Este hecho, aliado con la imposibilidad de extendernos aquí, nos invita a renunciar a una crítica habitual, juzgando obras e interpretaciones, tanto más si tenemos en cuenta que ambos conceptos nos llegan de la mano de Actum sensiblemente mezclados y con renuncia expresa a posibles personalismos.

Diremos al menos que escuchamos obras de Berenguer, Moreno, Marín y Francés (miembros del grupo) y una producción grabada de Antonio Agúndez, y que nos interesaron especialmente la *Joguina*, de Marín – por la eficacia de los resultados obtenidos a partir de una esquema compositivo simplísimo – y el

¹³⁵⁸ *Idem*.

¹³⁵⁹ *El País*, 4.8.1976. El crítico García del Busto escribió: «El grupo valenciano Actum interpretó obras de Berenguer y Marín. Barber hizo al piano una obra propia y otra de Jorge Francés, que en mi opinión ha sido de lo más interesante de lo nuevo que se ha escuchado en estas jornadas viguesas».

¹³⁶⁰ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa. 30.5.1978.

Interior tímbric, de Francés, demostrativo de una inventiva muy a tener en cuenta.¹³⁶¹

Las palabras de la crítica, a partir de las impresiones recogidas en la audición, coincidían básicamente con los planteamientos que Barber exponía en sus «Notas sobre Actum». Las obras de Amadeu Marín y Jordi Francés seguían llamando la atención y, como en otras ocasiones, eran juzgadas como las de máximo interés. Al año siguiente Actum volvía a Madrid para participar en el II Ciclo de Música Española del siglo XX, organizado entre marzo y abril de 1979 por la Fundación Juan March en colaboración con la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura. Se programaron cuatro conciertos en los que, además de Actum y las obras de sus miembros, se escucharon piezas de Coria, Benaola, Cruz de Castro, Escuder y Llàcer Pla entre otros a cargo de intérpretes como Ana Higuera, Miguel Zanetti, Francisco Guerrero y Esperanza Abad. El segundo concierto del ciclo tuvo lugar el 21 de marzo y estuvo protagonizado por el grupo Actum, que interpretó obras propias y *Rose Sélavy* con la colaboración de Juan Hidalgo como solista.¹³⁶²

I Parte

Aramateix!!, para conjunto instrumental indeterminado, de Llorenç Barber

Interior tímbric per a Llorenç Barber, para piano solo preparado, de Jordi Francés

Joguina, para cajas de música y conjunto indeterminado, de Amadeu Marín

II Parte

Rose Sélavy (6 piezas enmohecidas para 6 fuentes sonoras, un etcétera Zaj sin fin)

El crítico madrileño José Ramón Rubio expresó en la revista *Triunfo* sus impresiones sobre las obras presentadas por Actum, en general positivas.

[...] A Madrid ha venido (Actum) dos veces; la más reciente a la sede de la Fundación Juan March, donde su actuación, aunque competente, fue excesivamente medrosa, si se tiene en cuenta que dicho local tiene poco de representativo de lo que es la generalidad de la afición musical madrileña, y mucho de círculo de iniciados que aplauden siempre, sea por agrado, por solidaridad o por no quedar de paletos. [...] *Aramateix!!* de Llorenç Barber [...] reduce deliberadamente al mínimo los materiales básicos de la composición de cuya interpretación –y esta vez solo satisfactoria– resulta un mundo sonoro uniforme e hipnótico, que tiene bastante de oriental. [...] *Interior tímbric per a Llorenç Barber*, de Jordi Francés; del planteamiento del piano como originalísima fuente de efectos sonoros se le presenta al intérprete –en esta ocasión, el propio compositor– un campo amplísimo de posibilidades creadoras, que pienso han de traducirse siempre en sugerencias, por lo que no dudo en acercarme a la obra, o al menos la mayoría de sus realizaciones, con el impresionismo. [...] *Joguina*, para cajas de música y conjunto indeterminado. En su interpretación en la sede de la

¹³⁶¹ *El País*, 3.6.1978.

¹³⁶² Programa de mano. Madrid. Fundación Juan March. II Ciclo de Música Española del siglo XX. 21.3.1979.

Fundación Juan March, las cajas de música estaban grabadas y el conjunto indeterminado se compuso únicamente de voces, que leían diferentes textos, primero de forma alternada y luego simultáneamente y cada vez más de prisa.¹³⁶³

El 13 de marzo de 1980 Actum volvía a presentarse en la capital, esta vez para participar en el I Festival de la Libre Expresión Sonora, un evento ideado y organizado por Llorenç Barber desde la dirección del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid. El formato consistió en la organización de un gran concierto continuo de doce horas ininterrumpidas de duración durante las cuales se sucedieron en el escenario todo tipo de grupos e intérpretes representativos de la creación musical del momento. Por un lado, la convocatoria perseguía reunir a aquellos que practicaban músicas con alto grado de libertad y participación, sin partituras y a base de improvisación. Por otro lado, se pretendía comprobar en vivo cómo cada cual entendía los conceptos de libertad y de expresión sonora, no necesariamente sinónimo de expresión musical. Frente al habitual sentido clasista que separa unas músicas de otras e incluso las jerarquiza, el festival integró en el mismo escenario a músicos de jazz, contemporáneos, charangas, repetitivos y experimentales. Junto a las propuestas libres y básicamente improvisadas de Actum, participaron en aquel I Festival el grupo Epilos-Glotis, Zaj, los percusionistas Ivorra y Benet, Taller de Música Mundana y los grupos Piolín y Orgon entre otros.¹³⁶⁴

Actum volvió a participar en el Festival de la Libre Expresión Sonora en las dos siguientes ediciones. En 1981, desde la organización se pretendió dar una muestra de la música contemporánea realizada por jóvenes españoles, básicamente del movimiento marginal y subterráneo que se estaba gestando alrededor del colectivo Elenfante. En el concierto que tuvo lugar el 27 de marzo actuaron junto a Actum grupos como Orquesta de las Nubes, Piolín y Gama e intérpretes como el dúo Navarrete-Iglesias, Toni Caimari, María Escribano, Emiliano del Cerro, Eduardo Polonio o el mismo Llorenç Barber en solitario. Cabe destacar la presencia del GEM, Grupo de expresión musical de Castellón, una suerte de continuación de lo que había sido la sección de Actum en Castellón. El III Festival de la Libre Expresión Sonora volvió a girar, más claramente aún, entorno a Elenfante, pero con un cambio de formato. Se desarrolló durante cinco días, del 8 al 12 de marzo de 1982, durante los cuales se organizaron conciertos, una mesa redonda y una audición final. Actum, formado por J. Ll. Berenguer, Joan Cerveró, Gaspar Montesinos y Juan José Cerveró, participó el día 9 con un concierto en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. En un anuncio en prensa que adelantaba a los lectores los conciertos y los intérpretes del festival, se asignaba a los valencianos un papel de lo más destacado presentando a Actum como «el primer grupo español de música experimental».¹³⁶⁵

Antoni Caimari, un músico sin formación académica, autodidacto revolucionario que reivindicaba una relación directa con el sonido, que prescindía de la partitura y que huía de cualquier tipo de condicionamientos,¹³⁶⁶ puso en marcha Encontre de Compositors en Sa Pobra (Mallorca) en 1980. Su objetivo, inspirado en

¹³⁶³ RUBIO, José Ramón. Actum y la genealogía de Juan Hidalgo. *Triunfo*, 1979, nº844, pp.58, 59.

¹³⁶⁴ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.54.

¹³⁶⁵ *El País*, 07.3.1982.

¹³⁶⁶ BARBER, Llorenç. El Encontre de Compositors de Sa Pobra: una iniciativa contra la atonía. *Música en España*, 1980, nº6, p.19.

buena medida en Actum y sus Ensembles, era crear un marco en el que creadores contemporáneos pudieran mostrar su trabajo y reflexionar sobre él. Caimari contó con colaboración directa del grupo valenciano para la primera edición en la que, además, su participación fue muy protagonista. Los I Encuentros se celebraron entre el 21 y el 23 de julio de 1980 en el Salón Cultural de Sa Pobla y contaron con el patrocinio del ayuntamiento local, el Club Cultural y la Caja de Ahorros Sa Nostra. Pensados para dar la posibilidad a los compositores de presentar sus trabajos a través de un concierto-coloquio, los Encuentros tuvieron un carácter totalmente abierto en cuanto a tendencias, propuestas y participación. El formato trataba de evitar las características del concierto convencional buscando la participación directa del oyente. Según Caimari, la mayoría de las veces los conciertos solo conseguían dar una imagen falsa del mensaje musical, por ello buscaba que el público pudiera conocer directamente a los compositores y así darse cuenta de que existían personalidades musicales tan válidas como las de los antiguos y venerados maestros.¹³⁶⁷ El evento se organizó en tres días, cada uno dedicado a un compositor que, tras la interpretación de sus piezas, dialogaba sobre su trabajo con los asistentes.¹³⁶⁸ Tras una primera jornada dedicada al compositor catalán Llorenç Balsach, Amadeu Marín fue el protagonista de un segundo concierto el día 22. El grupo Actum, formado por J. Ll. Berenguer, Llorenç Barber, Mari Aranz y el propio Marín, con la colaboración de otros intérpretes como Fátima Miranda, Pere Esteve y Tomeu Pericas, interpretó algunas de sus obras más destacadas.

I Parte

Invencio (1978), para flauta sola
Set peçes lepidiformes (1980), para guitarra eléctrica, flauta, percusión y cinta grabada
Joguina (1976), para cajas de música y conjunto indeterminado

II Parte

Sons habitant un espai (1980), para piano, guitarra eléctrica, dos flautas, percusión, voz, varios objetos y dos cintas grabadas

La tercera y última parte de los Encuentros la ocupó un concierto dedicado a la obra de Llorenç Barber celebrado el día 23 y con el mismo grupo Actum en la interpretación de las piezas.

I Parte

Homenatge en D (1971), para piano solo
Monòlec a Lluïsa (1975), para piano solo
Óbice-sonata para agua y flauta(s) (1978)

II Parte

Por siete o tres veces (1980), para grupo instrumental indeterminado
De pe a pa, (1980), grupo instrumental indeterminado
La estimulante sensación de que todavía la música tiene mucho que decir (1980), para cinco percusionistas

¹³⁶⁷ *Baleares*, 16.7.1980.

¹³⁶⁸ Programa. Sa Pobla (Mallorca). I Encuentro de Compositors. 21-23.7.1980.

El buen resultado de la iniciativa de Antoni Caimari hizo que se reeditara al año siguiente. En 1981 se convocó la segunda edición de *Encontre de Compositors* con el mismo formato que la anterior, pero con el Teatro Principal de Palma de Mallorca como sede gracias a la colaboración del Consejo Insular de Mallorca. Entre dos jornadas dedicadas a los compositores Antoni Matheu y Enrique X. Macías, el 13 de mayo se celebró un concierto-coloquio sobre la obra de J. Ll. Berenguer con la interpretación de las piezas a cargo del grupo Actum.¹³⁶⁹

I Parte

Duets per a saxo alto i clarinet (1981)
Triángulo (1979), conjunto instrumental.
Cómic (1975), performance para grupo indeterminado.

II Parte

Passionaria (1972), dos guitarras y dos flautas.
Variacions dadà (1981), grupo instrumental y cinta magnética.



Ilustración 60 Actum. Mallorca, II Encontre de Compositors, 13.5.1981. Archivo Llorenç Barber

En 1981 el grupo Actum se presentó por primera vez en Barcelona gracias a la invitación de la Fundación Miró, que pretendía ofrecer a través de un concierto una muestra de la actualidad musical valenciana. La audición tuvo lugar el 25 de febrero bajo el título de «Música-avui del País Valencià» y contó con un programa compuesto por piezas de Llorenç Barber, Francesc Fenollosa, Mari Aranz y Amadeu Marín que, como anunciaba la prensa días antes, estaban pensadas «para insólitos conjuntos instrumentales».¹³⁷⁰ Tras el concierto, el compositor y crítico catalán Xavier Monsalvatge escribió una reseña en *La Vanguardia* en la que, aunque advertía falta de agresividad y novedad en algunas propuestas, aplaudía la labor de Actum y la iniciativa investigadora de sus miembros en busca de nuevos caminos y soluciones sonoras que evitaran el anquilosamiento de la música en lo convencional.

¹³⁶⁹ Programa. Mallorca. II Encontre de Compositors. 12-14.5.1981

¹³⁷⁰ *La Vanguardia*, 21.2.1981.

Dentro del ciclo dedicado a la música contemporánea que esta temporada se ha organizado en la Fundació Miró, fue invitado el grupo Actum que ofreció «Música-avui del País-Valencià». Cuatro jóvenes intérpretes (con flauta, clarinete, piano, guitarra eléctrica y mandolina), dieron a conocer obras de Llorenç Barber, Francesc Fenollosa y Mari Arnanz que hay que considerar como ensayos de mixturas tímbricas con algunos hallazgos curiosos. En la segunda parte del recital, los instrumentistas situados en puntos apartados de la sala y valiéndose de grabaciones en cinta con efectos estereofónicos y utilizando otros instrumentos y objetos productores de sonidos y ruidos varios, así como añadiendo algunas Intervenciones vocales (desde luego, como un recurso acústico más), presentaron «Sons habitant un espai» de Amadeu Marín. Se trataba de una realización puramente experimental, de una especie de desintegración de diferentes breves núcleos sonoros, algunos de elemental estructura diatónica, aderezados con los ecos de las grabaciones magnetofónicas emitidas por varios altavoces estratégicamente situados alrededor de la sala. La verdad es que este extraño producto, faltado de agresividad y en el fondo incluso de novedad, no llamó demasiado la atención. Esto no quiere decir que dejemos de valorar la voluntad investigadora y creativa de Amadeu Marín y de sus compañeros en el programa. Para ayudar a que la música no se anquilose en fórmulas convencionales, tiene que haber alguien que procure buscar nuevos caminos y orientaciones creativas, nuevos parámetros sonoros y esto es lo que procurarán estos divulgadores de la «Música-avui del País Valencià», por lo que su labor merece no ser ignorada ni por supuesto menospreciada.¹³⁷¹

El concierto de Actum tuvo lugar solo dos días después del fallido golpe de estado del 23 de Febrero. En medio de un clima político y social aún convulso por los hechos, los miembros del grupo decidieron mantener la agenda y desplazarse a Barcelona para cumplir con el concierto. Sin embargo, la incertidumbre y el miedo, todavía extendidos entre la ciudadanía, provocaron que la sala estuviera prácticamente vacía durante la audición.

Alicante fue sede en noviembre de 1981 de la I Muestra de Música Contemporánea. En el Palacio del Ayuntamiento de la ciudad se organizaron una serie de conciertos cuyo objetivo era presentar lo último que se estaba haciendo en música, eliminando de salida las diferencias y jerarquías tradicionalmente existentes.¹³⁷² Entre los invitados estaba el Taller de Música Mundana, Esmaragdo Iñesta, Pedro Vidal, el grupo Glotis y la «nova música a Valencia» de Actum. El grupo, formado por J. Ll. Berenguer, Isabel Febrer, Francesc Fenollosa, Jordi Francés, Pere Lagua y Ximo Moreno actuó el día 20 con la interpretación de obras de Barber, Berenguer y Joan Cerveró.

¹³⁷¹ *La Vanguardia*, 27.2.1981.

¹³⁷² Programa de mano. Alicante. I Muestra de Música Contemporánea. Noviembre 1981. En el texto de presentación se podía leer: «[...] la Música clásica no existe, la única diferencia que en este campo se puede hacer, está en la buena o mala música, nada más. Lo contrario son cultismos de quienes quieren seguir detentando el oído del mundo. Hora es, de que saquemos la vanguardia a la calle, de que el experimento sea colectivo, de todos y para todos, de que Alicante pueda escuchar lo último y bueno hecho en este país con la sencillez de lo cotidiano, con la sinceridad de quien crea oyendo. [...] La cultura hoy no lleva frac, sino verdadera comunicación entre autores, intérpretes y público».

I Parte

Óbice-sonata para flauta(s) y agua (1978), de Llorenç Barber
Formes i variants (1979), de Joan Cerveró

II Parte

Intus (1980), de Llorenç Barber
Variacions dadá (1981), de J. Ll. Berenguer

Durante los mismos días en los que se celebró la Muestra de Música Contemporánea en Alicante, en la localidad cercana de Petrel se organizó la Semana de Música Contemporánea en la que Actum participó con el mismo repertorio el día 19 de noviembre.

5.4.4.- Una sección del grupo: Actum La Plana

Gracias a la iniciativa de Amadeu Marín, en 1978 se creó una sección –que no escisión– del grupo que con el nombre de Actum-La Plana aspiraba a mantener una actividad similar a la desarrollada por Actum en Valencia, pero centrada en el entorno castellonense. A la cabeza de la sección estaban Amadeu Marín, Francesc Fenollosa y Mari Arnanz, todos originarios de Castellón, quienes se encargaron de promover la acción del grupo en la comarca vecina.

Las tierras castellonenses cuentan con una tradición musical importante, un patrimonio que ha sobrevivido a las adversidades a lo largo del tiempo y unas figuras que han sido relevantes no solo en el ámbito regional sino también nacional. Desde las capillas barrocas de Castellón, Segorbe o Morella y la obra religiosa del segorbino José Gil Pérez, hasta Carles Santos –quizá el último gran compositor de esta región– pasando por nombres de la envergadura de Francisco Tárrega, Vicente Asencio o Matilde Salvador. Desde los cantantes y grupos de *cançó*, pop y rock hasta el desarrollo de un jazz local que tomó fuerza inusitada desde los primeros años ochenta. Pero si pobre era Valencia en cuanto a la música de actualidad, mucho más lo era Castellón –una pequeña ciudad de provincias de mermada vida musical– cuando el proyecto de Actum llegó por extensión bajo la forma de Actum La Plana. Echando la vista atrás cabe recordar cuán negativamente afectaron al desarrollo de la música en Castellón los años de la guerra civil y la inmediata posguerra. El Conservatorio de la ciudad –fundado en 1932 por Vicente Asencio y Abelardo Mus– con su orquesta y su coro, así como otras instituciones musicales privadas, desaparecieron. Solo la Sociedad Filarmónica –fundada en 1923– y la Banda Municipal –fundada en 1925– lograron sobrevivir no sin importantes apuros.¹³⁷³

En los años setenta, la actividad musical de la ciudad tenía lugar en los puntuales conciertos promovidos por la Sociedad Castellonense de Cultura, el Ateneo o el Círculo Medina. Pero sobre todo se concentraba en las temporadas de la Sociedad Filarmónica, cuyos conciertos en el Salón de Actos del Instituto, en la Casa de la Cultura, en el Recinto de la Pèrgola y en el Teatro Principal acercaban a la ciudad

¹³⁷³ LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo; DOMENECH, José. *100 años de música valenciana, 1878-1978...*, pp.209-254.

orquestas e intérpretes destacados de España y del extranjero. Sin embargo, los programas estaban cargados de un repertorio convencional que como máximo incluía obras de principios de siglo XX con la excepción de algunas obras de Satie o Webern y los dos conciertos del pianista vinarocense Carles Santos en junio de 1967 y febrero de 1976.¹³⁷⁴ Aunque alejado en sus inicios de lo contemporáneo cabe resaltar, por su importancia para la recuperación musical de la ciudad, la creación del nuevo conservatorio en 1975 de la mano del Centro de Estudios Universitarios (CEU). Los jóvenes estudiantes, que hasta entonces se veían obligados a marchar a Valencia, Madrid o Barcelona para formarse, tenían de nuevo la posibilidad de hacerlo en Castellón, lo que sin duda fue un revulsivo para el ambiente musical local.¹³⁷⁵ En 1975 se fundó también en la ciudad la modesta Orquesta de Cambra de Castelló. En el resto de la provincia estaban activas algunas instituciones que promovían la música así como diversas agrupaciones e intérpretes, pero sus intereses estaban claramente del lado de lo convencional y lo más estrictamente tradicional: Juventudes Musicales de Segorbe, Orquesta de pulso y púa Francisco Tárrega de Villarreal, Banda Ateneo Musical *Schola Cantorum* de Vall d'Uixó o la Unión Musical Santa Cecilia de Moncófar entre muchas otras. Es de destacar también el importante movimiento coral: Coral Vicente Ripollés de Castellón, Coral Benicarlanda, Coral Polifónica de Adzaneta, Coral Borriolenca, Coral *Sant Jaume* de Villarreal o Coral Polifónica *Serra d'Espadà* de Vall d'Uixó por poner algunos ejemplos.

En cuanto a la creación musical castellanense, Vicente Asencio contaba en los setenta con una edad ya muy avanzada y su mujer, Matilde Salvador, aunque todavía en activo se manejaba en unos términos alejados de los caminos más contemporáneos. Un caso particular es el de Carles Santos, natural de Vinaroz y una de las figuras más importantes de la música española del último tercio de siglo XX. Inició su carrera como pianista de música contemporánea y rápidamente se estrenó como compositor de orientación experimental desarrollando obras entre el teatro musical y la música de acción como *El piano* (1968), *El público* (1968) o *Concert irregular* (1968), y de un minimalismo repetitivo como *Piano solo* (1976), *Armandino* (1977) o *Bujaraloz by night* (1978).¹³⁷⁶ Pero Santos se mantuvo más ligado a la música catalana que a la castellanense o valenciana en general. En Barcelona, junto a Josep María Mestres Quadreny y bajo el patrocinio de la Fundación Miró, fundó el Grup Instrumental Catalá, que también dirigió, contribuyendo con su labor a la difusión de la nueva música en aquella ciudad mientras sus acercamientos a Castellón fueron solo puntuales.

En aquel contexto castellanense apareció Actum La Plana en 1978, como un conjunto ligado al grupo valenciano. Con miembros en común y con idénticos planteamientos, objetivos y modos de proceder, se pretendía involucrar a Castellón en

¹³⁷⁴ PERIS, Jaime.; CALDUCH, Vicente. *Sociedad Filarmónica de Castellón. Memoria de mil conciertos*. Castellón: Diputación de Castellón, 2008, pp.99-106.

¹³⁷⁵ *Mediterráneo*, 21.10.1982: «Este año cuenta con más de 800 alumnos oficiales. La enseñanza de la música se ha consolidado definitivamente en nuestra provincia a través del Conservatorio Provincial de Música dependiente de la Diputación, que acaba de iniciar su tercer año de actividad. Lo que empezó modestamente casi como una experiencia, ha superado los ochocientos alumnos de matrícula cubriendo en su totalidad las posibilidades que ofrece su instalación provisional en el Colegio de las Escuelas Pías».

¹³⁷⁶ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX.*, p.273.

la música de su tiempo imitando lo que Actum estaba haciendo en Valencia desde 1973. La sección castellanense no fue producto de escisión alguna ni se produjo como resultado del alejamiento de algunos componentes de los enunciados de la propuesta valenciana. Más bien surgió de la cotidianidad, ante la necesidad de dar una respuesta más inmediata a las oportunidades que se presentaban en el entorno de La Plana. Amadeu Marín, por entonces un joven universitario, guitarra *amateur* y miembro muy activo de Actum, fue el nexo de unión entre ambos núcleos y, a la postre, el principal promotor y animador de Actum La Plana. En el grupo valenciano Amadeu encontró el entorno musical abierto y participativo que andaba buscando, en el que poder desplegar su creatividad sin jerarquías o barreras diferenciadoras en función de una supuesta legitimidad otorgada por la formación académica: «Ja ho havia trobat: una colla de gent oberta a tot, i sobretot una colla de bons amics que s'animen mútuament».¹³⁷⁷

Fue a través de Amadeu como otro joven músico *amateur* castellanense, también estudiante en la Universidad de Valencia, Francesc Fenollosa (1955), entró en contacto con el colectivo valenciano. Marín y Fenollosa se conocían desde su paso por el Colegio Menor de Juventudes Virgen de Lidón de Castellón y compartían el interés por la guitarra, el rock y el jazz. Juntos formaron diversos grupos con los que acompañaban musicalmente a agrupaciones de teatro locales y a cantantes de *cançó* como Maties Segura o Rafa Xambó, llegando a participar incluso en el *Aplec* de 1975 en Villarreal. A partir de 1976 ambos jóvenes pasaron a formar parte de Actum aportando obras al repertorio, participando en la interpretación e incluso grabando para Radio Nacional de España. Marín sería muy crítico con la situación musical castellanense, señalando la lamentable particularidad del aficionado a la música, capaz de apreciar la pintura, el cine o el teatro contemporáneos –que de una u otra manera sí estaban presentes en la vida cultural de Castellón– pero solo valorar realmente el repertorio musical más convencional.¹³⁷⁸ El alejamiento patente entre el público y los creadores contemporáneos –intensificado por la todopoderosa industria comercial– tenía una solución posible en la difusión real de las propuestas musicales coetáneas, en el «hacer» y ofrecer música viva, en poner a disposición de la gente la posibilidad de conocer los productos musicales de su época. Con Amadeu Marín de regreso en Castellón ya en 1978 tras acabar sus estudios en la universidad, surgió la necesidad de

¹³⁷⁷ Programa. Sa Pobla (Mallorca). I Encontre de Compositors. 21-23.7.1980. «Ya lo había encontrado: un grupo de gente abierta a todo y sobre todo un gruoi de buenos amigos que se animan mutuamente». Traducción del autor.

¹³⁷⁸ MARÍN, Amadeu. Amb motiu del concert-espectacle de Carles Santos. Del museu musical a la música creativa. *Papers de l'associació cultural Rella*, 1981, nº2, p.5. «[...] el aficionado a la música es un ser extraño que se pasa la vida “yendo al museo”. Este señor, que sin embargo puede resultar ser un documentado seguidor del teatro, cine o pintura actual, solo vibra musicalmente cuando puede escuchar, por enésima vez, las mismas patéticas, claros de luna, polacas y traviatas de toda la vida. Él, que quizá comenta diariamente los últimos films de X y los montajes teatrales de Y, se mete en la sala de conciertos y se dedica a reconocer los mismos compases que escucha cuando se afeita. Mientras, hay unas personas que, fieles a las evoluciones musicales de su tiempo y consecuentes con la línea que se han marcado, están creando música, están utilizando ese instrumento precioso de conocimiento del mundo que es el arte para intentar dar a sus contemporáneos el producto natural de su tiempo. Y ¿qué pasa? Es fácil de deducir. El músico actual se ha encontrado durante este siglo, y cada vez más, con la indiferencia casi olímpica de sus coetáneos. [...] Pasando a los aspectos posibles, ¿qué se ha de hacer? [...] se ha de hacer eso, música. Se han de llevar los productos musicales de hoy donde haga falta, ¡y ya! [...] Solo veo clara una cosa: “el movimiento se demuestra andando”. Y la música se ha de mover, debe ser viva, se ha de hacer escuchar y hemos de escuchar. Ahora y aquí». Traducción del autor.

extender el espíritu del grupo Actum y la actividad que estaba realizando en la ciudad vecina hasta la capital de La Plana.

Actum La Plana, con un carácter abierto y participativo, estuvo formado por Amadeu Marín, Francesc Fenollosa, Mari Aranz, Xavier Fabregat, Nando Marco, Carlos Vargas, Lluís Messeguer, Xavier González, Pere Pallarés y otros puntuales y siempre bienvenidos colaboradores. A partir de la premisa básica de dar difusión a unos planteamientos musicales nuevos y estrictamente contemporáneos, Actum La Plana aprovechó toda ocasión posible para actuar. Su principal preocupación –y ahí la influencia de Llorenç Barber era clara, reflejada inequívocamente en el propio nombre de Actum– era moverse, no quedarse quietos, no cesar ni vacilar, sino estar siempre activos y sonando. Era tan posible verlos en un *aplec* como en una galería de arte, en un salón de actos acompañando la presentación de un libro como en una exposición. No se buscaba solo la situación concierto convencional sino muy a menudo generar una música capaz de fluir y aliarse con el entorno de una forma aparentemente espontánea, tanto que en muchos casos ni siquiera se anunciaban con anterioridad. Esa forma de plantear su presencia hace que, pese a hacer muchas cosas en pocos años, resulte hoy muy difícil reconstruir de forma exacta su actividad. Sus propuestas fueron bien conocidas en el Castellón de la época, especialmente seguidos y apreciados por el sector más joven y progresista.

La actividad de Actum La Plana como tal se inició los días 13 y 16 de junio de 1978, con sendas interpretaciones de *Sambori* de Llorenç Barber en la Galería Cànem de Castellón. Fue a raíz de aquella actuación que Francesc Fenollosa escribió: «ACTUM era solament a València. Ara és també a la Plana. Triangle València-La Vall d'Uixó-Castelló».¹³⁷⁹ Se trataba de la interpretación de una obra textual, sin notación musical, con indicaciones a los intérpretes solo en forma de texto. Una obra que sacaba la música de la tradicional sala de concierto y la llevaba al encuentro de un público que, sin saberlo, se convertía en protagonista.¹³⁸⁰ El espacio de la galería y el público que entraba, salía y se movía, se convertían en gran partitura dando la pista a los intérpretes para improvisar. La idea era absolutamente original y novedosa, pues en la creación se aliaban necesariamente compositor, intérpretes y público siendo imprescindible la aportación de todos ellos. Frente al qué hacer, el interés se centraba en el cómo, en el proceso que se generaba a partir de la propuesta del compositor. En aquella primera actuación Actum La Plana estuvo formado por Amadeu Marín, Nando Marco, Mari Aranz, Francesc Fenollosa y Pere Pallarés. Se usaron guitarras –eléctricas y españolas–, mandolina, flautas y hasta el mismo cuerpo y otros elementos. La música se integró en el espacio junto a pintura y escultura, promoviendo una

¹³⁷⁹ *Obra: setmanari independent*, 1978, n°302. «ACTUM estaba solo en Valencia. Ahora está también en La Plana. Triángulo Valencia-La Vall d'Uixó-Castellón». Traducción del autor.

¹³⁸⁰ BARBER, Llorenç. Tercer Festival de la Libre Expresión Sonora. *Ritmo*, 1982, n°522, p.66. «Es una propuesta que saca la música del escenario y la lleva a los lugares de encuentro: una plaza, una calle, un parque o una galería. No busca la provocación sino la recreación: el espectador no es nunca un juguete en manos del “artista”, sino alguien que es asumido en el juego al convertirse, sin saberlo (o a sabiendas) en partitura viva. Al descontextualizar un espacio o un ámbito ciudadano, la música adquiere la virtualidad mágica o festiva que su confinamiento a un escenario le había hecho perder. Este reencuentro de la música con lo vivo quedó patente en su estreno por el *Grup Instrumental ACTUM* en la Galería Cànem de Castelló (junio 1978)».

relación directa entre arte, música y público. Francesc Fenollosa relataba a los pocos días sus propias impresiones:

A mitjan juny (jo, jo, jo). Avui hi ha música. Estrena mundial, per a més detalls. Som a una galeria d'art. CÀNEM és una galeria d'ART. De les parets pengen quadres, hi ha escultures, i hi pots, si vols, llegir uns quants poemes. Pel terra hi ha coloretts, numerets i pintures. Un SAMBORI de coloretts. [...] La gent entra i ix dels locals. Cànem és un local: la gent entra, roman i ix. Assistim a l'existència d'un "terreny de joc", tan poc institucionalitzat com ho permet l'autonomia cinètica del personal. [...] Uns músics –Amadeu Marín– exposats, ajocats a la cadira –Nando Marco–. Amb l'instrument al braç o sota el nas (quan no hi ha un tub, obert, amb cul i amb cervesa) –Mari Aranz–. Per sobre el rostre, unes caretetes de cartró, d'aquelles de gometa –jo mateix–, d'a tres pessetes, de dimonis –Pere Pallarés–, de pallassos... de la LLIBERTAT D'EXPRESSIONI! [...] "ACTUM naix lliure en 1973, dient no a un Conservatori que fa olor a càmfora" (Llorenç Barber). ACTUM era solament a València. Ara és també a la Plana. Triangle València-La Vall d'Uixó-Castelló. [...] Tenim guitarra elèctrica, espanyola, mandolina i flautes, moltes flautes. Com diu David Cooper, ja és hora que ens adonem de que podem ser seduïts per una mistificació, però que amb ella no podem copular. "Run-run, no sé si ho sabràs, però què bonica eres!" [...] Es la importància del procés. Ací hi és la música "que-s'està-fent", que fem entre tots, perquè tots hi participem. [...] S'estableix una relació directa visitants-músics: entren els visitants i això determina com s'ha de tocar, o bé s'alcen els músics i acompanyen els visitants a veure-sentir l'exposició. "Tat, Pep, que ens farem unes cerveses?". [...] Ja s'ha fet de dia. Encara que siga una miqueta, becarem, que els dies son llargs i l'ordre continua establert. Per això, ara mateix, no hi ha.¹³⁸¹

En el otoño de 1978 el Actum La Plana estuvo presente en el Aplec Cultural de La Plana que tuvo lugar en la Mare de Déu de Gràcia de Villarreal.¹³⁸² En aquellos actos –que venían convocándose desde 1973 a partir de las movilizaciones de militantes nacionalistas y antifranquistas comprometidos con la identidad valenciana,

¹³⁸¹ *Obra: setmanari independent*, 1978, nº302. «A mediados junio (jo, jo, jo). Hoy hay música. Estreno mundial, para más detalles. Estamos en una galería de arte. CÀNEM es una galería de ARTE. De las paredes cuelgan cuadros, hay esculturas, y puedes, si quieres, leer algunos poemas. Por el suelo hay colores, números y pinturas. Un SAMBORI de colores. [...] La gente entra y sale de los locales. CÀNEM es un local: la gente entra, permanece y sale. Asistimos a la existencia de un "terreno de juego", tan poco institucionalizado como lo permite la autonomía cinética del personal. [...] Unos músicos – Amadeo Marín– expuestos, agachados en la silla –Nando Marco–. Con el instrumento en el brazo o bajo el nariz (cuando no hay un tubo, abierto, con culo y con cerveza) –Mari Aranz–. Por encima del rostro, unas caretas de cartón, de aquellas de gomita –yo mismo–, de a tres pesetas, de demonios –Pere Pallarés– de payasos... ¡de la LIBERTAD DE EXPRESIÓN! [...] "ACTUM nace libre en 1973, diciendo no a un Conservatorio que huele a alcanfor" (Llorenç Barber). ACTUM estaba solamente en Valencia. Ahora está también en La Plana. Triángulo Valencia-La Vall d'Uixó-Castellón. [...] Tenemos guitarra eléctrica, española, mandolina y flautas, muchas flautas. Como dice David Cooper, ya es hora que nos percatemos de que podemos ser seducidos por una mistificación, pero que con ella no podemos copular. "Run-run, no sé si lo sabrás, pero ¡qué bonita eres!" [...] Sé la importancia del proceso. Aquí es la música "que-se-está-haciendo", que hacemos entre todos, para que todos participemos. [...] Se establece una relación directa visitantes-músicos: entran los visitantes y eso determina como se ha de tocar, o bien se levantan los músicos y acompañan los visitantes a ver-sentir la exposición. "Mira, Pep, ¿nos hacemos unas cervezas?" [...] Ya se ha hecho de día. Aunque sea un poco, dormiremos, que los días son largos y el orden continúa establecido. Por eso, ahora mismo, no hay». Traducción del autor.

¹³⁸² *Obra: setmanari independent*, 1980, nº322.

reivindicando el derecho a la autonomía y el reconocimiento oficial de la lengua y la cultura propias– Actum La Plana interpretó una obra compuesta para la ocasión por Amadeu Marín que sorprendió por descentralizar la atención respecto del escenario y promover una escucha plurifocal. En el espacio habilitado para los intérpretes los miembros del grupo ejecutaron parte de la obra mientras entre el público, por indicación del compositor, un grupo de actores se movían y emitían todo tipo de sonidos, musicales o no.

El 24 de noviembre de 1978 Actum La Plana organizó un concierto bajo el título «Música avui» que se celebró en el salón de actos del Círculo Medina de Castellón con un nutrido programa integrado por piezas de los miembros castellonenses más una obra de Barber y creaciones del estudio Actum de música electroacústica.¹³⁸³

I Parte

Sons dels pins (1978), para cuatro flautas, de Amadeu Marín
Dues peçes per a grup instrumental (1978), de Amadeu Marín
Afinitats
Aela
Cercant un estel (1978), para grupo indeterminado, de Llorenç Barber

Descanso¹³⁸⁴

Actum sequencer (1977), de Antonio Agúndez
Assemblea (1977), de J. Lluís Berenguer

II Parte

L'assassi de cignes,¹³⁸⁵ para grupo instrumental indeterminado, obra colectiva
Jacaranda (1978), para conjunto de percusión, de Ximo Moreno
R.I.P. – Poema de V. Andrés Estellés (1977), para grupo instrumental y recitador, de Amadeu Marín
Peça per a piano (1978), para grupo instrumental indeterminado, de Francesc Fenollosa

El grupo de interpretación estaba formado por Xavier Fabregat al violín, Nando Marco a la guitarra, flauta dulce y percusión, Amadeu Marín a la guitarra eléctrica, flauta dulce y clarinete, Francesc Fenollosa a la flauta, mandolina y percusión, J. Ll. Berenguer a la flauta y el oboe, Carlos Vargas al bajo eléctrico y la percusión, Lluís Messeguer a la guitarra, Mari Aranz a la flauta y percusión y Xavier González a la voz y las acciones. La prensa local se hizo eco de aquel concierto. Unos días antes de la cita la revista *Obra: setmanari independent* explicaba las características del grupo y las peculiaridades de la música que presentaban. La valoración ante una iniciativa como la que desarrollaban Amadeu Marín y compañía era totalmente positiva y alentadora.

¹³⁸³ Programa de mano. Castellón. Círculo Medina. 24.11.1978.

¹³⁸⁴ Durante el descanso se reprodujeron obras realizadas en el estudio Actum de música electroacústica

¹³⁸⁵ Homenaje al escritor francés Auguste Villiers de L'Isle-Adam, autor de la narración del mismo título, *El asesino de cisnes*.

El próximo día 24, dan su primer recital en Castellón, si bien hace unos meses, actuaron en la Galería Cànem y más recientemente, en Villarreal con motivo del *Aplec Cultural*. Es un grupo que interpreta Música Contemporánea, aunque no saben exactamente si esa es la definición correcta. No creen demasiado en la Música escrita sobre el pentagrama, pues piensan que existen sonidos que no se pueden escribir dentro de las características que contiene la Música escrita, a pesar de que todos sus componentes tienen estudios musicales.

Como saben nuestros lectores, OBRA, está siempre del lado de todo lo que se de estas tierras y por ello, creemos que el Grupo ACTUM, debe ser escuchado, ya que es de los pocos grupos que se están preocupando en ofrecer una Música distinta y no rutinaria.

Algunas piezas las escriben con solfeo, otras están compuestas por notas musicales, pentagramas, pero sin embargo carecen de compases divisorios siendo una especie de duraciones proporcionales al espacio. Otras en cambio no usan ni compases ni pentagramas, siendo su lectura a base de líneas y puntos, según los sonidos que deseen interpretar. Cuando componen, lo hacen como ellos creen que esa pieza debe ser, sin pensar en un público determinado. Piensan que su música es para todos los públicos, simplemente es necesario que quien la escuche esté más o menos al corriente de la evolución musical de este siglo.

Hemos escuchado algunas grabaciones de ACTUM y en efecto creemos que la mejor forma de entender su música es precisamente escuchándola y no explicándola.

Esperamos y deseamos que su próximo recital en Castellón, sea todo un éxito de audiencia e interpretación y sirva para concienciar a la gente de que la música no empieza en Beethoven ni termina en Ramoncín.

Interpretan en su mayoría obras compuestas por ellos mismos o por compositores valencianos de hoy, aunque en ocasiones adaptan composiciones extranjeras, siempre que sean de una línea innovadora y de libre interpretación.

En estos momentos de reconocimiento de las peculiaridades del País Valencià, ACTUM puede y debe ser tenido en cuenta a la hora de catalogar la Música nuestra, la de aquí.¹³⁸⁶

Ya después del concierto una crítica en *Mediterráneo* daba cuenta de cómo transcurrió el concierto, del público y de cómo fueron presentadas las obras. La valoración no podía ser mejor y de más ánimo para el joven grupo castellonense.

[...] Todas las piezas son valencianas, de autores valencianos, pudiendo decirse que se trata de una forma muy diferente de sentir e interpretar la música, toda vez que hasta las partituras de este original grupo son a manera de símbolos, como por ejemplo una estrella en donde según la posición del concertista interpreta el sonido plasmado en los vértices de la misma. Los espectadores en su inmensa mayoría muy jóvenes estuvieron siempre pendiente de los sonidos que lograban sacar a los instrumentos, este también joven conjunto, valorando en todo momento la dificultad que entrañaba conseguirlo.

De la primera parte del programa podemos destacar “Cercant un estel”, quizá por la variedad de sonidos ejecutados con admirable precisión y de la segunda fueron dos las piezas más aplaudidas, “L’assassí de cignes” y “RIP, poema de V. Andrés Estellés”, cuya recitación corrió a cargo de Xavier González, siendo de gran efecto y conjunción los sonidos instrumentales y la voz y acción del recitador.

¹³⁸⁶ *Obra: setmanari independent*, 1978, nº322.

De buen gusto interpretativo puede calificarse esta nueva versión de la música, que esperamos continúe sus actuaciones no solo en nuestra capital, sino por todo el País Valencià.¹³⁸⁷

Desde 1979, Amadeu Marín inició una serie de investigaciones tímbricas en busca de nuevas posibilidades con la guitarra acústica y eléctrica, tratando de involucrar a esta última en la creación de música contemporánea. Este proyecto, nacido en Castellón bajo el nombre de «Nuevas posibilidades instrumentales», no solo se dio a conocer en el entorno local sino que se llevó hasta Valencia en dos conciertos de Actum La Plana. El 22 de noviembre de 1979 el grupo actuó en el paraninfo de la Facultad de Filosofía de Valencia con Amadeu Marín a las guitarras y Mari Arranz a la flauta.¹³⁸⁸

I Parte

Pre-textos 4 (1979), para guitarra eléctrica, de Amadeu Marín
Pre-textos 5 (1979), para guitarra acústica, de A. Marín
Pre-textos 7 (1979), para tres guitarras eléctricas, de A. Marín
Pre-textos 6 (1979), para guitarra eléctrica, de A. Marín

II Parte

Laberint de records (1979), para guitarra acústica y flauta, de Mari Arranz
Tremo-LA (1979), para guitarra eléctrica, de Amadeu Marín
Pre-textos 8, (1979), para guitarra acústica, flauta y cinta, de Amadeu Marín

Actum-La Plana organizó en Castellón una audición el 4 de enero de 1980 en el Centro Social del Ministerio de Cultura con la intervención de Amadeu Marín, Mari Arranz, Lluís Messeguer, Xavier González y Francesc Fenollosa.¹³⁸⁹

I Parte

Laberint de records (1979), para flauta y guitarra, de Mari Arranz
Pre-textos 7 (1979), para tres guitarras eléctricas, de Amadeu Marín
Estranys descobriments sobtadament corpreneadors de dos amics un Quatre de gener del mil nou-cents vuitanta, (1980), para dos guitarras, de Lluís Messeguer y Amadeu Marín

II Parte

Intercanvis (1980), para guitarra eléctrica y voz, de Xavier González y Amadeu Marín
Pre-textos 4 (1979), para guitarra eléctrica, de Amadeu Marín
Pre-textos 8 (1979), para flauta, guitarra y cinta, de Amadeu Marín
Els tornalls del tros (1980), para instrumentos de caja y flauta, de Francesc Fenollosa

Meses más tarde, el 4 de marzo de 1980, Actum La Plana, en colaboración con la Sala Escalante de Valencia, organizó un concierto en el que intervinieron Amadeu

¹³⁸⁷ *Mediterráneo*, 28.11.1978.

¹³⁸⁸ Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979.

¹³⁸⁹ Programa de mano. Castellón. Centro Social del Ministerio de Cultura. 4.1.1980.

Marín y Mari Arnanz con un programa muy similar al presentado meses atrás en la Facultad de Filosofía.¹³⁹⁰

I Parte

Pre-textos 5 (1979), para guitarra eléctrica, de Amadeu Marín
Pre-textos 7 (1979), para tres guitarras eléctricas, de A. Marín
Pre-textos 8 (1979), para guitarra eléctrica, de A. Marín
Encara al jaç (1980), para flauta y «chismes», de Francesc Fenollosa

II Parte

Laberint de records (1979), para guitarra acústica y flauta, de Mari Arnanz
Tremo-LA (1979), para guitarra eléctrica, de Amadeu Marín
Set peçes lepidiformes (1980), para guitarra eléctrica, flauta, percusión y cinta, de Amadeu Marín

Eduardo López-Chavarri, en *Las Provincias*, se hizo eco del paso por la ciudad de un Actum La Plana que, nacido de un proyecto originalmente valenciano, volvía a Valencia para mostrar su madurez y su iniciativa:

En la Escalante, por la tarde, se aplaudió en plan más minoritario a una sección (que no escisión) castellonense de Actum que así, en esta versión, se llama Actum La Plana; el dúo Amadeu Marín, guitarra y Mari Arnanz, flauta, son impenitentes buceadores de efectos, resortes y medios expresivos a través de un trabajo que depara, como indica el título de estas sesiones de la Escalante, «noves possibilitats» y así pudo apreciarse en obras de ellos mismo como, *Pre-textos*, *Laberint de records* etc., con apoyo en algún momento de la percusión. [...]. Lo que sí es necesario es que estas actuaciones tengan eco, información y publicidad en aquellos ambientes especialmente propicios para su recepción, por ejemplo la Universidad, la juventud, pues corremos el riesgo de incidir en actividades minoritarias, en conciertos para nadie, en elitismo estériles.¹³⁹¹

Otro crítico, José Antonio Gonzálbez, señalaba desde *Cartelera Turia* el recurso del grafismo en las partituras para estimular la improvisación de los intérpretes y la investigación de Marín con las guitarras. Cuestionaba, por otra parte, ciertos elementos melódicos reconocibles o tarareables en *Tremo-LA*, algo que, según el excesivo dogmatismo del crítico, debía evitar la música de vanguardia.

Amadeu Marín y Mari Arnanz –guitarras y flauta respectivamente– se presentaban como Actum La Plana para así dejar bien sentada su separación –al menos geográfica– del núcleo Actum centrado en nuestra ciudad. Bajo el título de «noves possibilitats instrumentals» presentaron diversas obras de ellos mismos (salvo «Encara al jaç» de Francesc Fenollosa) de las que destacaría –si cabe destacar de un material que en conjunto resultó ser homogéneo– las «Set peces lepidiformes», de Amadeu Marín. Otras obras: «Laberint de records», de Mari Arnanz, insertable en lo que se llama música gráfica –partituras con unas pequeñas indicaciones sobre el desarrollo de la obra y abundante material visual que estimula la improvisación– y la serie «Pre-Textos» de Amadeu Marín, música

¹³⁹⁰ Programa de mano. Valencia. Sala Escalante. 4.3.1980.

¹³⁹¹ *Las Provincias*, 6.3.1980.

claramente experimental de la que el autor dice es «fruto de una investigación con la guitarra eléctrica y acústica y de escritura muy abierta»¹³⁹². Un poco fuera de lugar quedaba «Tremola», también de Amadeu Marín. En esta obra se mantiene una nota constante -Tremo-La- supuestamente embellecida por los simultáneos devaneos que Marín introducía con evidente habilidad. Lo de fuera de lugar lo digo porque en la vanguardia de hoy en día - y Actum forma parte de ella - se evita normalmente toda estructura reconocible para así imposibilitar las comparaciones con lo que podríamos llamar música ortodoxa o tarareable. Empero, cuando esto no ocurre - cuando el autor decide introducir algún elemento reconocible - llama la atención por su evidente e intencionada simplicidad, caso de «Tremola» y de algunas obras de Llorenç Barber (por poner otro ejemplo cercano a nosotros). Que el tiempo las juzgue.¹³⁹²

Para la primavera de 1980 Actum-La Plana preparó una serie de cuatro conciertos a realizar en diversos puntos de la provincia de Castellón. La iniciativa pretendía ser «la exposición de una alternativa musical de hoy en el País Valenciano».¹³⁹³ La prensa local de Castellón¹³⁹⁴ y Valencia¹³⁹⁵ los anunciaron: el 29 de mayo en la Escuela de Magisterio de Castellón, el 30 en el Instituto de Burriana, el 31 en la Biblioteca Municipal de Vila-Real y el 1 de junio en el Instituto de la Vall d'Uixó. Los intérpretes para la ocasión eran Francesc Fenollosa, Mari Aranz y Amadeu Marín y el programa estaba íntegramente compuesto por obras suyas más una de Josep Lluís Berenguer.¹³⁹⁶

I Parte

Trossos pentatònics, para mandolina, guitarra eléctrica, flauta y cinta grabada, de Francesc Fenollosa
Pre-textos 7, tres guitarras eléctricas, de Amadeu Marín
Joguina, para cajas de música y lectura, de Amadeu Marín

II Parte

Encara al jaç, para flauta y «chismes», de Francesc Fenollosa
Set peçes lepidiformes, para guitarra eléctrica, flauta, percusión y cinta grabada, de Amadeu Marín
Còmic, para voz, percusión, sintetizadores y acciones, de J. Ll. Berenguer

No se conservan críticas de los conciertos, pero a propósito del anuncio de un cambio de fecha de la cita de Vila-Real la prensa local describía el carácter de Actum, su apertura a cualquier tipo de material sonoro, el empleo de cualquier objeto para convertirlo en instrumento y una elocuente ilimitación sin más barreras que las que «imponen la imaginación y la oreja humana»:

[...] El grupo Actum trabaja con cualquier material sonoro, sin prejuicios, para crear su música, que a veces es producto de una labor de taller colectivo. Una guitarra, una flauta, una mandolina, un magnetófono, unas cajas de música, unos cascabeles, unas maderas, unas piedras, agua..., todo es o puede ser

¹³⁹² *Cartelera Turia*, 1980, nº800.

¹³⁹³ *Mediterráneo*, 29.5.1980.

¹³⁹⁴ *Idem*.

¹³⁹⁵ *Valencia Semanal*, 1980, nº19.

¹³⁹⁶ Programa de mano. Castellón. Escuela de Magisterio. 29.5.1980.

susceptible de utilización por parte de Actum con fines de comunicación musical. La música de Actum no conoce más límites que aquellos que imponen la imaginación y la oreja humana.¹³⁹⁷

música no s'escriu
amb majúscules.
música no comença amb la clau de sol
però val la pena d'entretenir-se
dibuixant les seues corbes.
la música naix amb la primera
claror del dia, es desdejuna,
passeja per la ciutat, treballa,
compra el diari, fa la ruta
de les tavernes, sopa amb els amics,
es fa un "carajillo" d'amís
en un cafè lunar i somia
un horitzó marí
de sirenes hermafrodites.
la música es fa amb les mans,
amb la veu, amb els peus,
amb fusta, pedra, vidre,
llanda, panderetes, volts
... fins i tot amb pianos i guitarres.
la música és àbac i parxís,
daus i regle de càlcul.
no ve malament saber un poc de
cuina, literatura,
tècniques sexuals, anglés,
electricitat, harmonia i contrapunt,
economia casolana, ciència ficció,
foto, fusteria,
pintura a la gota, herbes medicinals,
natació, història contemporània,
mecànica de l'automòbil...

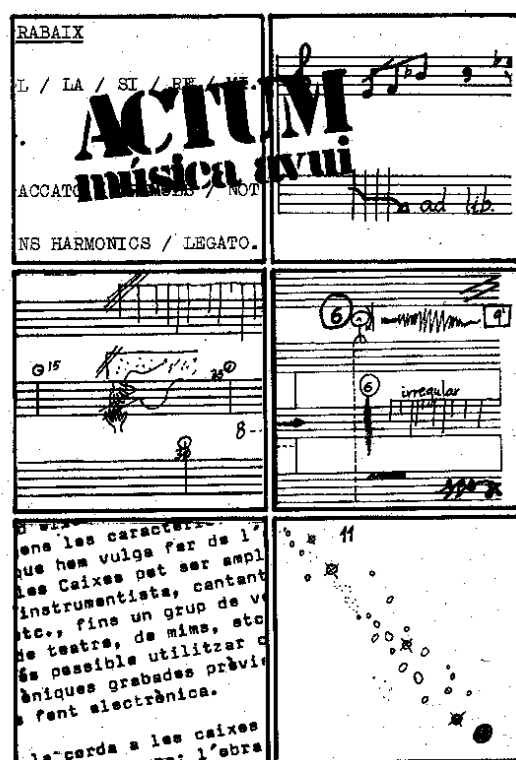


Ilustración 61 Programa de mano. Conciertos Actum La Plana. Castellón, mayo 1980. Archivo Llorenç Barber.

Buena muestra de la integración, de la colaboración y de la no exclusividad de los núcleos valenciano y castellonense de Actum, fue el concierto del 26 de septiembre de 1980.¹³⁹⁸ Los miembros más antiguos y creativos de Valencia, Llorenç Barber y J. Ll. Berenguer, se unieron a un Actum La Plana formado por Mari Aranz y Amadeu Marín para ofrecer un concierto en el marco del I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. Este encuentro se organizó en el Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés con el patrocinio del Ministerio de Cultura y la Excelentísima Diputación Provincial de Castellón, aunque la actuación del grupo tuvo lugar en el Hotel Orange de Benicàssim con las piezas *Improvissació amb acompanyament de cinta magnetofònica* (1980) y *Racó pulmonar* (1980), obras colectivas de Actum, *Cercant un estel* (1978) de Llorenç Barber, y *Sons habitant un espai* (1980) de Amadeu Marín.¹³⁹⁹

Entre sus últimas actividades, Actum La Plana participó en el Festival de la Libre Expresión Sonora de Madrid.¹⁴⁰⁰ En la primera edición, que tuvo lugar en marzo de 1980, Amadeu Marín y Mari Aranz mostraron su música junto a otros intérpretes y grupos españoles tan importantes como ZAJ, Taller de Música Mundana, Emiliano

¹³⁹⁷ *Mediterráneo*, 6.6.1980.

¹³⁹⁸ *El País*, 26.9.1980.

¹³⁹⁹ Programa de mano. Benicàssim. I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. 26.9.1980.

¹⁴⁰⁰ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, pp.53-55.

del Cerro o el dúo Iborra-Benet.¹⁴⁰¹ A partir de 1981 los miembros del grupo castellonense empezaron a desvincularse del proyecto. Amadeu Marín, todavía activo en el núcleo valenciano –aquel año todavía participó con Actum en dos conciertos tan importantes como el del II Encontre de Compositors en Mallorca y el de la Fundació Joan Miró en Barcelona– intentó mantener con vida la filial de Castellón reinventándola ya con influencias del jazz bajo el nombre de Grup d'expressió musical de Castelló (GEM).¹⁴⁰² Pero aquella última tentativa apenas se mantuvo con vida un año, con la participación en el II Festival de la Libre Expressión Sonora de 1981 como concierto más destacado. Una cita en la que Amadeu Marín a la guitarra eléctrica, Josep Pitarch al piano, Paco Arguilés al violín y Peter Bastiaan al saxo mostraron «sorprendentes obras instrumentales».¹⁴⁰³

En los primeros años ochenta el jazz empezó a surgir con fuerza en Castellón seduciendo con sus posibilidades a muchos músicos locales. De hecho, algunos miembros de Actum La Plana como Nando Marco o el mismo Amadeu Marín fueron realmente claves en el desarrollo de una infraestructura jazzística en la ciudad.¹⁴⁰⁴ Marín, que había sido alma del grupo castellonense, abandonó definitivamente Actum y cualquier idea de revivir un colectivo de sus mismas características. En Castellón el grupo finalizaba con él y, aunque en Valencia el núcleo se mantuvo con vida hasta 1983, el joven se desvinculó hacia 1982. Ya totalmente absorbido por el jazz, viajó a Barcelona junto a otros músicos locales como Nando Marco, Ramón Paús, Armando Jáuregui o Diego Clanchet para formarse en los talleres de L'Aula de Música Moderna i Jazz. Dejó de lado la interpretación y la composición tal y como las había desarrollado hasta entonces y se comprometió con la aventura del jazz local colaborando en la inauguración de la academia Taller3 y formando junto a otros jóvenes el grupo Arión Jazz, primer referente jazzístico autóctono.

5.4.5.- Grabaciones, radio y televisión

La vía principal que empleó el grupo Actum para dar a conocer su música y sus propuestas creativas fue la de los conciertos, los que organizó en Valencia y los que protagonizó por invitación en otros lugares como Madrid, Barcelona, Mallorca, Vigo o Alicante. Las actuaciones en vivo no fueron, sin embargo, la única forma en que Actum se hizo escuchar. De forma muy discreta y puntual, el grupo valenciano encontró otros canales de difusión como las grabaciones, la televisión y la radio.

Con una industria discográfica básicamente extranjera y una atención escasa a la música contemporánea –casi nula para el caso de la española– lograr una grabación profesional de sus propias interpretaciones era poco menos que imposible. Aun así, se realizaron dos registros sonoros que, pese a tener una distribución mínima y una calidad de producción mediocre, permitieron algo tan importante como era disponer de la grabación de su propia música. En 1980 el grupo grabó el cassette *ACTUM*:

¹⁴⁰¹ *Idem*.

¹⁴⁰² *Ibidem*, p.55. Según el autor, el GEM era todavía una especie de sucursal de ACTUM en Castellón.

¹⁴⁰³ *Idem*.

¹⁴⁰⁴ VELLÓN, Javier. Vint-i-cinc anys de jazz. Del taller a la Universitat. En: *Música i músics a Castelló*. Castelló: Associació Cultural Colla Rebombori, 2005, pp.33-42.

Vedat desvetlat, improvisacions, que contenía las obras: *Aixó, Racó pulmonar, Homenatge dilluns, Vedat desvetlat* y *Cervellets de canari*.¹⁴⁰⁵ Todas ellas obras colectivas, de taller, en la línea de trabajo del grupo y basadas en la improvisación. Por otra parte, las interpretaciones que el grupo realizó en las dos primeras ediciones de *Encontre de Compositors* se grabaron y se emplearon para dar lugar a un disco editado por *Unió Músics / Área de Creación Acústica* en Palma de Mallorca en 1985.¹⁴⁰⁶ El disco, junto a otros tres, formaba parte de un proyecto discográfico puesto en marcha por Caimari con un doble objetivo: difundir las obras de compositores e intérpretes contemporáneos que, en su gran mayoría, se encontraban al margen de las macro industrias discográficas y unir a músicos y oyentes en un plano indiferenciado con el fin de crear entre todos una autosuficiencia económica que les permitiera seguir produciendo música, ajenos a toda especulación extramusical.¹⁴⁰⁷ Según la información que se hacía constar en el catálogo de *Unió Músics*, las obras incluidas finalmente en el disco fueron dos. *Cómic*, de Josep Lluís Berenguer, grabada el 13 de mayo de 1981 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca y *Joguina*, de Amadeu Marín, grabada el 22 de julio de 1980 en el Salón Cultural de Sa Pobla (Mallorca). Completaban el disco *Demà com abans* y *Vivos Voco* de Llorenç Barber –no interpretadas por Actum–, *Sis cançons breus* y *Gran copa especial* de Llorenç Balsach y *Tendencies*² de Antoni Caimari.

Se tienen referencias de algunas otras grabaciones, aunque es difícil confirmar su existencia. En una cronología del grupo Actum que aparecía en el programa de mano del concierto que tuvo lugar en Vilafamés el 26 de septiembre de 1980, en el marco del I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte, se citaban grabaciones para Radio Nacional de España realizadas en 1978, 1979 y 1980. Se apuntaba también la aparición de obras de componentes del grupo en discos editados en 1979 por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles y la grabación de un disco por parte de Actum para una Antología de la Música Valenciana editada por Anec.¹⁴⁰⁸

Durante los años que van desde la fundación del grupo a los primeros años ochenta, ni las interpretaciones del colectivo ni las creaciones de sus miembros más prolíficos fueron de especial interés para la radio o la televisión. Solo se tiene constancia de la difusión de una obra de Llorenç Barber y otra de Josep Lluís Berenguer en el ciclo de conciertos «Días de música contemporánea» retransmitidos por Radio Nacional. Entre los días tres y ocho de mayo de 1976 se emitieron seis programas por el segundo programa FM dedicados a la música española contemporánea. El último de ellos estaba dedicado a la promoción más joven de compositores españoles y contó con la interpretación en directo por parte del Grupo Glosa de dos obras de compositores valencianos del grupo Actum: *Cómic* de

¹⁴⁰⁵ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.36.

¹⁴⁰⁶ *Unió Músics* fue un sello fundado en 1979 en el seno de Área de Creación Acústica, una iniciativa para la creación sonora fundada en el pueblo de Búger, en la isla de Mallorca, por el propio Antoni Caimari en 1978. En 1985 se estableció como fundación dotándose de estatutos y contando con el auspicio de la Consejería de Cultura, Educación y Deportes del Gobierno Balear. <<http://www.fundacioaca.org>>. [Consulta: 25 enero 2013].

¹⁴⁰⁷ Catálogo *Unió Músics*. Información de la grabación recogida en el archivo de Arteleku, el centro de arte y cultura contemporánea dependiente de la Dirección de Cultura de la Diputación Foral de Guipuzkoa. <<http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/fichas%20obras.pdf>>. [Consulta: 15 abril 2010].

¹⁴⁰⁸ Programa de mano. Vilafamés. I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. 26.11.1980.

Berenguer y *Quod tibi magis delectabilis* de Barber.¹⁴⁰⁹ Junto a estas se interpretaron obras del andaluz José Ramón Ripoll y los madrileños María Escribano, Fernando Palacios, Alfredo Aracil y Francisco Guerrero. En las notas al programa escritas por Tomás Marco –por entonces en los servicios musicales de Radio Nacional– se valoraba la ocasión como «lanzamiento generacional a escala nacional puesto que van a ser difundidos en grupo a todo el país a través de la radio».¹⁴¹⁰ Muchos años después, ya desaparecido el grupo Actum y con sus integrantes ocupados en las actividades más diversas, su música volvió a ocupar algunos espacios puntuales en Radio 2 de Radio Nacional de España. El 4 de octubre de 1985 el programa Grabaciones de RNE, dentro de su serie «Compositores actuales españoles», programó un monográfico sobre Amadeu Marín en el que se pudieron escuchar *Set peçes lepidiformes*, *Pretextos IV, V, VI y VII* e *Inveniçió*, interpretadas por el grupo Actum, y *Joguina* por el Grup Instrumental Catalá.¹⁴¹¹ El 14 de abril de 1988 el programa «Música española» ofreció *Segones al natural* de Josep Lluís Berenguer con interpretación del grupo Actum.¹⁴¹²

Algunas interpretaciones encontraron también difusión a través de la televisión. En una parrilla copada por todo tipo de contenidos enfocados al gusto de las mayorías y con solo dos cadenas nacionales, los espacios dedicados a la música no eran precisamente abundantes. Inexistentes, en el caso de la de vanguardia. Sin embargo, era habitual acompañar los espacios de la carta de ajuste con música y, en muchos casos, se recurrió a música contemporánea. En varias ocasiones entre 1981 y 1985 se emitieron grabaciones de Actum. La programación televisiva no era continua y solo ocupaba una franja horaria que, con pequeñas variaciones, iba desde las 14 horas hasta la media noche en el primer programa de TVE y desde las 19 hasta las 00:00 horas en el segundo. Los sábados, domingos y festivos el inicio de la programación pasaba a las 10 horas de la mañana en el primer programa y a las 15 horas en el segundo. Antes de empezar la programación, la carta de ajuste ocupaba los primeros quince minutos de emisión. Se trataba de una señal de prueba sin contenidos visuales cuya misión era mantener activa la cadena de emisión y facilitar el ajuste en los diferentes elementos que la componían. Un repaso a las programaciones publicadas en prensa permite conocer la presencia de la música de Actum en aquellos espacios. *Materials* y *Serem*, piezas de Amadeu Marín interpretadas por el grupo Actum, se escucharon durante la carta de ajuste del primer programa de TVE el 3 de mayo de 1981 y el 21 de junio de 1982.¹⁴¹³ *Cómic* y *Segones al natural*, de Josep Lluís Berenguer, se programaron durante la carta de ajuste del segundo canal de TVE el 23 de septiembre de 1981, el 14 de junio de 1982, el 13 de junio de 1983, el 11 de junio de 1984 y el 8 de abril de 1985.¹⁴¹⁴ *Cercant un estel*, de Llorenç Barber, se escuchó durante la carta del segundo programa de TVE el 30 de noviembre de 1981, el 20 de diciembre de 1982 y el 17 de enero de 1983.¹⁴¹⁵

¹⁴⁰⁹ Tríptico-programa de la emisión. Radio Nacional. Días de música contemporánea. 3-8.5.1976.

¹⁴¹⁰ Notas al programa, por Tomás Marco, del concierto del 8 de mayo de 1976 en el ciclo Días de Música Contemporánea de Radio Nacional.

¹⁴¹¹ *La Vanguardia*, 4.10.1985.

¹⁴¹² *La Vanguardia*, 14.4.1988.

¹⁴¹³ *ABC*, 2.5.1981; *ABC*, 20.6.1982.

¹⁴¹⁴ *La Vanguardia*, 23.9.1981; *ABC*, 13.6.1982; *ABC*, 12.6.1983; *ABC*, 11.6.1984; *La Vanguardia*, 8.4.1985.

¹⁴¹⁵ *ABC*, 29.11.1981; *ABC*, 20.12.1982; *ABC*, 17.1.1983.

5.5.- El estudio Actum de música electroacústica

5.5.1.- La música electroacústica en España

Cuando en 1973 se configuró el proyecto de Actum, el trabajo y las experiencias previas de Josep Lluís Berenguer en el campo de la electrónica se integraron en el grupo y acabaron por dar forma a un laboratorio de creación e investigación, el primero en Valencia y todavía uno de los pioneros en el panorama nacional. Si la creación musical contemporánea se topó con serias dificultades para hacerse con un espacio en el contexto español –tanto en la creación como en la difusión–, estas fueron extremas en el caso particular de la música electrónica, dando como resultado un verdadero subdesarrollo. Las técnicas de síntesis, manipulación y mezcla de sonido, así como los procedimientos electrónicos y electroacústicos de composición, se dieron de forma tardía en los compositores nacionales –no así su interés por ello–, generando un retraso que respondía directamente a lo que, según Tomás Marco, era una verdadera «indigencia de medios».¹⁴¹⁶ Mientras en otros países el interés de emisoras de radio, conservatorios o universidades dotaba de medios a los músicos para la investigación y para una creación cada vez más especializada,¹⁴¹⁷ en España los compositores sufrieron en desamparo las consecuencias de la «miseria tecnológica» que había invadido el país –también en lo musical– tras la guerra civil.¹⁴¹⁸ Las dificultades para la creación electroacústica eran enormes: la falta de implicación de los responsables culturales hacía que en España no hubiera ningún estudio de uso público, el gran coste económico que suponía montar un laboratorio no facilitaba la promoción privada y la tecnología no formó parte de la enseñanza oficial, lo que provocó el desconocimiento, cuando no el rechazo, por muchos músicos hacía la nueva técnica. A mediados de los setenta, como explicaba Luis de Pablo, la técnica electroacústica no estaba del todo bien valorada en el ámbito musical, se la consideraba

¹⁴¹⁶ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970, pp.149, 154. El autor, también compositor, explicaba una situación que vivió en primera persona al respecto de los medios electrónicos: «Hay, sin embargo, un aspecto del desarrollo musical de hoy en el que es preciso confesar el balance deficitario de la música española, y este es el campo de la música electrónica. Ciertamente que el retraso no obedece a falta de información por parte de los compositores, sino a simple impotencia técnica, debida al utillaje técnico que la creación electrónica lleva consigo y del que los autores españoles han carecido casi por completo. En el momento de escribir estas líneas, ni la radio oficial española ni los conservatorios de música han dado la menor señal de interesarse por integrar en sus organizaciones las conquistas de la música electrónica. Quiere decirse, pues, que ni a efectos radiofónicos ni a los puramente didácticos el compositor español puede contar en su país con medios para la composición electrónica, lo que demuestra una vez más el desinterés educativo y oficial por los problemas musicales netamente de hoy».

¹⁴¹⁷ BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica...*, pp.88-116. La lista internacional de obras electroacústicas, clasificadas por países, da una muestra de la cantidad de estudios operativos: The Electronic Music Studio at the University of Toronto (Canadá), The Electronic Music Center of Columbia and Princeton Universities (New York, EEUU), University of Illinois Experimental Music Studio (Urbana, EEUU), The Electronic Music Studio of Brandeis University Mass (EEUU), Centre de REcherches sonores de la Radio Suisse Romande (Genève, Suiza), Sveriges Radio (Stockholm, Suecia), Studio Eksperymentalne, Polskie Radio (Varsovia, Polonia), Studio di Fonologia di Milano della RAI (Milán, Italia), Groupes de Recherches musicales du Service de la Recherche de l'ORTF (París, Francia), entre muchos otros.

¹⁴¹⁸ MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del Sur*, 1999, nº4, p.108.

una actividad experimental en sentido peyorativo, poco definida, aún en vías de desarrollo y solo realmente interesante para los profesionales.¹⁴¹⁹

Las primeras aproximaciones de compositores españoles a las técnicas electroacústicas se remontan a los años cincuenta y principios de los sesenta, aunque se dieron fuera del país. Roberto Gerhard trabajó en Inglaterra, en su estudio particular y en los estudios de la BBC, donde produjo sus primeras obras electroacústicas como la música para la obra de teatro *El prisionero* (1954), para conjunto instrumental y cinta, y *Collages* (1960), para orquesta y cinta. Juan Hidalgo compuso *Étude de Stage* (1961), su primera obra de música concreta, en el Service de Recherche du Groupe de Recherches Musicales de la Radio Televisión Francesa. Andrés Lewin-Richter trabajó entre 1962 y 1965 en el estudio electrónico de la Columbia Princeton University.¹⁴²⁰ Dentro de España, desde los años sesenta se dieron algunas iniciativas para establecer laboratorios de creación e investigación que no pasaron prácticamente de proyecto. Fernando Remacha, durante su etapa de director del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona, promovió la organización de un gabinete de música electrónica para el que incluso se llegaron a habilitar unas dependencias, pero que finalmente resultó inviable por cuestiones presupuestarias y administrativas.¹⁴²¹ José Luis Isasa, con intereses orientados fundamentalmente hacia la música concreta y electrónica, fundó en 1973 un estudio de música electroacústica en San Sebastián con la colaboración de Rafael R. Balerdi y Juan Arteaga, que funcionó solo durante algún tiempo.¹⁴²² Más allá de aquellas tentativas, cuando entre 1973 y 1974 empezó a gestarse Actum en España solo existían dos estudios privados activos, un decadente Alea en Madrid y un recién nacido Phonos en Barcelona.

Luís de Pablo fundó en Madrid el primer estudio de música electroacústica de España. El laboratorio Alea fue el primer espacio hábil de que dispusieron los músicos nacionales para trabajar y en él se gestaron las primeras obras electroacústicas. Gracias a la familia Huarte surgió la posibilidad de disponer de un espacio en los bajos de la sede madrileña de Huarte y Cía. y allí empezaron a experimentar en 1964 Carmelo Alonso Bernaola, Miguel Ángel Coria y el mismo Luis de Pablo con unos medios exigüos que se reducían a un proyector, un equipo magnetofónico y algunos otros complementos, verdadera caricatura de cualquier estudio que se prestara.¹⁴²³ Aun así, fueron suficientes –con algunas sucesivas incorporaciones de generadores y otro instrumental– para dar forma a las primeras obras. *Mitología* (1965), de Luis de Pablo, se puede considerar la primera obra realizada en España, por más que solo fue montada en el laboratorio Alea a partir de grabaciones previas.¹⁴²⁴ El estudio encontró un nuevo emplazamiento en el ático B del número 18 de la madrileña calle de San Bernabé entre 1965 y 1966. El primer trabajo producido íntegramente en aquellas instalaciones fue *Jarraipen* (1967), de Carmelo A. Bernaola quien, consciente de las limitaciones, forzó los medios de tal forma que, en palabras de Tomás Marco, alcanzó con esta obra

¹⁴¹⁹ BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica...*, p.10. Prólogo de Luís de Pablo.

¹⁴²⁰ LEWIN-RICHTER, Andrés. *La música electroacústica en España...*, p.7.

¹⁴²¹ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia...*, p.150.

¹⁴²² CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, v.6. Madrid: SGAE, 1999-2002, p.493. MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, p.275.

¹⁴²³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp.63.

¹⁴²⁴ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia...* pp.154-155.

«prácticamente lo inalcanzable».¹⁴²⁵ En el laboratorio realizaron trabajos electrónicos o con cintas magnetofónicas los compositores Tomás Marco, Eduardo Polonio, Carlos Cruz de Castro, Antonio Agúndez, Francisco Guerrero, Andrés Lewin-Richter, Rafael Senosiain, Javier Maderuelo, José Luis Isasa, José Igés, Agustín González, Claudio Prieto, Julián Llinás o Elisa Agudiez.¹⁴²⁶ La época dorada de Alea transcurrió desde 1967 a 1970. Después, con la problemática en torno a los Encuentros de Pamplona'72 y el secuestro de Felipe Huarte por ETA en 1973, llegó el declive del estudio que finalmente desapareció en 1977.

En 1968, Andrés Lewin-Richter, recién llegado de EEUU donde había trabajado con Edgar Varese y Vladimir Ussachevsky en el Columbia Princeton Electronic Music Center de Nueva York, decidió instalar en su propia casa un estudio –de nombre Estudio de Música Electrónica de Barcelona– para trabajar con Mestres-Quadreny y poder realizar los encargos que le llegaban. Las posibilidades de expansión estaba limitadas por encontrarse en un domicilio particular. Así, con el objetivo de ampliarse y abrirse a un mayor número de compositores, en 1974 se fundó Phonos S.A. La sede se fijó en la calle Santa Magdalena Sofía 10 y se incorporaron el ingeniero Luís Callejo y la gerente Rosa M. Quinto. Un año después se incorporó el chileno Gabriel Brncic, encargado de las labores pedagógicas y prácticas, maestro de muchos de los compositores que pasaron por el laboratorio. Con los años, en Phonos trabajaron creadores como Anna Bofill, Albert Sardà, Javier Navarrete, Llorenç Balsach y Eduardo Polonio. En 1984 el laboratorio se convirtió en una fundación privada, en 1987 se mudó a la Fundación Miró y desde 1994 forma parte del Departamento Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.¹⁴²⁷

5.5.2.- Josep Lluís Berenguer y el estudio Actum

Una de las iniciativas más interesantes de entre las que puso en marcha Actum fue sin duda la creación de un estudio de música electroacústica. Sus años de funcionamiento coincidieron aproximadamente con los del propio grupo, aunque con una actividad irregular y sin una sede fija desde donde operar. A pesar de las carencias, se trató de una de las actividades de Actum mejor valoradas en su momento: Mary Carmen de Celis hablaba de su «resultado más espectacular»,¹⁴²⁸ para García del Busto era «uno de los puntos de mayor interés» del grupo¹⁴²⁹ y para Maderuelo se trataba «sin duda del gran logro de Actum».¹⁴³⁰

El gran artífice del laboratorio fue Josep Lluís Berenguer,¹⁴³¹ barcelonés afincado en Valencia que, junto a Llorenç Barber, había fundado el grupo. Él puso todo el empeño y buena parte de los medios para la creación del estudio, que luego

¹⁴²⁵ *Idem.*

¹⁴²⁶ *Ibidem*, pp.154-160.

¹⁴²⁷ LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España..., p.7.

¹⁴²⁸ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1)..., p.21

¹⁴²⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23.

¹⁴³⁰ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.35.

¹⁴³¹ CURESES, Marta. Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa..., p.215. Así lo indica, con toda razón, la autora.

empleó para investigar y crear algunas de sus piezas más relevantes. Su preparación técnica le permitió poner en marcha el proyecto y su capacidad organizativa mantenerlo en funcionamiento y orientar pedagógicamente los trabajos que allí desarrollaron otros compañeros. Berenguer tenía formación en la materia y años antes de su labor en Actum ya se había interesado por la música electroacústica e incluso había dado sus primeros pasos: «Siempre me ha interesado mucho la técnica. La tecnología es muy importante. El arte debe tener en cuenta cualquier avance en ese sentido. Por eso me ha interesado la experimentación [...]».¹⁴³² Su primer contacto se remontaba a 1968, cuando escuchó por primera vez obras de Ernst Krenek,¹⁴³³ quizá alguna de sus primeras en este campo como *San Fernando Sequenze* (1963), *Quintona* (1965) o *Exercises of a later hour* (1967), todas obras mixtas para instrumentos y cinta. Enseguida entró en contacto con las creaciones de Pierre Schaeffer y la música de Stockhausen en unos años en que la electrónica se convirtió en un terreno frecuentado por la mayoría de los grandes compositores. El músico pronto se decidió a experimentar y realizó sus primeros estudios electroacústicos con solo un generador de tonos y dos magnetófonos. No muy convencido con el resultado, pero consciente de las enormes posibilidades que la técnica ofrecía, decidió ahondar en el asunto aplicando todo cuanto aprendía a partir de la poquísima información disponible y de sus propias experiencias.

El instrumental necesario para llevar a cabo sus trabajos era caro y para los comienzos contó con el apoyo de un amigo que trabajaba como técnico en la sede valenciana de Radio Nacional –cuyo estudio por entonces estaba en el edificio Balkis, en la actual Avenida Barón de Cárcer–, quien además tenía un taller de reparación de aparatos electrónicos. Josep Lluís Berenguer acudía a ambos lugares para poder hacer algún montaje usando los magnetofones y los retales de cinta que cortaba y pegaba. Por otra parte, empezó a construirse aparatos para producir y transformar sonido: sintetizadores, filtros y otros aparatos auxiliares. Fruto de su trabajo, estudio e investigación, antes de la fundación de Actum ya había creado obras con la participación de la electrónica como *Espectogramas* (1971), para dos trompetas, dos trompas, dos trombones y cinta magnética, *Estratos sonoros* (1972), para doce instrumentos de metal, treinta y seis instrumentos de cuerda y cinta magnética o *Ensamblajes 1 a 5* (1974) obra de música electrónica.¹⁴³⁴ Toda su experiencia previa en el campo de la electroacústica se proyectó de dos formas llegado el año 1974: por un lado en la publicación de su libro *Introducción a la música electroacústica* y por otro en la creación de un laboratorio en el seno del recién fundado grupo Actum.

El libro se publicó en Valencia por Fernando Torres y hay que considerarlo como todo un hito, pues fue el primero sobre el tema escrito por un autor nacional y editado en España.¹⁴³⁵ Josep Lluís Berenguer fue un auténtico pionero en lo que se

¹⁴³² CELIS, Mary Carmen de. José Luis Berenguer investiga la acústica del sonido. *La Estafeta Literaria*, 1977, nº604, pp.20-21.

¹⁴³³ *Levante*, 7.2.1975. Entrevista a J. Ll. Berenguer realizada por Salvador Seguí.

¹⁴³⁴ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos...*, pp.141-142.

¹⁴³⁵ No era primero sobre la materia que existía en castellano, pues había algún antecedente. La editorial Nueva Visión, en Buenos Aires, había publicado dos textos en 1959 como parte de la colección «Música contemporánea» bajo los títulos: *¿Qué es la música electrónica?* y *¿Qué es la música concreta?*. En España, como parte de la Enciclopedia Popular Ilustrada, se publicó: MILLIKEN, Harry. *La música electrónica*. Barcelona: Plaza&Janés, 1962. El tema se trataba en otros textos de temática más amplia, pero ya no de forma específica.

refiere a trabajos teóricos en el campo de la electroacústica, «un adelantado», como explicaba Valls Gorina.¹⁴³⁶ La repercusión del texto no fue inmediata y no pasó de un alcance discreto en el entorno musical más especializado. El crítico valenciano López-Chavarri comentó la aparición del libro en el diario *Las Provincias*:

La empresa es ilusionada (¡ojo, no ilusoria!), pues nuestro país está todavía anclado en viejas comodidades y posturas cerradas en materia musical y tampoco dispone de medios materiales para ofrecer unos materiales suficientes para trabajar estas cuestiones; pero seguro que el libro de Berenguer alejará suspicacias, informará con precisión y no es difícil vaticinarle un éxito señalado a la hora de romper lastres y despertar inquietudes.¹⁴³⁷

Para terminar su reseña, López Chavarri se preguntaba: «¿escucharemos alguna vez aquí *Estratos sonoros*, para orquesta y electrónica, del autor del libro?». El crítico, como venía siendo habitual, aprovechaba cualquier ocasión para reclamar la actualización de los repertorios locales y en este caso reclamaba la presencia de una electrónica totalmente ignota en las salas valencianas. Salvador Seguí dedicó en *Levante* una entrevista al autor en febrero de 1975 en la que destacaba la sencillez y claridad de un libro que consideró «ciertamente útil».¹⁴³⁸ Incluso desde Madrid, el crítico Ramón Chao se ocupó del estudio de Berenguer en la revista *Triunfo* destacando su claridad orientadora y esperando que sirviera para que los músicos se abrieran sin prejuicios a la técnica electroacústica: «[...] prodigiosa excursión por el interior del misterio musical que será muy sugestiva para todos. Ojalá sirva además para reconciliar a electroacústicos e instrumentalistas [...] Es lo más claro, lo más manejable y orientador que existe hoy en día».¹⁴³⁹ En el habitual apartado que la revista *Ritmo* dedicaba a la crítica de libros, en septiembre de 1975 José Miguel López señalaba: «Libro básico, fundamental para un conocimiento elemental de las técnicas y el manejo del material electroacústico. Es el primer libro que sobre este tema se edita en nuestro país [...] libro más que interesante, que todo aficionado debería, por lo menos, conocer, y que todo músico debería desgastar».¹⁴⁴⁰

El libro de Josep Lluís Berenguer fue prologado por Luís de Pablo, quien ante el lamentable panorama de la música electrónica en España, calificaba la iniciativa del autor de «excepción», «reto» y hasta «tentativa temeraria». Esperaba que incluso pudiera concienciar a los responsables de la vida cultural de la imperante necesidad de crear estudios donde los compositores pudieran trabajar en una técnica ya absolutamente común fuera de las fronteras nacionales.¹⁴⁴¹

Con *Introducción a la música electroacústica* Josep Lluís Berenguer diseñó una guía técnica y didáctica que pretendía dirigirse a músicos, estudiantes y aficionados que buscaran adentrarse en el mundo de la electroacústica. Por ello, excepto en las ocasiones imprescindibles, el autor evita especulaciones teóricas o

¹⁴³⁶ VALLS, Manuel. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza, 1979, p. 89.

¹⁴³⁷ *Las Provincias*, 4.2.1975.

¹⁴³⁸ *Levante*, 7.2.1975.

¹⁴³⁹ *Triunfo*, 653, p. 57.

¹⁴⁴⁰ *Ritmo*, 454, p. 44.

¹⁴⁴¹ BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica...*, p.10. Prólogo de Luís de Pablo

planteamientos físicos complejos. El texto está dividido en once capítulos, una introducción del autor y tres interesantes apéndices finales. En el primer capítulo, *Los comienzos*, el autor hace un recorrido por las aportaciones de varios compositores del siglo XX que habían llevado desde la pérdida de la hegemonía de la tonalidad hasta la conquista del total sonoro y la aplicación de la electrónica. Berenguer lanza una advertencia, un principio que siguió siempre en sus trabajos electroacústicos y que deja totalmente claro en el libro: no hay sitio para el efectismo ni el decorativismo de quienes quieran asombrar o seducir con trucos fáciles. Según Berenguer, la electroacústica impone la necesidad de ser rigurosos y honrados pues, al fin y al cabo, aunque producida por nuevos medios se trata de música, y como tal se debe juzgar.

La verdadera música electroacústica no permite efectos a la moda ni asociativos. También presenta un terreno particularmente resbaladizo a quienes no tengan un riguroso criterio de selección. Ni el efectismo ni los efectos puramente decorativos son aquí admitidos. Hay que trabajar con gran honradez, pues es muy fácil asombrar al profano y maleducarlo, al seducirlo con efectos fáciles; la música electroacústica es, ante todo, música.¹⁴⁴²

El capítulo II, *El sonido electrónico*, explica detalladamente la base de la música electroacústica: los sonidos electrónicos. Explica las categorías –sonido simple, complejo, impulso, ruido coloreado y ruido blanco–, los procedimientos utilizados para su procesamiento y transformación, los procesos de síntesis y análisis, y las técnicas de modulación de amplitud de frecuencia, de timbre, en anillo y aleatoria. Dedicó todo el cuarto capítulo a la notación electroacústica, las grafías usadas para este tipo de composición, con ejemplos comentados de obras de Pierre Henry, Boulez, y de él mismo. Se ocupa también en el quinto capítulo de las técnicas habituales para la producción del sonido por medios electrónicos, su elaboración, el tratamiento temporal, las posibilidades de corte y montaje de cinta y la importancia de los magnetófonos en el registro de los trabajos. En el capítulo sexto, su profundo conocimiento del instrumental electrónico se pone de manifiesto en un breve pero eficaz comentario de los instrumentos necesarios para generar y elaborar el sonido: sintetizadores, generadores, moduladores, filtros, controladores, magnetófonos, mezcladores, reverberadores, y demás artilugios están explicados de forma clara y concisa. El libro se ocupa también del papel del ordenador en la música. Comenta brevemente la variedad de tendencias compositivas, propone una detallada realización práctica paso a paso, incluye un análisis de la obra ya clásica *Estudio II* de Stockhausen y reflexiona sobre la estereofonía y la cinemática. Tras haberse centrado durante todo el libro en el trabajo dentro del estudio, en un último capítulo comenta las técnicas de realización en vivo. Cierran el texto tres completos e importantes apéndices, los primeros datos recopilados en España sobre música electroacústica: índices de autores y obras electroacústicas, obras compuestas por computador y una lista de obras electroacústicas ordenadas por países y laboratorios.

Desde 1973-1974, Josep Lluís Berenguer proyectó toda su experiencia previa en el laboratorio de electroacústica Actum que empezó a funcionar en Valencia ligado al recién creado grupo del mismo nombre. La fecha exacta en que comenzó a ser operativo como tal no está del todo clara. Andrés Lewin-Richter apunta que se

¹⁴⁴² *Ibidem*, p.15.

estableció en 1975 ligado a la Facultad de Arquitectura,¹⁴⁴³ pero probablemente solo se tratara de una colaboración puntual y no se refiere en ningún caso a que el laboratorio se encontrara en dicha facultad o mantuviera una relación directa con ella. Los primeros pasos del laboratorio electroacústico de Actum fueron posibles gracias al instrumental aportado por Berenguer y al acceso a algunos medios de los estudios de Radio Nacional de España en Valencia. Según explicaba el mismo Berenguer, él ya disponía de un sintetizador aditivo de veinte tonos senoidales y complementos, otro sintetizador sustractivo muy completo y diversos aparatos auxiliares como generadores de funciones, secuencias, filtros y mezcladores. A partir de ello, trabajaba el sonido en el estudio de grabación de RNE al que tenía acceso y donde podía usar magnetófonos profesionales de dos y cuatro pistas con cinta de media pulgada.¹⁴⁴⁴

El laboratorio Actum siempre estuvo radicado en el domicilio particular de Josep Lluís Berenguer a falta de un lugar mejor. Se intentó disponer de un espacio propio y bien habilitado, pero los gastos de su mantenimiento, sumados a los del material y el instrumental, eran inabarcables para el grupo. El presupuesto para sostener el laboratorio lo asumía el propio grupo y se utilizaban las pocas ayudas económicas que se conseguían para intentar sacarlo adelante.¹⁴⁴⁵ La falta de un espacio idóneo e independiente dificultó la posibilidad de usar el estudio de forma estable y continuada e incluso que otros músicos ajenos a Actum experimentaran en él. Aun así, algunos compositores como Antonio Agúndez y Emiliano del Cerro pudieron trabajar como invitados y crear algunas de sus obras en el laboratorio valenciano.¹⁴⁴⁶

A pesar de contar con cierto instrumental, el estudio Actum era buen ejemplo de la miseria tecnológica de la música electroacústica española de aquellos años. Algunas referencias permiten conocer de forma aproximada los medios con los que se fue contando gracias, sobre todo, a los aparatos construidos por los mismos miembros del grupo bajo el asesoramiento de Berenguer: «Sintetizadores, generadores, filtros, moduladores de anillos, magnetófonos con eco y reverberación, mezcladores... se ha ido logrando a base de aportaciones personales y de la propia pericia constructora de Berenguer [...]», explicaba el musicólogo García del Busto.¹⁴⁴⁷ En revistas de la época como *Electrotecnia popular*, *Radiatorama* o *Transistor* aparecían periódicamente planos e instrucciones con los que se pretendía guiar a los lectores aficionados a la electrónica en la construcción de diferentes aparatos, algunos de ellos relacionados con el sonido y la música. A partir de las revistas, con ayuda de la bibliografía necesaria y su amplio conocimiento técnico, Berenguer consiguió proveer al laboratorio del instrumental indispensable. En 1977 se contaba con veinte osciladores de onda senoidal, seis osciladores de onda cuadrada, dos osciladores de onda triangular, dos osciladores de diente de sierra, siete filtros de banda, dos pasabajos, tres secuenciadores y generadores de timbre, dos generadores de ruido blanco, un

¹⁴⁴³ LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España..., p.7.

¹⁴⁴⁴ *Levante*, 7.2.1975.

¹⁴⁴⁵ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1)..., p.22. Berenguer explicaba: «De momento la subvención del Estudio corre a cargo del grupo instrumental. Con las 45.000 pesetas que nos va a dar la Caja de Ahorros por el próximo concierto podremos alquilar la casa para montar el Estudio y aguantar algunos meses».

¹⁴⁴⁶ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.35.

¹⁴⁴⁷ GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora..., p.23.

generador aleatorio, un demodulador de amplitud, un demodulador de frecuencia, un modulador de anillo, un desplazador de espectro y un magnetófono REVOX A-77.¹⁴⁴⁸ Con todos estos medios, en el estudio valenciano se podía producir sonido por medios electrónicos, transformarlo y finalmente grabar el resultado en cinta si procedía. Poco después se incorporaron dos magnetófonos más, dos sintetizadores, un mezclador y algún otro medio auxiliar. En 1978 se amplió el equipo a base de osciladores, filtros y columnas de sonidos.¹⁴⁴⁹ En 1979 de nuevo se valoró la adquisición de nuevo instrumental y Barber solicitó a una importante distribuidora de material electrónico de Madrid dos magnetófonos estéreo de dos pistas Revox B-77, un magnetófono estéreo de dos pistas portátil Uher, una mesa de mezcla de ocho canales Allen y otros accesorios.

La labor de Josep Lluís Berenguer no se limitó a la organización y mantenimiento del laboratorio o a crear nuevas obras. Informó y formó a sus compañeros de grupo acerca de las posibilidades que se abrían para la música con el recurso electroacústico y ejerció una importante labor pedagógica a través de cursos como los de la Escola d' Estiu de Valencia.¹⁴⁵⁰ En cuanto al plano teórico y de difusión, además de su *Introducción a la música electroacústica*, en 1981 publicó un *Glosario de terminología en música electroacústica*.¹⁴⁵¹

5.5.3.- La creación en el estudio Actum

La mayor parte de los trabajos realizados en el laboratorio valenciano consistieron en realizaciones electroacústicas que acababan grabadas sobre cinta magnética que luego poder sumar a una parte instrumental interpretada en directo. A través de las obras de los miembros de Actum queda clara la voluntad de integración entre la electrónica y la música instrumental, con planteamientos que pretendían fusionar ambas posibilidades antes que oponerlas. Existió un pensamiento, extendido a partir de los años cincuenta, que entendía que la electrónica sería el futuro absoluto de la música y que estaba destinada a sustituir todo medio de producción sonora tradicional.¹⁴⁵² Los que defendían aquella posición entendían que una forma de hacer música tan nueva exigía un desarrollo propio y la necesaria desaparición de la música instrumental. Entre los más dogmáticos estaban Schaeffer y todos los que se mantuvieron fieles a sus planteamientos, como François Bayle. Pero la heterodoxia de muchos compositores como Maderna, Kagel o Stockhausen, la fusión de música instrumental en vivo con otra grabada en cinta y, en definitiva, la frecuente combinación de instrumentos y electrónica en las obras de muchos creadores

¹⁴⁴⁸ CELIS, Mary Carmen de. *La música electrónica en España...*, pp.23-24.

¹⁴⁴⁹ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.7.

¹⁴⁵⁰ CELIS, Mary Carmen de. *Colectivo Actum (1)...*, p.21, «Hace un año hicieron un cursillo de cinco días de iniciación al manejo de los aparatos electroacústicos, con más de 20 alumnos, ensayo de un curso de monitores de tres meses que darán cuando tengan un local apropiado y en el que los alumnos recibirían una formación teórica y práctica, con la posibilidad de organizar conciertos. Este verano, en la Escola d'Estiu, al tiempo que Barber habla de didáctica musical, Berenguer dará otro curso de introducción a la música electroacústica».

¹⁴⁵¹ BERENGUER, J. Lluís. *Glosario de terminología en música electroacústica*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.

¹⁴⁵² BERENGUER, J. Lluís. *Introducción a la música electroacústica...*, p.11. En el prólogo, Luís de Pablo califica de necio pensar que la música electrónica pudiera acabar con la instrumental.

contemporáneos hizo del nuevo medio una poderosa herramienta para el compositor, a usar no solo de forma exclusiva, sino en conjunción con los medios instrumentales.¹⁴⁵³

Josep Lluís Berenguer pensaba que el arte debía valerse del progreso tecnológico aunque este, en principio, no estuviera pensado para su aplicación artística. Era precisamente tarea del artista adaptarlo para sus propios fines.¹⁴⁵⁴ Tanto él, como luego los compositores de Actum, se apartaron del dogmatismo que veía en la electrónica una opción de futuro destinada a sustituir cualquier otro medio convencional de producción de sonido. En la introducción de su libro, Berenguer deja clara su posición: no abandonarse al progreso técnico, no desplazar los sistemas tradicionales sino complementarse con ellos.

Con el empleo de la música electroacústica, no trata de desplazarse los sistemas más o menos convencionales de utilizar la materia sonora, sino de complementarse con estos. Es por esto que, aunque con procedimientos eléctricos pueda crearse música capaz de tener sentido por sí misma, en la mayoría de los casos podrá ir asociada a los procedimientos vocales e instrumentales de hábito normal, como un instrumento más.¹⁴⁵⁵

Al margen de las obras con cinta magnética realizada en estudio, se trabajó en realizaciones en vivo. Aunque no ha quedado constancia alguna, eran varias las técnicas que los miembros del grupo conocían y que pudieron aplicar en las realizaciones: registro del sonido y reproducción en anillo provocando retrasos, amplificación el sonido por medio de micrófonos, tratamiento de los sonidos instrumentales para alterarlos, manejo de sintetizadores para producir o transformar sonidos. Se realizaron diversos trabajos de música concreta, de entre los que *Concret HP* de Jordi Francés fue el más relevante.

La actividad desarrollada por el estudio se orientó también a la aplicación funcional de la música electroacústica, con creaciones específicamente concebidas para cine, radio, documentales y otros medios.¹⁴⁵⁶ *La llibertat somniada* (1980), de J. Ll. Berenguer, fue una obra electrónica para banda sonora cinematográfica.

Los miembros de Actum aprovecharon los medios del laboratorio para la investigación sonora. Entre los trabajos desarrollados destacaron los estudios sobre «producción y percepción de sonidos no estacionarios sobre circuitos automáticos», «diseño y construcción de instrumental» y sobre «acústica de la percepción».¹⁴⁵⁷

¹⁴⁵³ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, pp.292-305.

¹⁴⁵⁴ BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica...*, p.12

¹⁴⁵⁵ *Idem.*

¹⁴⁵⁶ CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana...*, p.7.

¹⁴⁵⁷ *Ibidem.* También en: CELIS, Mary Carmen de. *La música electrónica en España...*, p.24.



Il·lustració 62 Actum. Mallorca, II Encontre de Compositors, 13.5.1981. Archivo Ll. Barber.

De entre todas las obras que se realizaron en el estudio Actum, que contaron con una parte de cinta magnética creada y grabada en él o que utilizaron sus medios para la interpretación en vivo, se tiene constancia de las siguientes:

- Continuo-discontinuo* (1975), de J. Ll. Berenguer, música electrónica
- Ut Rex* (1972-1975), de J. Ll. Berenguer, piano y electrónica en vivo
- D'un país, d'un mon* (1975), de Llorenç Barber, música electrónica
- Manifest* (1976), de Francisco Baró, voz y magnetofones
- Trivial* (1976), de Jorge Francés, flauta, guitarra eléctrica, piano, modulador anillo
- Acompanyament per a una cinta magnetofònica* (1976), obra colectiva, piano, sintetizador e instrumental electrónico
- Paso* (1976), de J. Ll. Berenguer, clarinete, violín, piano, percusión y cinta magnética grabada
- Concret H.P.* (1976), de Jorge Francés, música concreta
- Assemblea* (1977), de J. Ll. Berenguer, música electrónica
- Conversa* (1977), de J. Ll. Berenguer, música electrónica
- Pulse timing* (1977), de Llorenç Barber, música electrónica
- Surmenage* (1977), de Jordi Francés, música electrónica
- (1977), de Emiliano del Cerro, música electrónica
- Serem (Joc de cartes)* (1978), de Amadeu Marín, voz, flauta, clarinete, guitarra eléctrica, percusión, piano y cinta magnética grabada
- Actum Sequencer* (1978), de Antonio Agúndez, música electrónica
- Granellut i elèctrics* (a.q. 1980), obra colectiva, música electrónica
- Set peçes lepidiformes* (1980) de Amadeu Marín, guitarra eléctrica, flauta, percusión y cinta magnética grabada
- Sons habitant un espai* (1980), de Amadeu Marín, piano, guitarra eléctrica, dos flautas, percusión, voz, varios objetos y dos cintas magnéticas grabadas
- Variacions dadà* (1980), de J. Ll. Berenguer, conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética grabada
- Per a un poema dadà* (1980), de J. Ll. Berenguer, música electrónica
- Improvissació amb acompanyament de cinta magnetofònica* (1980), obra colectiva, cinta magnética grabada

Pre-textos 8 (1979), de Amadeu Marín, guitarra acústica, flauta y cinta magnética grabada

Trossos pentatònics, (ca.1980), de Francesc Fenollosa, mandolina, guitarra eléctrica, flauta y cinta magnética grabada

Música casual (1981), de J. Ll. Berenguer, música electrónica

5.5.4.- La música electroacústica en Valencia después de Actum

La actividad del estudio Actum se fue diluyendo desde principios de los años ochenta hasta finalmente desaparecer a la par que el grupo. La obra electroacústica de Berenguer, como la de otros que trabajaron en el laboratorio, siempre se mantuvo íntimamente ligada al colectivo Actum y, una vez este desapareció, los trabajos cayeron en el más absoluto olvido sin tener la más mínima trascendencia. Una de las últimas ocasiones en que se pudo escuchar una creación realizada en el laboratorio fue en las I Jornadas de Música Electroacústica de Cuenca, en marzo de 1984, cuando se programó *Per a un poema dadà*, de J. Ll. Berenguer.

Durante la década de 1980, compositores valencianos de una generación ya posterior a Actum como César Cano, Rafael Mira, José Antonio Orts o Enrique Sanz contaron entre su producción con trabajos electroacústicos que desarrollaron en estudios de fuera de Valencia o por sus propios medios. La ciudad no contó con unas instalaciones habilitadas para el trabajo y la investigación de músicos y compositores hasta que en noviembre de 1995 se inauguró el Laboratorio Electroacústico del Conservatorio Superior de Música de Valencia –más conocido como LEA– por iniciativa de Gregorio Jiménez Payá, quien es director del mismo desde su fundación además de profesor de informática musical y composición electroacústica. De su mano, a mediados de los noventa Digimedia abrió las puertas en Valencia. Se trataba de un laboratorio de sonido privado, sustentado por actividades comerciales profesionales a terceros y abierto al público general para la elaboración de trabajos electroacústicos.¹⁴⁵⁸ A partir de los años noventa, Gregorio Jiménez Payá se ha erigido en punto de referencia en la música electroacústica valenciana. Además de su labor como docente en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, destaca su importante trabajo como conferenciante, como compositor de música electroacústica y al frente de la Asociación de Música Electroacústica de España. Desde el conservatorio y la asociación, en colaboración con otras instituciones, Jiménez Payá puso en marcha en 2008 el ciclo de conciertos Primavera Electroacústica en Valencia. En 2010 ha celebrado ya su tercera edición, convirtiéndose en una importante plataforma de difusión de este tipo de música en la ciudad. Por otra parte, en las décadas que siguieron a la desaparición de Actum la electrónica ha estado cada vez más presente en la creación valenciana, aunque no tanto en las obras de compositores contemporáneos –que también– como en músicos experimentales y artistas sonoros.¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁸ LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España..., pp.114-117.

¹⁴⁵⁹ GALIANA, Josep Lluís. *La emoción sonora. De la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y otras músicas experimentales*. Valencia: Piles, 2014. El libro, una recopilación de 429

5.6.- Ensembles, «actes de música alternativa»

5.6.1.- Proyecto original

La creación de unos encuentros de música alternativa como Ensembles en Valencia se explica desde la necesidad de generar espacios donde reunir y mostrar los nuevos planteamientos musicales que, gozando de actualidad en España no encontraban hueco en las programaciones convencionales. Llorenç Barber explicaba que: «[...] hay otras maneras de relacionarse con lo sonoro, distintas y puede que contrapuestas a las habituales (creador, parti(tor)-tura, instrumento convencional, público, etcétera). Y esas músicas, muy pretenciosas por otro lado, necesitan de una plataforma para presentarse. Este es el papel de los ENSEMBLES».¹⁴⁶⁰

Una parte de los músicos jóvenes que empezaron su andadura durante los años setenta explotaron las nuevas formas de relacionarse con lo sonoro a las que se refería Barber y partieron con la clara intención de diferenciarse de las generaciones anteriores y sus modelos, recuperando el pulso de una música viva y actual. Conseguirlo era una empresa difícil, pero más complicado era mostrar al público su trabajo sin infraestructura de conciertos ni espacios más allá de unos ya existentes que se mostraban prácticamente inaccesibles. En busca de un marco propio surgieron varias iniciativas. Unas fracasaron casi antes de empezar, como el Encuentro de Artistas Jóvenes de Vigo de 1976 o el proyecto Nueva Música Española: Teoría y Práctica, pero otras lograron hacerse realidad y mantenerse activas durante algunos años como Actum, Ensembles, Rencontre de Compositeurs, el Aula de Música de la Universidad Complutense o Elenfante.

La idea original de Ensembles fue de Llorenç Barber. Viviendo y trabajando en Madrid, concibió y maduró la posibilidad de generar un espacio, precisamente en Valencia, donde reunir a los músicos más importantes del momento durante unas jornadas en las que, además de difundir su música, se discutiera y se reflexionara sobre ella y su papel. En 1978 surgió en Madrid el proyecto Nueva Música Española: Teoría y Práctica por iniciativa de Antonio Agúndez y de otros jóvenes compositores residentes en la capital entre los que estaba el músico valenciano. Su objetivo era organizar un festival dedicado exclusivamente al trabajo de la nueva generación de músicos españoles. Lo que parecía una inmejorable ocasión para generar un espacio de encuentro, se convirtió –como recuerda Barber– en una decepción ante la imposición por parte de la Dirección General de Música de incluir en un ciclo de conciertos todo lo ocurrido desde la II República y reducir a solo una las audiciones todo lo referente a los jóvenes compositores del momento. A pesar del fracaso, la experiencia de Llorenç Barber en la comisión gestora del proyecto le llevó a establecer contactos con el personal del Ministerio de Cultura de lo que, de forma coyuntural, se derivó una circunstancia que a la postre fue clave para el nacimiento de Ensembles al año siguiente.

escritos musicales del autor, es el mejor medio para seguir el desarrollo de la música electroacústica de las últimas décadas en la ciudad de Valencia.

¹⁴⁶⁰ BARBER, Llorenç. Música otra. Ensembles 80, segundos actos de música alternativa en Valencia. *Ritmo*, 1980, nº505, p.78.

En 1979, la Dirección General de Música dependiente del Ministerio de Cultura, departamento dirigido entonces por el duque consorte de Alba, Jesús Aguirre, destino una partida económica para promocionar actividades musicales desarrolladas en museos. Se trataba del programa «Música en los museos». El compositor valenciano pronto pensó en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, dirigido por Felipe Garín, para una iniciativa conjunta. Se puso en contacto con las partes, redactó un proyecto y, con su aceptación y la aprobación de una subvención para los gastos, la idea de unos encuentros de música nueva en Valencia empezaba a tomar forma. Para la organización del encuentro, la Dirección General de Música ofreció trescientas mil pesetas que supusieron el grueso de un presupuesto al que también colaboraron con aportaciones más discretas la Dirección General del Patrimonio Artístico, el Museo de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Valencia.¹⁴⁶¹ Con los fondos conseguidos se costearon los carteles, programas de mano, hoteles, fotos, viajes, gastos de representación, videos y se gratificó a los conferenciantes e intérpretes. El dinero no sobra, por lo que algunos invitados durmieron en casa de Llorenç Barber, Josep Lluís Berenguer o Javier Darias, los traslados los hacía Barber en una furgoneta y las comidas se hacían en un restaurante conocido a un precio razonable para la ocasión.¹⁴⁶²

Aunque la idea original y el proyecto presentado para solicitar la subvención económica se debieron a Llorenç Barber, Ensems se hizo realidad gracias al trabajo conjunto de todos los miembros del grupo Actum. Fueron ellos quienes organizaron y coordinaron el proyecto desde Valencia –«organitza i coordina: Grup Actum», podía leerse en los carteles y programas– como culminación de un esfuerzo y una práctica musical que llevaban desarrollando en la ciudad desde 1973. En 1979 Actum iba camino de cumplir ya seis años. O mejor, de sobrevivir ya seis años ofreciendo una alternativa musical. Se había generado un espacio de acción –desligado de cualquier instancia musical o extramusical– para una nueva generación de músicos que necesitaba un marco adecuado en el que explotar las inquietudes musicales que les asaltaban. A pesar del paso de los años, la situación había cambiado muy poco respecto a cómo estaban las cosas a principios de la década. Fue precisamente para forzar la transformación para lo que nació Ensems.

5.6.2.- Ensems 1979. «Després de Cage»

La primera edición de Ensems se presentó en la primavera de 1979 con el título «Després de Cage». Así, se especificaba cuál iba a ser el objeto y el punto de partida de aquellos encuentros. Estaban orientados a una música alternativa, a una opción diferente tanto a la estrictamente académica como a la de unas generaciones anteriores cuyos planteamientos se pretendía superar. Se intentó transmitir una reflexión crítica sobre qué hacer, sobre qué opciones tenían los jóvenes músicos para esa superación a partir de la referencia de John Cage. El americano era el punto de partida y lo que interesaba analizar era todo lo que musicalmente había sucedido tras él, todas las posibilidades que se habían abierto a partir de la revolución que había supuesto su obra

¹⁴⁶¹ *Diario de Barcelona*, 20.7.1979.

¹⁴⁶² RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.35. Entrevista del autor a Javier Darias.

y su pensamiento musical.¹⁴⁶³ En un artículo publicado poco después de concluir los actos de la primera edición, Llorenç Barber exponía los que habían sido «presupuestos básicos para las primeras jornadas de música alternativa en Valencia»:

A: la llamada música de vanguardia española ha domado sus propuestas de tal manera que apenas se distingue de las obras de repertorio: ha dejado de ser combativa («vanguardia»);

B: apenas algunas obras aisladas, algún autor, algún grupo, entre vencidos y/o desilusionados, trabajan desde fuera de planteamientos convencionales;

C: «Ensems» (insieme=juntos) reúne algunos de estos autores-grupos-obras, para presentarse, discutirse y preguntarse si todavía hoy es posible cambiar «lo musical» (estético-sociológico). Por ello, una amplia documentación fotográfica, impresa, panfletos, obras, etc. y una serie de coloquios se llevó a cabo para discutir abiertamente sobre todo;

D: aunque algunas obras y autores quedaran fuera, sería la primera vez que las propuestas más radicales en el campo de la creación musical se presentaran monográfica y lo más coherentemente posible ante un público, buscando más los análisis y las consecuencias que los aplausos.¹⁴⁶⁴



Ilustración 63 Cartel Ensems 1979. Archivo Llorenç Barber.

¹⁴⁶³ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.42. «Hicimos un análisis de la música después del gran vendaval Fluxus-Cage. Ese era el punto de partida de los Ensems, y ese el espíritu que se mantuvo durante las cuatro primeras ediciones, tras las cuales dejé voluntariamente de dirigir el festival».

¹⁴⁶⁴ BARBER, Llorenç. *Ensems 79. Cimal*, 1979, n°5, p.23.

La primera edición de Ensems se prolongó durante un total de nueve jornadas, entre el 31 de mayo y el 8 de junio. El Museo de Bellas Artes de Valencia se llenó con conciertos, actividades, charlas y una exposición. Por las mañanas se programaron coloquios sobre diferentes temas relacionados con el universo musical que John Cage había ayudado a crear: *Fluxus: historia y contexto* a cargo de Barber, *Fluxus hoy* por Phillip Corner, *La influencia del cagismo en España* con Ramón Barce, *Lo cotidiano como música* a cargo de Carlos Cruz de Castro, *Zaj (pasado, presente y futuro)* con Juan Hidalgo, un coloquio a cargo del grupo Actum y una última mesa redonda que reunió a todos los participantes. Por las tardes, los conciertos.¹⁴⁶⁵ Carles Santos y Bárbara Held presentaron *Música-acción en Cataluña*, una interpretación de diez obras sin interrupción que mostraban las mil maneras de relacionarse pianista y piano.¹⁴⁶⁶ Phillip Corner ofreció un concierto Fluxus con más de veinte piezas de sus inicios, creando un espectáculo atrevido que cuestionaba el piano como instrumento-tabú intocable: se le hacía dar vueltas o se preparaba metiendo a un hombre dentro, sobre las cuerdas.¹⁴⁶⁷ Ramón Barce, con la ayuda de Llorenç Barber y Amadeu Marín, interpretó su obra *Coral hablado*, mezcla de tres conferencias simultáneas que creaban un efecto sonoro de confusión polifónica. El Taller de Música Mundana se presentó por primera vez en público interpretando *Música para Onán*, una acción ideada por Barber, «experiencia de catafalcos, sombras, movimientos desvelados casi intuitivos, ruidos y sonidos fantasmagóricos y una atmósfera vampírica e inquietante».¹⁴⁶⁸ En otro concierto que trataba de poner de relieve el uso de objetos cotidianos como instrumentos para hacer música, se interpretaron obras variadas como *Cronos*, de M. Lavista, una pieza a base del sonido de relojes despertadores, *Paper Piece*, de B. Patterson, una polifonía con sonidos de todo tipo de papeles, *Poème Symphonique*, de G. Ligeti, interpretada con cien metrónomos y *Menaje*, de Carlos Cruz de Castro, con la variedad tímbrica que proporcionaba toda una batería de cocina. El artista Nacho Criado realizó una performance bajo el título *En tiempo furtivo*, con una serie de piezas cortas que empleaban el contraste entre luz y oscuridad y en las que el tiempo era factor determinante. Actum interpretó obras colectivas como *Nocturno para el Arca de Noé*, basada en la «onomatopeya instrumental» y *Música a distancia*, un intento de hacer sonar instrumentos lanzando objetos sobre ellos desde lejos. También se interpretaron *Obice-sonata para flauta(s)* y *agua*, de Barber y otras obras de Ximo Moreno. Javier Darías presentó una de sus piezas y el último día, Juan Hidalgo hizo una versión de su performance *Tamaran*.¹⁴⁶⁹

En aquellos coloquios y conciertos se hicieron patentes algunos de los paradigmas sobre los que trabajaba la nueva generación. No era tanto Cage, que aunque importante había pasado ya, como todas las corrientes musicales surgidas de uno u otro modo a partir de él. Allí estaba la mezcla de lenguajes, el acercamiento a lo

¹⁴⁶⁵ *Idem*.

¹⁴⁶⁶ *Las Provincias*, 6.6.1979. «[...] si el arranque resultó inefable, divertidísimo, como el “show” o “happening” de Carles Santos en un espectáculo desmadrado, eficaz y dotado de imaginación [...]».

¹⁴⁶⁷ Llorenç Barber recuerda cómo en una de las obras Phillip Corner, ayudado por otros participantes, lo sacó de entre el público y lo metió dentro de la caja del piano de cola que tenía el museo y que servía para las interpretaciones. Este hecho provocó la indignación de los responsables que prohibieron el uso del instrumento en los conciertos restantes. Los organizadores tuvieron que ir en busca de otro piano, uno que el Instituto Alemán había donado a Barber-Actum y que se encontraba en los locales de Nova Cultura.

¹⁴⁶⁸ *Las Provincias*, 6.6.1979.

¹⁴⁶⁹ Programa. Valencia. Ensems'79. 31.5-8.6.1979.

cotidiano, la identificación arte-vida, el minimalismo –no solo estricta o sistemáticamente repetitivo–, la sensibilidad ecológica, la práctica intuitiva y espontánea, la música-acción, la gestualidad o la tecnología. Algunos de los participantes como Juan Hidalgo, Ramón Barce, Carlos Cruz de Castro, Carles Santos, Barbara Held o Phillip Corner contribuyeron a elevar, ya desde sus inicios, el rango del encuentro. Durante los nueve días que duraron los actos tuvo lugar una exposición permanente de trabajos artísticos de Fluxus, Zaj y de otros participantes. Entre otros, se mostraron los libros *Pomelo de oro* de Yoko Ono, *Arpocrate seduto sul loto* de Walter Marchetti y *Viaje a Argel* de Juan Hidalgo.

El público acudió en buen número a los coloquios y los conciertos. Por su parte, la prensa local no dio demasiada importancia a aquellos primeros Ensems ni a sus contenidos o al hecho de que unos actos de ese tipo se celebraran por primera vez en Valencia, «descentralizados respecto de Madrid».¹⁴⁷⁰ En *Levante*, donde por entonces María Teresa Oller y Salvador Seguí estaban a cargo de las críticas musicales, poco más se publicó que un anuncio y el programa de actividades y conciertos.¹⁴⁷¹ La valoración positiva vino de la mano de López Chavarri, como siempre, que en *Las Provincias* sí dio cuenta de la iniciativa de Actum y de lo que podía significar Ensems como «un reto y un trampolín acuciantes para la renovación, para airear programas».

Actum, por su parte, presenta, en colaboración con el Ministerio de Cultura y otras entidades, Ensems 79 [...] en los que, junto a nombres clave de la nueva música valenciana, como Barber o Berenguer, encontramos otros no menos interesantes como Corner, Ligeti, Patterson, etc. No hay duda de que estas jornadas pueden y deben ser un revulsivo para la vida musical de nuestra ciudad, tan cómoda, tan sin interés por el futuro, tan aburrida en sus tópicos, y por ello, esta «música alternativa» es un reto y un trampolín acuciantes para la renovación, para airear programas y para que un sector de nuestro público reencuentre unos pentagramas que este Ensems 79 está desgranando, mañana y tarde, en el Museo de Bellas Artes. Hasta el día 8 inclusive, Valencia es una alternativa para la otra música, y ese público que se queja de la rutina de los programas debe acudir [...].¹⁴⁷²

López Chavarri ya se refería a Llorenç Barber y a Josep Lluís Berenguer como «figuras clave de la nueva música valenciana». Era de los pocos en el entorno musical valenciano que sí afirmaba la existencia y la valía de aquella nueva generación. Y en la misma línea en que se expresaba con motivo de los conciertos Actum, agradecía y aplaudía la iniciativa contra el estancamiento de una vida musical valenciana cómoda en sus tópicos. A la clausura de Ensems, López-Chavarri escribió una breve reflexión en el mismo tono, reclamando un espacio para la música nueva, valorando muy positivamente la experiencia y esperando nuevas propuestas para futuras ediciones:

Una vez más hay que agradecer al grupo Actum que sirva de revulsivo de la vida musical valenciana y ahora, a la hora del resumen de Ensems 79, bueno será señalarlo como un acicate y estímulo para airear y quitar telarañas en la parsimonia, comodidad o rutina de nuestra actividad filarmónica. Quizás lo que

¹⁴⁷⁰ CERRO, Emiliano. Ensems'79: música alternativa. *Ozono*, 1979, nº46, p.58.

¹⁴⁷¹ *Levante*, 31.5.1979.

¹⁴⁷² *Las Provincias*, 2.6.1979.

le esté haciendo falta a Actum es tener detrás una sociedad, sobre todo con imaginación, que respalde y recoja sus proyectos y pienso si esa posible entidad podría ser Juventudes Musicales Españolas de cuya recuperación o resurrección me han hablado estos días. [...] bueno sería que estas realizaciones (Ensems) fueran el principio de otras fórmulas que equilibrasen en Valencia el repertorio tradicional repetido hasta la saciedad en detrimento del conocimiento de la nueva música [...] como espoleta, como trampolín que llamarán la atención de un público sobre todo joven estos actos de «música alternativa» han cumplido su misión, a través de sus espectáculos, shows, montajes y signos escénicos, de llamar la atención, de intentar provocar a un determinado sector de nuestra capital y con sus más o menos divertidos números de periódicos, canutos, pianos envueltos y luego despojados de papelitos de colores, etc., han puesto de manifiesto la ruptura de una parcela que, «después de Cage», pide atención no para tal o cual músico, sino para toda una concepción de esta música nueva. La experiencia creo que es bien válida y de sus soluciones, aportaciones y errores de enfoque (que los ha habido) hay que arrancar con nuevas propuestas para que los próximos Ensems tengan operatividad, pasen de la realización escénica a la audición auténticamente musical y deparen posibilidad de apreciar las páginas aún auténticas entre nosotros de Llorenç Barber, Berenguer, Evangelista, Montesinos, etc.¹⁴⁷³

Un juicio menos alentador vino de parte de José A. Gonzálbez en *Cartelera Turia*. Tras un primer artículo comentando los coloquios y conciertos sobre Fluxus y su identificación arte-vida, escribió otro dedicado a los Ensems en su conjunto, a modo de valoración general nada positiva que quedaba patente en su elocuente sentencia: «una vez al año no hace daño»:

[...] Adiós a los Ensems'79 que sin duda pasarán a la historia de la Incertidumbre, de la Inseguridad, de la paranoia. Pasaron y el vacío que queda: una sensación de frío gélido, un escalofrío, un ambiguo malestar. Hasta aquí hemos llegado. ¿Qué vendrá luego? ... si es que puede venir algo cuerdo. Quizá se ha llegado a un callejón sin salida. [...]

¿Qué hace pensar que los Ensems'79 han sido un éxito? La afluencia de público sin duda. Pero este hecho no es representativo dado lo inusual de estos actos de música alternativa. Dicho de otra forma: una vez al año no hace daño. Pero, ¿cuántos «Corales hablados» sería capaz de soportar una persona normal?.¹⁴⁷⁴

A pesar de todo, Llorenç Barber extrajo consecuencias de interés de aquellas primeras jornadas. Ensems nacía con voluntad de continuidad, con miras a convertirse en un punto de referencia para las nuevas y diferentes propuestas musicales.

De estas primeras jornadas, se han extraído consecuencias de interés.

Se ha presentado batalla, alentando y exponiendo todo lo distinto – lo otro – que en música se ha hecho o se hace.

La heterodoxia como norma es una razón para continuar año tras año; es necesario el apoyo suficiente para que el quijotismo de este año no canse a los organizadores.

¹⁴⁷³ *Las Provincias*, 12.6.1979.

¹⁴⁷⁴ *Cartelera Turia*, 1979, nº802.

Se ha ganado un espacio: un museo muerto para la ciudad ha sido foco de atención, por lo vivo, para Valencia durante ocho días.

Parafraseando a Thoreau, digamos que la autodenominada música de vanguardia española se ha dedicado demasiado a vender sus productos; «Ensems» se dedica a estudiar entre todos cómo evitar la necesidad de vender.¹⁴⁷⁵

No solo Barber era optimista y estaba suficientemente satisfecho como para sacar consecuencias positivas después de la primera edición de Ensems. También otros músicos que no querían conformarse con las fórmulas convencionalmente aceptadas, ni sentirse aislados o marginados por adentrarse en otras alternativas. Escuchar en directo a todos los que pasaron por aquel primer Ensems debió abrir muchos ojos y oídos y pudo contribuir a la confirmación de que ir en otras direcciones libres y actuales sí era posible. El compositor alicantino Javier Darías, presente en aquel primer encuentro recuerda cómo «el festival olía muy bien; olía a libertad, a alternativa, a que otras cosas eran posibles mientras que algunas ya habían caducado [...]».¹⁴⁷⁶

5.6.3.- La continuidad. Ensems 1980-1982

En mayo de 1980 Ensems encontró un principio de continuidad con la organización de una segunda edición. En aquella ocasión como parte del II Ciclo «Música y Universidad» organizado por el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia y con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura. Entre el 20 de mayo y el 3 de junio se programó dentro del ciclo una serie de «Seis conciertos de primavera», el segundo de los cuales fue en sí el propio Ensems. Con un solo día y muchas menos actividades, lo escueto del encuentro respondía fundamentalmente a la reducción del presupuesto, que para la ocasión fue de cien mil pesetas.¹⁴⁷⁷

Los Ensems de 1980, llevaban en aquella ocasión por título «Marathon New York–Valencia» y se concibieron como un único concierto continuo que Actum organizó con doce horas ininterrumpidas de música, diecinueve interpretaciones de media hora y una última de hora y media. Desde las diez de la mañana a las diez de la noche, el resultado fue un verdadero *continuum* sonoro en el Teatro de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. La idea de un concierto maratoniano no era nueva. Llorenç Barber, por entonces responsable del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid, ya la había puesto en práctica en el I Festival de la Libre Expresión Sonora celebrado en Madrid el 13 de marzo de aquel mismo año. Por el Paraninfo de la universidad madrileña pasaron durante doce horas, sin interrupciones, los grupos e intérpretes más representativos del momento ofreciendo todo tipo de prácticas musicales básicamente abiertas e improvisadas. El éxito obtenido con la fórmula animó al compositor valenciano a plantear de igual manera aquel segundo Ensems.¹⁴⁷⁸ Un referente lejano para aquella fórmula de concierto continuo –que

¹⁴⁷⁵ BARBER, Llorenç. Ensems 79. *Cimal*, 1979, nº5, p.25.

¹⁴⁷⁶ RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, p.40. Entrevista de Josep Ruvira a Javier Darías.

¹⁴⁷⁷ BARBER, Llorenç. *Música Otra. Ensems'80, segundos actos de música alternativa en Valencia...*, p.78.

¹⁴⁷⁸ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.54.

rompía la tradicional concepción de audición concentrada y limitada en el tiempo—pudieron ser los «All-Night Concerts» de Terry Riley. El compositor americano, bien conocido por Barber, realizó entre finales de los sesenta y principios de los setenta conciertos a base de improvisaciones que duraban desde el anochecer hasta el amanecer, entre un público que pasaba con él la noche entre sacos de dormir y hamacas.¹⁴⁷⁹



Ilustración 64 Cartel Ensems 1980. Archivo Llorenç Barber.

Los participantes en la maratón de Ensems'80 fueron Llorenç Barber y el grupo Actum de Valencia; Eduardo Polonio y el dúo Rodríguez Picó-A. Coma de Barcelona; Emiliano del Cerro, Suso Saiz, Javier Maderuelo, Pedro Esteban y el Taller de Música Mundana de Madrid; Antoni Caimari de Mallorca; Jean Passini de Francia y Philip Corner, Alison Knowles, Charlie Morrow y Bárbara Held de Nueva York. Todos los participantes en el concierto estaban muy próximos al minimalismo, aunque con posturas diversas, desde el repetitivismo o el accionismo al reduccionismo esencialista.¹⁴⁸⁰ La conexión New York-Valencia venía dada por la presencia en Ensems de tres de los más reconocidos minimalistas neoyorquinos del momento como eran Corner, Knowles y Morrow. Para Llorenç Barber y para otros músicos de su

¹⁴⁷⁹ POTTER, Keith. *Four musical minimalists*. New York: Cambridge University Press, 2002, p.134. Un reflejo aún más claro de este referente serán los posteriores «De sol a sol», conciertos nocturnos organizados por Barber desde 1991.

¹⁴⁸⁰ BARBER, Llorenç. *Música Otra. Ensems'80, segundos actos de música alternativa en Valencia...*, pp.78-79. El texto «Testimonio de un participante» de Charlie Morrow, incluido en este artículo, recoge el recuerdo más detallado de lo ocurrido en Ensems'80.

generación, como Carles Santos, lo que estaba ocurriendo en la ciudad americana era un verdadero referente. No se trataba ya del Nueva York de Cage, con sus silencios y acciones, sino de una ciudad que, a partir de su legado, había alumbrado el minimalismo musical. La idea de organizar un encuentro Valencia-New York pretendía precisamente traer a la capital valenciana las propuestas neoyorquinas y compararlas con las propias, para mostrar las conexiones y las diferencias entre lo que hacían unos y otros bajo una misma sensibilidad minimalista.¹⁴⁸¹ Aunque se consideraban comunes ciertos principios –que se englobaban en lo que Barber ha descrito como «perfume minimal»– las variantes tenían suficiente identidad como para no confundirlas y no caer en el error, tantas veces criticado por el compositor valenciano, de identificar el minimalismo solo con la repetición propia de los neoyorquinos.

La valoración de aquella segunda edición de Ensems variaba según la óptica con que se mirase. Llorenç Barber expresaba que, tras el análisis de lo que había supuesto la primera edición, los actos de música alternativa valencianos habían encontrado ya su razón de ser: «juntar (“ensems”), suma disidencias, escarbar en los márgenes y en lo inhabitual».¹⁴⁸² Para Javier Maderuelo, Ensems había supuesto el acto más coherente ofrecido hasta ese momento por los jóvenes españoles, que mostraban así su desconexión respecto de los predecesores y su relación con el minimalismo neoyorquino.¹⁴⁸³ La crítica local apenas mostró interés por esta segunda cita de Ensems. López Chavarrí en *Las Provincias* dedicó un texto corto al ciclo «Música y Universidad» y en él apenas unas líneas sobre Ensems señalando únicamente que el formato de maratón podía resultar «interesante, divertido y agresivo».¹⁴⁸⁴ En *Levante*, ni María Teresa Oller ni Salvador Seguí hicieron la más mínima alusión. En *Cartelera Turia*, J. A. Gonzálbez criticó el formato y, tras un repaso a las propuestas de los americanos, no desaprovechó la ocasión para cuestionar el criterio y los resultados de Actum.

ACTUM representó su papel de música ecléctica, difícil y distanciadora. Las comparaciones son odiosas, pero ACTUM da la impresión de morderse la cola, pues la profusión de medios variopintos no se corresponde con la consecución final y definitiva. El barroquismo de los montajes parece innecesario cuando escuchas la obra. Disparidad entre medios y resultados que se da a la inversa (mejores resultados a menor profusión de medios) cuando el ingenio prevalece sobre la falta de ideas. Falta de ideas que tiende a sobrecargar la escena de elementos en apariencia gratuitos. Esto no ocurre con los neoyorquinos (y aquí viene la odiosa comparación), cuyos resultados son sorprendentemente satisfactorios dada la casi severa limitación instrumental (en el más amplio sentido de instrumento-objeto-cosa) que ellos mismos eligen [...].¹⁴⁸⁵

En 1981, la tercera convocatoria de Ensems volvió a celebrarse en el San Pío V entre el 25 y el 29 de mayo, gracias a la colaboración del mismo museo, el

¹⁴⁸¹ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems2003: 25 años de música contemporánea...*, p.29.

¹⁴⁸² BARBER, Llorenç. Música Otra. Ensems'80, segundos actos de música alternativa en Valencia..., pp.78.

¹⁴⁸³ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.54.

¹⁴⁸⁴ *Las Provincias*, 22.5.1980.

¹⁴⁸⁵ *Cartelera Turia*, 1980, nº852.

Conservatorio Superior y el Ayuntamiento de Valencia que, a través de la concejalía de cultura, ofreció una subvención de cien mil pesetas para cubrir gastos. Juventudes Musicales de Valencia, cuyo presidente era por entonces Francisco Llácer Pla, se hizo cargo de la organización, con la colaboración del colectivo Actum y el trabajo de Llorenç Barber como director artístico. Con el título «música experimental española, de Zaj a nuestros días», programación de la tercera edición incluía cinco conciertos monográficos de los guitarristas Suso Saiz y Emiliano del Cerro, Llorenç Barber ya con sus campanas, Carles Santos en un *Concert sense piano*, el dúo de tecladistas Javier Navarrete y Alberto Iglesias y Eduardo Polonio con electrónica en vivo. Las propuestas que presentaron los invitados giraron en torno al minimalismo,¹⁴⁸⁶ una línea de creación que cuajaba fuertemente alrededor del eje Madrid – Valencia – Barcelona y que Josep Lluís Berenguer definió como «de concepción simple» o «con un proceso de elaboración mental mucho más llano», lo que no significaba que no tuvieran mucho que decir, que transmitir o que estimular.¹⁴⁸⁷ Barber explicó la música de Ensems-1981 como «minimal», pero se ocupó de reflexionar y aclarar que aquella tendencia no era monolítica, sino que se metamorfoseaba y se presentaba de las más variopintas maneras: en el dúo Saiz-del Cerro con una música repetitiva, de microvariaciones por reiteración; en Carles Santos con un repetitivismo a base de células que crecían y se transformaban a base de añadidos y además con presencia del gesto; en Navarrete-Iglesias, lleno de llamadas históricas, giros modulantes sacados de la música dieciochesca para clave u órgano; en Polonio a base de electrónica en vivo y en él mismo con una base no repetitiva, sino más bien de diálogo libre con las campanas.¹⁴⁸⁸

De nuevo poca atención por parte de la crítica local. Solo un breve comentario de López-Chavarrí en *Las Provincias* llamando la atención sobre el poco poder de convocatoria de aquella edición respecto de las anteriores y comentando la participación de Llorenç Barber en un concierto «mínimo» pero lleno de sugerencias sonoras para el oyente.¹⁴⁸⁹

La última edición de Ensems organizada por Actum fue la de 1982. Se contó con el apoyo de Juventudes Musicales y con la colaboración del Museo de Bellas Artes de Valencia, el ayuntamiento de la ciudad y el conservatorio. Los conciertos se celebraron en el museo entre el 27 y el 30 de abril. Participaron el grupo Capilla Musical de la Academia de Educación Sentimental, dirigido por Antonio Agúndez y Fernando Palacios, con una pieza enfocada a que el oyente encontrara «el sonido y el ruido que a diario le envuelve [...] elaborar una experiencia estrictamente personal, mediante la selección por cada uno de los elementos de interés que se le vayan ofreciendo en el discurso de la obra». El Taller de Música Mundana, formado en aquella ocasión por Barber, Fátima Miranda y Alfredo Carda, se presentaba asumiendo «el riesgo de sonar oyendo, de sentir la mundana felicidad de hacer música y de afirmar sin recato que la música o seduce o se convierte en pornografía». Llorenç Barber, en solitario, con un concierto de campanas «invitación a saborear la consternación, al amparo del casisilencio, de un reencuentro que parece apenas posible tras tanta

¹⁴⁸⁶ MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta...*, p.51.

¹⁴⁸⁷ *Diario de Valencia*, 31.5.1981.

¹⁴⁸⁸ BARBER, Llorenç, Ensems-81: una reflexión sobre el minimalismo que (dicen) nos invade. *Ritmo*, 1981, nº517, p.86.

¹⁴⁸⁹ *Las Provincias*, 28.5.1981.

comunicación rotunda e inmediata». El grupo Actum, integrado por Josep Lluís Berenguer, Joan Cerveró, G. Montesinos y José Cervero cerraba el programa.¹⁴⁹⁰

Las primeras cuatro ediciones de Ensems, 1979-1982, tuvieron a Barber y al grupo Actum como verdaderos motores. Con entusiasmo y aprovechando bien los apoyos encontrados, lograron mantener con vida un encuentro original y novedoso en un entorno en principio nada propicio como el valenciano: «fragmentarios fascículos de una música multiversa, a la deriva, hija de un mundo sin proyecto, horizontal, liberador y posmoderno», como se explicaba en el programa de 1982.¹⁴⁹¹ A pesar del discreto impacto de aquellos actos en Valencia, la experiencia sirvió para animar a la creación de otros espacios para la música nueva en diferentes puntos de España. Algunos nacieron por iniciativa de músicos que habían participado en los actos valencianos y que tomaron el referente Actum-Ensems como modelo: el mismo Llorenç Barber inició en Madrid su Festival de la Libre Expresión Sonora justo al año siguiente del arranque de Ensems; a partir de 1980 Antoni Caimari organizó en Mallorca Encontre de Compositors y Eduardo Polonio, junto a Rafael Santamaría, organizó en Barcelona el festival Sis Dies d'Art Actual entre 1983 y 1985.

Antes de la quinta edición de Ensems en 1983, la primera ya sin Actum en la organización, Llorenç Barber echaba la vista atrás y valoraba el papel de aquellos actos de música alternativa en Valencia:

Tras los tristes años setenta, no solo musicalmente hablando, el arranque de los Ensems (era 1979) preludiaba tiempos muy distintos:

a) Por un lado abría las ventanas al exterior permitiendo airear un ambiente claustrofóbico y endogámico. [...]

b) Permitía por otro lado, juntar las distintas y dispersas fuerzas renovadoras que se daban entre nosotros. Así, tras un análisis de lo más vivo de nuestros mayores (recreando el «Tamaran» de Juan Hidalgo y el «Coral hablado» de Ramón Barce) cuajaba dentro del marco de los Ensems un Carles Santos compositor, el Taller de Música Mundana, o el dúo Navarrete-Iglesias, por solo citar lo más significativo de los que han actuado en los Ensems.¹⁴⁹²

El espíritu original con que se inició Ensems se mantuvo hasta la edición de 1982. A partir de ahí el encuentro empezó a experimentar cambios para adaptarse a otras épocas y responder a los planteamientos y objetivos de los sucesivos organizadores. Ha evolucionado y se ha metamorfoseado hasta llegar a la actualidad como el festival de música contemporánea más antiguo de los organizados en España. Después de los primeros años, Ensems entró en una fase de transformación que, tras unos años, acabaron llevándolo lejos de la línea inicial. La edición de 1983 fue de transición, con la dirección y organización a cargo de Francisco Llácer Pla, Juventudes Musicales y el teórico Josep Ruvira. El escueto festival aún presentó algunas obras que mantenían restos del espíritu anterior: *Diez poemas de acción*, un concierto en la línea Fluxus con obras de Giuseppe Chiari y una obra para campanas de Barber. Tras aquella edición, las cosas tomaron definitivamente un rumbo diferente. Después de algún problema en el seno de Juventudes Musicales, un grupo de compositores –que más

¹⁴⁹⁰ Programa de mano. Valencia. Ensems 1982. 27-30.4.1982.

¹⁴⁹¹ *Idem*.

¹⁴⁹² *Cartelera Turia*, 997.

tarde fundarían la Asociación Valenciana de Música Contemporánea– se desvinculó y se hizo cargo de la edición de 1984. Entre aquellos nuevos organizadores estaban Rafael Mira, Ramón Ramos, José Miguel Peñarrocha, Cesar Cano y Joan Cerveró junto la figura teórica de Josep Ruvira, quien inició desde ese momento una estrecha relación con Ensems. Se empezó a dar entrada a la música contemporánea más estandarizada y menos alternativa en el sentido que Llorenç Barber dio al término al colocarlo como subtítulo genérico que, por cierto, se eliminó a partir de la edición de 1985. La nueva orientación recuperaba la especificidad musical, la tradicional situación concierto, el lenguaje estrictamente musical, la partitura o el concepto de obra más tradicional. Los programas dan cuenta del cambio de orientación, los criterios se ensanchan hasta dar cabida a obras de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Antón Webern, Alban Berg, Stravinsky, Schoenberg, Stockhausen, Xenakis, Lutoslawsky, Boulez, Maderna, Berio, Tomás Marco, Luis de Pablo, Francisco Llácer Pla, Agustín Bertomeu, José Evangelista o Armando Blanquer.¹⁴⁹³

En 1989 se fundó el Área de Música del Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música, vinculado a la Generalitat Valenciana. La convocatoria de Ensems se integró entre sus actividades, lo que supuso una cobertura institucional para el festival. Desde 1999 Ensems depende del Instituto Valenciano de la Música y ha contado con la dirección artística de Joan Cerveró hasta 2014. Desde la 37ª edición celebrada en mayo de 2015, el compositor César Cano ostenta el cargo de nuevo director.

5.7.- La creación musical en Actum

5.7.1.- Catálogo de obras de los miembros de Actum

5.7.1.1.- Obras de Llorenç Barber

Homenatge en D / 1971 / Piano

Aw-1 / 1971 / Piano

Panta / 1973 / Música acción

Bote-Musik / 1973 / Música acción

Monólec a Lluïsa / 1975 / Piano

*Love story for yu*¹⁴⁹⁴ / 1975 / Conjunto indeterminado con montaje escénico

Puig Antich, silenci viu / 1975 / Piano

Quod tibi magis delectabilis /1975 / Conjunto instrumental indeterminado

D'un país, d'un mon /1975 / Música electrónica

Aramateix!! /1976 / Conjunto instrumental indeterminado

Trip amb guitarra / 1976 / Guitarra

¹⁴⁹³ RUVIRA, Josep. 1979 *Ensems 2003: 25 años de música contemporánea...*, pp.136-174.

¹⁴⁹⁴ En colaboración con la compositora madrileña María Escribano.

Pulse timing / 1977 / música electrónica
Cercant un estel / 1978 / Conjunto instrumental indeterminado
Sambori / 1978 / Conjunto instrumental indeterminado
Óbice-sonata para agua y flauta(s) / 1978 / Flauta y agua
Contante y sonante / 1979 / Grupo instrumental indeterminado
Amnessienne(s) / 1979 / Grupo instrumental indeterminado
Carta a Narciso / 1979 / Grupo indeterminado
Por siete o tres veces / 1980 / Grupo instrumental indeterminado
De Pe a Pa / 1980 / Grupo indeterminado
La estimulante sensación de que todavía la música tiene mucho que decir / 1980
 / Cinco percusionistas
Cembalo col piano forte / ca.1980 / Címbalo y piano
Intus / 1980 / Grupo instrumental indeterminado

5.7.1.2.- Obras de Josep Lluís Berenguer

Passionaria / 1972 / Dos voces
Complejos IV / 1973 / Guitarra
Complejos VII / 1973 / Piano
Eventos /1975 / Piano
Ut Rex / 1972-1975 / Piano y electrónica en vivo
Continuo-discontinuo / 1975 / Música electrónica
Cómic / 1975 / Conjunto indeterminado
Lúdica II /1975 / Soprano, flauta y piano
Segones al natural / 1976 / Flauta, guitarra eléctrica y piano
El curt present /1977/ Voz sola.
Assemblea / 1977 / Música electrónica
Conversa /1977 / Música electrónica
Triángulo / 1979 / Grupo instrumental indeterminado
Paso / 1976 / Clarinete, violín, piano, percusión y cinta magnética grabada
Per a un poema Dadà / 1980 / Música electrónica
Duets per a saxo alto i clarinet / 1981 / Saxofón alto y clarinete
Variacions dadà / 1981 / Conjunto instrumental indeterminado y cinta magnética grabada
Música casual / 1981 / Música electrónica

5.7.1.3.- Obras de Amadeu Marín

- Primera finestra* / 1976 / Flauta, guitarra eléctrica y piano
- Joguina* / 1976 / Cajas de música y conjunto instrumental indeterminado
- Materials* / 1977 / Flauta, guitarra eléctrica y piano
- Tres poemes de V. Andrés Estellés* / 1977 / Dos flautas, violín, dos guitarras, guitarra eléctrica, dos percusionistas, mandolina, buzuki y recitador
- Quintet* / 1977 / Grupo instrumental indeterminado
- Tipologies* / 1977 / Piano y saxofón
- Dues peçes per a grup instrumental: Afinitats i Aela* / 1978 / Flauta, flauta de pico, guitarra, dos guitarras eléctricas, mandolina y percusión
- Serem* / 1978 / Piano, guitarra, clarinete, voz, percusión y cinta magnética grabada
- Invenció* / 1978 / Flauta
- Sons dels pins* / 1978 / Cuatro flautas
- Dues peçes* / 1978 / Grupo instrumental indeterminado
- ... i convindràn molts noms a un sol amor* / 1978 / Mezzosoprano y piano
- Parella de tres* / 1978 / Flauta y dos guitarras
- Dansa* / 1978 / Conjunto instrumental indeterminado
- Pre-textos 1* / 1979 / Flauta y guitarra.
- Pre-textos 2* / 1979 / Guitarra eléctrica.
- Pre-textos 3* / 1979 / Guitarra eléctrica.
- Pretextos 4* / 1979 / Guitarra eléctrica
- Pretextos 5* / 1979 / Guitarra acústica
- Pretextos 6* / 1979 / Guitarra eléctrica
- Pretextos 7* / 1979 / Tres guitarras eléctricas
- Pretextos 8* / 1979 / Guitarra acústica, flauta y cinta magnética grabada
- Cal·ligrama* / 1979 / Voz y percusión.
- Propostes d'improvisació* / 1979 / Flauta, guitarra y dos guitarras eléctricas.
- Tremola* / 1979 / Guitarra eléctrica
- Set peçes lepidiformes* / 1980 / Flauta, guitarra y cinta magnética grabada
- Sons habitant un espai* / 1980 / Piano, guitarra eléctrica, dos flautas, percusión, voz, objetos y cintas magnéticas grabadas
- Estranys descobriments sobtadament corpreneadors de dos amics un Quatre de gener del mil nou-cents vuitanta* / 1980 / Dos guitarras
- Intercanvis* / 1980 / Guitarra eléctrica y voz
- Horitzons, grups, Coves i passos* / 1980 / Grupo instrumental indeterminado

Rondóredó / 1981 / Grupo instrumental indeterminado

Acord / 1981 / Grupo instrumental indeterminado

Búger / 1981 / Guitarras y saxofones

5.7.1.4.- Obras de otros miembros

Jordi Francés

Límites / 1975 / Conjunto instrumental indeterminado

Interior tímbric per a Llorenç Barber / 1976 / Piano preparado

Trivial / 1976 / Flauta, guitarra eléctrica, piano, cinta magnética grabada y modulador de anillo

Concret H.P. / 1976 / Música concreta

Chacun sa Chimère / 1978 / Dos violonchelos

Surmenage / 1978 / Conjunto indeterminado

Francisco Baró

Manifest / 1975 / Voz y magnetofones

Ximo Moreno

Jacarandá / 1978 / Percusión

Antoni Tordera

Cómo imaginábamos el paraíso en Bergamo / 1978 / Música

Teoría del bagaje / 1978 / Música acción

Francesc Fenollosa

Peça per a piano / 1980 / Grupo instrumental indeterminado

Trossos pentatònics / 1980 / Mandolina, guitarra eléctrica, flauta y cinta magnética grabada

Els tornalls del tros / 1980 / Instrumentos de caja y flauta

Encara al jaç / 1980 / Flauta y «chismes»

Joan Cerveró

Formes i variants / 1979 / Grupo instrumental indeterminado

Mari Arnanz

Laberint de records / 1979 / Guitarra acústica y flauta

Obras colectivas

Acompanyament per a una cinta magnetofònica / 1976 / Piano, sintetizador e instrumental electrónico

Nocturno para el Arca de Noé / 1979 / Grupo instrumental indeterminado

Música a distancia / 1979 / Grupo instrumental indeterminado

De un siglo y muchos más / 1979 / Espectáculo espacial-teatral

Granellut i elèctrics / 1980 / Música electrónica

L'assasi de cignes / 1978 / Grupo instrumental indeterminado

Improvisació amb acompanyament de cinta magnetofònica / 1980 / Grupo instrumental indeterminado y cinta magnética grabada

Racó pulmonar / 1980 / Instrumentos de viento

Aixó / 1980 / Conjunto indeterminado

Homenatge dilluns / 1980 / Conjunto indeterminado

Vedat desvetllat / 1980 / Conjunto indeterminado

5.7.2.- Algunas características de la creación musical en Actum

5.7.2.1.- La sensibilidad *minimal*

La obra y pensamiento de John Cage, la cotidianidad Fluxus o las acciones de Zaj fueron referentes que tuvieron una importancia específica en el período en que Llorenç Barber y Actum estaban definiendo su proyecto. Pero cuando el compositor valenciano se inició en la creación lo hizo ya seducido por el minimalismo.¹⁴⁹⁵ Un nuevo paradigma que por entonces, como explicaba Ligeti, se encontraba en el ambiente y que el músico valenciano asumió y contagió a sus compañeros de grupo en una variante personal, más intuitiva, esencialista y simplificadora que sistemáticamente repetitiva. El resultado fueron unas coordenadas creativas que Barber definió como dentro de «un contexto al que puede llamarse postfluxus, o si se prefiere minimalfluxus, mezcla de Cage, Fluxus y minimalismo poéticoétnico».¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.17. «De 1969 a 1973, yo estaba inventándome a mí mismo, y cuando me lanzo a actuar y a crear me sitúo en el paradigma siguiente, el de los primeros minimalistas [...]».

¹⁴⁹⁶ BARBER, Llorenç. *John Cage...*, p.23.

Inicialmente, el minimalismo fue una corriente plástica caracterizada por el uso de elementos mínimos o básicos para la creación de la obra.¹⁴⁹⁷ Guiados por el presupuesto de la economía de medios, los artistas resumían el estilo con la fórmula de «menos es más». En música se desarrolló desde la década de los sesenta con reducción de medios y materiales y tendencia a la repetición. Pese a que John Cage no compartió el gusto por la voluntad de repetición, su obra y su pensamiento se dejó sentir sobre el minimalismo –como explica Carmen Pardo– sobre todo por el componente de distanciamiento que llevaba implícito.¹⁴⁹⁸ Algunos autores argumentan que su encuentro con el budismo Zen a finales de la década de 1940 reforzó su inclinación a limitar los materiales,¹⁴⁹⁹ pero sobre todo se subraya el hecho de que en una fecha tan temprana como 1952 ya hubiera compuesto la que se puede considerar como la obra minimalista extrema: *4'33''*.¹⁵⁰⁰ La sensibilidad reduccionista fue despertando posteriormente en algunos jóvenes americanos como La Monte Young, considerado padre del minimalismo –quien definía el estilo sucinta y elegantemente como «lo que es creado con el mínimo de medios»¹⁵⁰¹–, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Además de cierta influencia de John Cage y de músicas no occidentales, estos concibieron la posibilidad de crear con menos recursos a partir de algunos aspectos observados en la obra del admirado Anton Webern.¹⁵⁰² El objetivo de su reduccionismo era reaccionar contra la multiplicidad y la libertad caótica de la indeterminación y contra la innecesaria complejidad del serialismo.¹⁵⁰³ Sometieron unos pocos y escrupulosamente seleccionados elementos a procedimientos básicamente repetitivos.¹⁵⁰⁴

El minimalismo de reiteración derivado de los compositores norteamericanos se ha entendido normalmente como el único. Pero lo cierto es que los planteamientos reduccionistas fueron desarrollados de formas muy diversas. En el caso concreto de España, Barber apunta que no se debería hablar de minimalismo a secas sino de minimalismos o de sensibilidades minimalistas. Junto a las técnicas repetitivas de Carles Santos, el dúo Javier Navarrete-Antonio Iglesias, Eduardo Polonio o la Orquesta de las Nubes, existió otra vertiente entre los autores nacionales que desarrollaron un minimalismo más intuitivo, menos rígido y formal, con referentes más europeos –por ejemplo Ligeti– que americanos.¹⁵⁰⁵ En el caso de Barber y el

¹⁴⁹⁷ La expresión «minimal art» fue acuñada por el crítico Richard Wolheim en 1965 para calificar la obra de algunos artistas que minimizaban la expresión individual y eludían lo que tradicionalmente se consideraba contenido artístico.

¹⁴⁹⁸ PARDO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001, pp.15-16. «[...]Cage sin embargo, no comparte el gusto por la voluntad de repetición porque la consideraba coercitiva. Esto no ha sido obstáculo para que, junto con Merce Cunningham, Jaspers Johns y Robert Rauschenberg, sus acciones y su pensamiento se hayan dejado sentir sobre el arte minimal, especialmente en el sentido en el que éste acentúa la noción de desapego».

¹⁴⁹⁹ MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994, p.445.

¹⁵⁰⁰ SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996, p.11.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*, p.9.

¹⁵⁰² NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, pp.189-190. La Monte Young, una de las primeras y más importantes figuras de la música minimalista, observó repeticiones de alturas en la obra del compositor alemán que transmitían una sensación de desarrollo lento, incluso estabilidad. Sensación parecida a la que encontraba en la música anterior al siglo XIII y en la oriental.

¹⁵⁰³ SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists...*, p.11.

¹⁵⁰⁴ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, pp.189-190.

¹⁵⁰⁵ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, pp.21 y ss. «[...] gracias por hablar de minimalismos o de sensibilidades minimalistas, y no de minimalismo a secas. [...] el nuestro no es un minimalismo

grupo Actum desde planteamientos basados en la sencillez, la reducción y la eufonía, desarrollaron obras de carácter minimalista de contenido más irreflexivo, menos organizado y nada previsible. El de los valencianos fue un minimalismo que Barber describió como participativo, instintivo, mediterráneo y de características diatónicas y biensonantes: «La nueva sensibilidad minimal se dio en nosotros de una manera intuitiva. Propusimos un tipo de partituras y de conciertos de un minimalismo participativo, instintivo, que yo llamaré mediterráneo, y que tiene unas características que he descrito como diatónicas y muy biensonantes, limpias de tics picudos tan a la moda».¹⁵⁰⁶

Homenatge en D, primera obra de Llorenç Barber, ya participa de la sensibilidad minimalista. Estrenada en Valencia en el primer concierto Actum, el 10 de enero de 1974,¹⁵⁰⁷ la obra fue concebida por el compositor en torno al protagonismo de una única nota, el re –D en la notación alfabética inglesa–. Un material reducido que ofrecía variedad dentro de la unidad a base de resonancias, armónicos y fugaces pasos por otras notas.¹⁵⁰⁸ La repetición puede darse, pero solo si así lo decide intuitivamente el intérprete, pues el compositor no le impone, le da la libertad de ejecutar tantas veces como quiera determinadas células. Su obra *Quod tibi magis delectabilis*, para grupo instrumental indeterminado, invita a los intérpretes a ofrecer diversas variaciones de un material básico que se reduce a solo tres notas, la, re y mi, proporcionado a base de diseños gráficos e indicaciones textuales. *Aramateix*, también para grupo indeterminado, es una pieza que se basa en grupos de tres notas que, en lugar de repetirse, protagonizan «sutiles procesos heterofónicos».¹⁵⁰⁹ La partitura se divide en nueve anillos de tres notas cada uno. Cada intérprete debe permanecer un tiempo indeterminado en cada anillo, interpretando sucesiva y libremente las tres alturas propuestas. De nuevo puede surgir la repetición si el intérprete decide quedarse en un anillo haciendo un bucle largo, pero vuelve a ser una posibilidad dependiente del instinto del intérprete y no algo rigurosamente establecido por el autor. El resultado sonoro debía resultar de lo más singular, descrito por algunos críticos como uniforme, hipnótico, cercano a lo oriental y capaz de dar la sensación de ingravidez y eternidad.¹⁵¹⁰ *Cercant un estel* es una obra para conjunto indeterminado basada en un

de imitación, sino un minimalismo que llamaría intuitivo o poético. Yo escribo con una sensibilidad minimal, no porque quiera imitar a los norteamericanos, que por aquel entonces no conozco o conozco muy mal, o porque pretenda estar a la moda. *Homenaje en D* es una pieza que invento en todo caso, con referentes tomados en Darmstadt o de compositores centroeuropeos como Ligeti. [...] En España, la palabra minimalismo es siempre leída como equivalente de repetitivo; sin embargo, el nuestro es un repetitivismo no organizado, ni previsible, ni deductivo, lo cual resulta suficiente como para no identificarlo con el minimalismo norteamericano».

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*, p.30.

¹⁵⁰⁷ *Las Provincias*, 11.1.1974. En su crítica del concierto, Francisco Baró escribía sobre la obra de Barber: «El re como sonido base y generador de los que llegan a rodearle. Construcción férrea y aciertos de una imaginación admirable. Un solo sonido es capaz de soportar toda una estructura sin fatigar al oyente cuando los recursos de la imaginación son muchos y consecuentes con la idea generadora».

¹⁵⁰⁸ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.59. Barber describe su propia obra: «El *Homenatge* propone al intérprete que sirviéndose de esa maravillosa caja que es el piano, realice una excursión alrededor del «RE» («D» en la notación germano-sajona). Las mil y una incidencias entre armónicos y resonancias dan sobrada variedad a un material intencionadamente mínimo».

¹⁵⁰⁹ *Idem*. Según palabras de Ramón Barce.

¹⁵¹⁰ RUBIO, José Ramón. *Actum y la genealogía de Juan Hidalgo...*, p.58. «[...] resulta un mundo sonoro uniforme e hipnótico, que tiene bastante de oriental: una música que a mí, acaso por una ocasional sensibilización cinematográfica, me recuerda la partitura de John Williams para “Encuentros

gráfico con forma de estrella de siete puntas, a cada una de las cuales le corresponde una de las siete notas naturales. Los materiales básicos vuelven a ser mínimos, únicamente las siete notas de la escala. No hay desarrollos melódicos o armónicos de ningún tipo, ni ideas, ni motivos establecidos por el compositor. *Intus* es una partitura que, aunque escrita con pentagramas convencionales, tiene una intención plástica con su curiosa forma de abeto. En esta ocasión una única nota si es principio, final y eje de la obra. Los intérpretes parten del si al unísono y después recorren libremente trece anillos que tienen diversas alturas en torno a un si central que da unidad al desarrollo. Los anillos deben durar aproximadamente lo mismo, a criterio del intérprete, pero como sucesivamente tienen menos notas –recordar la forma de abeto, un triángulo formado por los anillos que se estrechan a medida que se acercan al vértice superior– se produce un efecto de *realentando* progresivo y continuo que conduce a los ejecutantes a fundirse en un si unísono final. Con cierta abstracción se podría decir que la obra es una enormemente larga y única nota si, solo que entre el unísono inicial y el final hay un difuso efecto de variación provocado por las diversas alturas de cada anillo.



Ilustración 65 Aramateix!!, de Llorenç Barber. Biblioteca Fundación Juan March.

Amadeu Marín se acercó a la repetición con su obra *Dues peçes per a grup instrumental: Afinitats i Aela* pero a través de un procedimiento no sistemático. En la segunda parte, cada intérprete dispone de cuatro pequeños módulos que puede repetir total o parcialmente antes de pasar al siguiente. La repetición no es norma del compositor, sino posibilidad para el ejecutante. *Tremo-LA* para guitarra eléctrica, parte una única nota la que recorre con un trémolo pedal toda la obra, un *continuum* que sirve de soporte a pequeños acontecimientos sonoros que se le van superponiendo como episodios accidentales. *Joguina*, también de Marín, es una obra íntima y breve, de apenas treinta segundos de duración, que consiste en algo tan simple como dar cuerda a unas cajas de música y dejarlas sonar mientras un grupo indeterminado inicia

en la tercera fase”, y no porque tenga nada en común con ella, sino porque da tal sensación de eternidad e ingravidez que a uno no le extrañaría ver aparecer a un marciano a su conjuro».

un *crescendo* que luego se torna en repentino silencio para dejar languidecer el sonido de las cajas hasta agotar la cuerda.

5.7.2.2.- No determinación, nuevas grafías y propuestas textuales

En la mayoría de los trabajos de los miembros de Actum estaba muy presente la indeterminación, una práctica esencial de la música experimental que acepta la presencia de elementos no definidos *a priori*, aspectos que el compositor abandona al arbitrio del intérprete o al puro azar que gobierna en el instante de la ejecución. La obra, que tradicionalmente se había presentado como un todo terminado y totalmente definido a través de un código exacto, pasaba a ser algo abierto e impreciso que encontraba su definición solo en el momento justo de la realización, con las consiguientes desviaciones de una versión a otra.

La moderna idea de indeterminación, de car cabida a lo no imprevisto en el resultado, se desarrolló a partir de la década de 1950. Entre las motivaciones de su amplio desarrollo se ha hablado de una reacción al hipercontrol serialista, de una idea colectiva de la creación musical que buscaba una mayor implicación y colaboración del intérprete y de una transformación del concepto de creación musical, que pasó de concebirse más como proceso que como diseño de objetos-productos acabados.¹⁵¹¹ La mayor aportación al desarrollo de la indeterminación vino de la mano de John Cage, quien a partir de su contacto con el pensamiento oriental Zen asumió la idea de «no intervención» dando cabida en la obra a los sonidos casuales y a la toma de decisiones por parte del intérprete.¹⁵¹² Con cierta voluntad liberadora e inclusiva, Cage opta por la no organización estricta de la música, por dejar margen a lo no determinado para llegar al acto de resultado desconocido que es su música experimental. Compositores norteamericanos de su círculo como Morton Feldman, Earle Brown o La Monte Young contribuyeron a desarrollar la idea a través de diferentes vías. En Europa, las experiencias de Cage eran conocidas por compositores como Stockhausen o Boulez, quienes por su parte abrieron sus obras a través de formas móviles, es decir, estructuras definidas susceptibles de combinarse de forma diferente en cada ocasión.¹⁵¹³ En España, la flexibilidad compositiva tuvo ya un importante impacto a partir de finales de los cincuenta con la Generación del 51 bien a través de formas móviles con módulos o estructuras intercambiables, bien con una patente elasticidad del tiempo interior o bien en obras totalmente abiertas que concedían el máximo de libertad.¹⁵¹⁴

En las obras de Actum la no definición absoluta del resultado sonoro fue un elemento importante. Se practicó una flexibilidad que afectó a todos los parámetros musicales, de forma no sistemática y con múltiples variantes en función de la obra y el creador. Se gestaron obras modulares en las que el compositor proponía partes cuyo orden de ejecución quedaba al arbitrio del intérprete. Otras en las que el compositor

¹⁵¹¹ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia...*, pp.124-128.

¹⁵¹² MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.359.

¹⁵¹³ *Ibidem*, p. 369. Stockhausen marco los inicios europeos con *Klavierstück XI* en 1956 y Boulez creó uno de los mejores ejemplos con su *Sonata para piano n°3* en 1957.

¹⁵¹⁴ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia...*, pp.124-148. El autor establece estas variantes de la música indeterminada: música móvil, flexible y totalmente abierta.

definía la macroestructura –la forma general– pero dejaba abierta a la improvisación y a la aportación del intérprete la microestructura –los desarrollos internos y particulares–. En otros casos, con obras basadas en estímulos gráficos o textuales, el compositor dejaba abierta tanto la macro como la microestructura.¹⁵¹⁵

Homenatge en D participa de la aleatoriedad en tanto que las figuras centrales que propone el compositor – η , υ , σ – las puede ejecutar el intérprete en el orden que desee. Son figuras móviles. Entre ellas el ejecutante puede interpretar las veces que quiera unas células «magma» que, aunque tienen las alturas definidas, pueden ser tan libres como quiera en cuanto a dinámica, medida y agógica. Aunque la macroestructura queda definida por las figuras de inicio y fin – α y ω – siempre tendrá una duración y una configuración indeterminada ya que las repeticiones de elementos internos no están prescritas. La partitura carece de compás o indicación alguna de tiempo.

Complejos IV, de Berenguer, es una obra compuesta por diez piezas que deben tocarse por orden. Aun imponiendo un orden, se trata de una obra abierta porque pese a que se conserva una macroforma simétrica e invariable, es posible influir sobre casi todos los módulos de la obra variando así su microforma. En la segunda y la novena parte de la obra, el autor propone cuatro módulos que el ejecutante puede ordenar en el orden que decida. Cada uno de ellos, está escrito con la máxima precisión. Las partes tercera y octava ofrecen una posibilidad «giratoria», es decir, se da al intérprete la posibilidad de abordar el fragmento en el punto que quiera para luego tocarlo hasta el final, ir al principio y llegar al punto donde empezó a tocar. Otras obras que se estructuran en módulos móviles son *Materials* y la segunda parte de *Dues peçes per a grup instrumental: Afinitats i Aela*, en las que Amadeu Marín propone al intérprete módulos cuya ordenación durante la ejecución es totalmente libre.

La flexibilidad interior es una constante en las obras de los compositores Actum. Muchas obras, carecían de compás o indicación alguna de tiempo, de alturas definidas, de dinámicas y de indicaciones expresivas. En definitiva, obras de microforma ambigua, sin definir totalmente por el autor. La indeterminación tímbrica era también muy característica de las obras de Actum. En muchas ocasiones, los compositores no fijaban la plantilla dejando a los intérpretes la elección del tipo y el número de instrumentos. Es el caso de *Quod tibi magis delectabilis*, *Intus*, *Cercant un Estel*, *Aramateix*, *Cómic*, *Joguina* y muchas otras.

En *Quod Tibi Magis Delectabilis*, de Barber, aunque se establecen tres alturas básicas –la, re, mi– y la obra tiene una determinada forma general, las indicaciones para la ejecución son totalmente ambiguas: diseños visuales, notaciones paramusicales, onomatopeyas o simplemente texto. Todo ello debe dar pie a la propuesta del intérprete. No hay indicaciones convencionales de tiempo o duración, de forma que ni los sonidos, ni las partes, ni la obra en general ocupan un tiempo determinado. Las indicaciones al respecto son totalmente imprecisas: «Mantén el sonido cuanto puedas», «Nunca tengas prisa», «Tócalo en el momento oportuno», «Si lo necesitas, repítelo cuanto haga falta». *Intus*, también carece de indicación alguna de

¹⁵¹⁵ BERENGUER, Josep Lluís. La aleatoriedad en la música. *Cimal*, 1979, nº2, p.39.

medida o tiempo. Los diferentes anillos, que solo fijan las alturas, deben ser tocados a voluntad del intérprete. Solo se indica que todos los anillos tengan la misma duración. Pero cada ejecutante toma sus propias decisiones, con lo que la duración de cada uno y de la obra en general es totalmente imprecisa. En *Cercant un estel*, el compositor no fija ninguna altura de la obra. Todas serán fruto de las decisiones de los intérpretes. Se establece una estructura dividida en ocho partes. En cada una, lo único definido para el ejecutante es el número de notas que debe tocar y con qué dinámica. Dado que es el intérprete quien decide cuánto prolongar notas y silencios, la duración total es indefinida. Según la propia indicación de la partitura: «El final de la obra será un mero dejar de sonar de cada intérprete». *Monòlec a Lluïsa* solo propone una sucesión de notas para ambas manos del pianista, con unas vagas indicaciones de cuándo tocar cada nota en relación con la anterior. Se configuran así combinaciones armónicas ligeramente previstas por el compositor, pero bajo unas relaciones y un tiempo totalmente flexibles.

PARTES DE LA OBRA

	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
A INTERPRETE	1	2	3	4	5	6	7	1
SILENCIO	+	-	+	-	+	-	+	-
INTENSIDAD	PP	MF	F	F	F	PP	MF	PP
B INTERPRETE	2	3	4	5	6	7	1	2
SILENCIO	-	+	-	+	-	+	-	+
INTENSIDAD	MF	F	F	F	PP	MF	PP	MF
C INTERPRETE	3	4	5	6	7	1	2	3
SILENCIO	+	-	+	-	+	-	+	-
INTENSIDAD	F	F	F	PP	MF	PP	MF	F
D INTERPRETE	4	5	6	7	1	2	3	4
SILENCIO	-	+	-	+	-	+	-	+
INTENSIDAD	F	F	PP	MF	PP	MF	F	F
E INTERPRETE	5	6	7	1	2	3	4	5
SILENCIO	+	-	+	-	+	-	+	-
INTENSIDAD	F	PP	MF	PP	MF	F	F	F
F INTERPRETE	6	7	1	2	3	4	5	6
SILENCIO	-	+	+	-	+	-	+	-
INTENSIDAD	PP	MF	PP	MF	F	F	F	PP
G INTERPRETE	7	1	2	3	4	5	6	7
SILENCIO	+	-	+	-	+	-	+	-
INTENSIDAD	MF	PP	MF	F	F	PP	MF	MF

EDICIÓN ACADÈMICA SILEX (1978)

Ilustración 66 *Cercant un estel*, de Llorenç Barber. Archivo personal del compositor

En *Parella de tres*, de Amadeu Marín, la parte de la flauta solista está dividida en grupos de cinco notas determinadas que el intérprete debe distribuir libremente en un tiempo también determinado. Las únicas condiciones son: cumplir el tiempo, no alterar el orden de las notas, no repetir ninguna y tocar siempre *piano*. Quedan pues a elección del ejecutante la duración particular de cada sonido y la forma de hacerlo sonar. Las guitarras acompañantes, por su parte, forman acordes determinados con la mano izquierda mientras con la derecha arpeggian de forma irregular, arrítmica y libre, respetando los tiempos que especifica el compositor y el matiz de *mezzoforte*. Es otro ejemplo de una macroestructura definida que alberga una microestructura con cierto grado de ambigüedad.

[...] *i convindran molts noms a un sol amor*, de Amadeu Marín, establece todas las alturas de la mezzosoprano solista y del acompañamiento del piano. La única indicación en la partitura es la de «ritmo irregular». Cada pentagrama debe durar un tiempo aproximado de trece segundos según el autor, de forma que los sonidos y los silencios, sin duración determinada, son prolongados por el intérprete siguiendo la ambigua indicación de que sean proporcionales al espacio que ocupan en la partitura. En *Primera finestra* no hay indicación de *tempo* o medidas e, igual que en *Parella de tres* o [...] *i convindràn molts noms a un sol amor*, el tiempo está gestionado por cronometrajes especificados por el compositor. Se proponen algunas alturas y diseños visuales a transformar libremente por el ejecutante en sonidos.

En *Eventos*, de Josep Lluís Berenguer, la obra se genera por la sucesión de unos módulos de orden fijo. Lo interesante es que el intérprete puede decidir cuándo acabar la obra, porque en varios puntos de la misma el compositor le ofrece la posibilidad de finalizarla o continuarla. Y también está en la mano del ejecutante alargarla indefinidamente, pues la estructura global puede ser cíclica si así lo decide. El contenido de los módulos, con la única excepción del acorde inicial, es totalmente impreciso y de escritura nada convencional.

Complejos VII, de Berenguer, sustituye el pentagrama convencional por una sola línea alrededor de la cual toda una serie de signos paramusicales, que no definen sino que sugieren alturas y duraciones, configuran la obra. La partitura puede ser ejecutada por uno o dos pianistas, cada uno con un piano. En el segundo caso, todas las variables –tiempo, dinámica, altura y otras– son interpretadas independientemente por cada uno de los ejecutantes. Si, como es de esperar, uno concluye antes que el otro, deben esperarse para tocar juntos la coda. El tempo lo fija por el intérprete, con la única condición de que no sea muy lento. Las alturas quedan también a su elección, con la premisa de que sean proporcionales a la separación de los signos respecto de la línea horizontal. En algunos puntos hay indicaciones dinámicas convencionales, pero en otros el tamaño del signo sugiere la intensidad del sonido.

Los signos musicales tradicionales mantuvieron su función de fijar de forma precisa la idea musical del compositor hasta la época del serialismo. La llegada de la indeterminación precisó de un vocabulario que no representara ideas definidas sino referencias, proposiciones abiertas a la aportación del intérprete. A partir de 1950 tuvo lugar un importante auge de nuevas gráficas. Prácticamente cada compositor inventó sus propias soluciones y se llegó a un punto de desarrollo y abstracción que hacía que

en muchos casos la partitura adquiriera una autonomía sugestiva y visual propia en la que lo que menos interesaba era su resultado sonoro.¹⁵¹⁶ Más que como un estilo, una estética o una tendencia, las nuevas y diferentes fórmulas gráficas deben entenderse como un medio para representar o sugerir ideas musicales imposibles de plasmar con la notación convencional.¹⁵¹⁷

En muchas de las obras de Actum, como *Materials*, *Complejos VII o Eventos*, los compositores recurrieron a nuevas y personales grafías para introducir la ambigüedad en la partitura y conducir así al intérprete a la toma de decisiones acerca de la ejecución. Los desarrollos gráficos obligaban al autor a dar instrucciones acerca de la manera de ponerlos en práctica y a los intérpretes a aprender códigos que, en muchas ocasiones, solo eran válidos para la partitura en cuestión. En otros casos, las grafías tenían aún un carácter más difuso cuando no se acompañaban de indicaciones y debían ser interpretadas libremente por los instrumentistas siguiendo únicamente los dictados de su impresión visual.

La evolución de las técnicas gráficas fue muy diversa y no se podría generalizar ni siquiera en cuanto a obras de un mismo compositor, pero sí se pueden apuntar algunas características sobre todo en tanto que diferenciadoras del código convencional: la ambigüedad temporal, la desaparición del pentagrama como soporte, el sentido de lectura pluridireccional y simultáneo, la introducción de palabras y textos o el uso de dibujos.¹⁵¹⁸ Con la llegada de los años setenta la escritura gráfica se extendió y se convirtió en un recurso común para los compositores.¹⁵¹⁹ Incluso en Madrid surgió el Grupo Glosa, dedicado exclusivamente a la interpretación de obras escritas a base de nuevos grafismos.¹⁵²⁰

Cómic, de Berenguer, es una obra escrita a base de dibujos y diseños que busca activar la respuesta intuitiva de los intérpretes. Está formada por treinta y seis viñetas en las que el compositor presenta un estímulo simple o múltiple, con diseños de una ambigüedad variable que van desde la escritura casi convencional hasta dibujos como una cadena de triángulos, un solenoide, puntos diseminados, una escalera, una espiral, flechas curvas, números en un círculo blanco sobre fondo negro, unos labios de mujer, parte de un código Morse o una explosión. El resultado es una partitura muy visual y

¹⁵¹⁶ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.31.

¹⁵¹⁷ VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2003, p.241. «Los distintos sistemas de notación o grafía, con mayor o menor intención plástica, nunca puede decirse que constituyan una música gráfica, como tampoco representan opción estética alguna. Los distintos sistemas de escritura que conocemos representan verdaderamente conceptos estéticos distintos, dada la idea musical del compositor, pero no porque cada estética tenga o deba tener su única y exclusiva notación. La escritura sirve para representar las ideas, pero no porque sea en sí una idea».

¹⁵¹⁸ MADERUELO, Javier. *Música gráfica. Metáfora*, 1981, nº1, pp.99-109.

¹⁵¹⁹ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.34. «En efecto, por estos años, para los músicos de mi generación o para los más abiertos de la generación anterior, escribir música gráfica será un recurso tan común como el webernianismo o el cageismo lo fue en los años 60's».

¹⁵²⁰ En su repertorio habitual figuraron «*Cómic*», de J. Ll. Berenguer y «*Love story for yu*» de Llorenç Barber.

plástica.¹⁵²¹ Las viñetas no guardan relación entre sí y, de acuerdo con las instrucciones de interpretación, pueden existir múltiples grados de intercambiabilidad entre ellas. Los resultados de las ejecuciones, sea cual sea la versión, son siempre completamente diferentes. La obra, para grupo instrumental indeterminado, se pensó originalmente para su traducción al lenguaje sonoro, pero se realizaron versiones en combinación con propuestas gestuales a cargo de Actum-teatre. Consta en sí de treinta módulos numerados y organizados en grupos de cinco en cinco que quedan separados por otros módulos aislados identificados con las letras de la A a la E. Un módulo α - ω sirve de comienzo y de final. Excepto este último, cuya duración está fijada en diez segundos, cada ejecutante debe elegir un tiempo unitario para el resto de las partes. Se debe empezar por α - ω y seguir por cualquiera de los módulos numerados del uno al treinta, siguiendo siempre de menor a mayor. Cuando se llega a uno de los identificados por letras, después de interpretarlo, el ejecutante puede seguir normalmente o saltar a otro cualquiera de los marcados con letra y continuar. Cuando se quiere terminar la interpretación hay que esperar a que todos los participantes hayan concluido su paso por los módulos y entonces interpretar juntos α - ω .

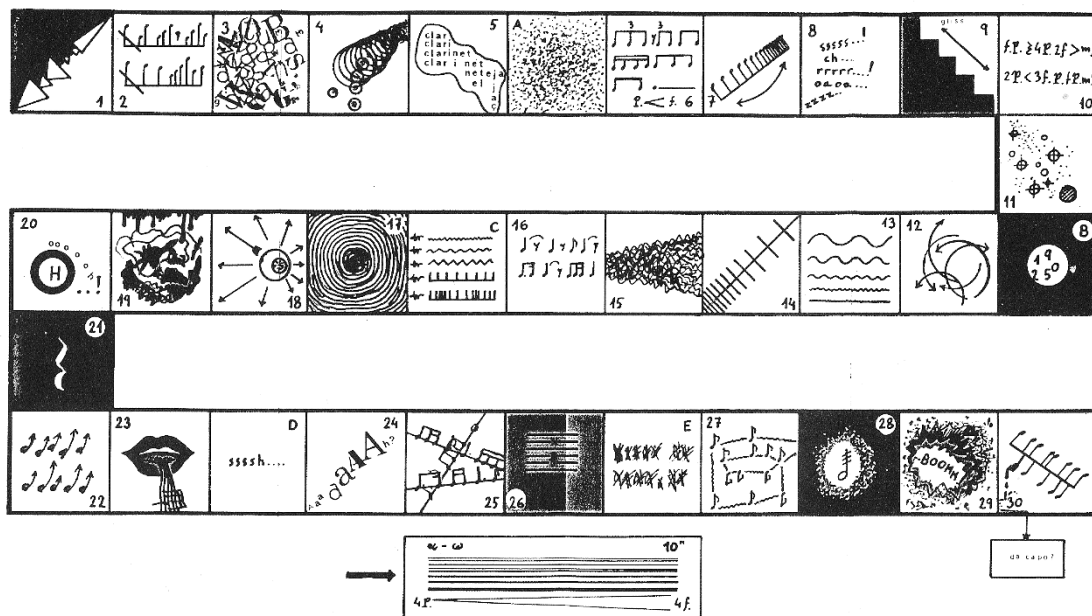


Ilustración 67 Partitura de Còmic. J. Ll. Berenguer. Archivo Llorenç Barber.

Un paso más en el camino de la indeterminación fue el que llevó a los compositores de los gráficos a las propuestas expresadas únicamente a través de indicaciones en forma de texto. Entre las más elocuentes, *Óbice, sonata para agua y flauta(s)*, de Barber.

¹⁵²¹ BERENGUER, Josep Lluís. *Còmic*. Pamplona: Euskal Bidea, 1981. Ángel Cosmos, en el texto «Avant-propos» que aparece en la publicación de la partitura explica: «Còmic es la obra plástica de un músico; y/o es la música plástica de un compositor; y/o es el gesto visual neocodificado de un músico; y/o es, simplemente, una partitura... Y como partitura nació para ser vista y contemplada, interpretada, representada».

I.- *Allegro ma non troppo* (20 respiraciones/minuto)
Que el aire de tu boca salga del agua.

II.- *Quasi adagio* (12 respiraciones/minuto)
Cuenta mientras la(s) besa(s) algo amable.
Busca un loco sonido nuevo.
Continúa besando y/o contando.

III.- *Presto vivace assai* (26 respiraciones/minuto)
Que el aire de tu boca llegue al agua.

Jordi Francés propone con *Límites* una obra textual para conjunto instrumental indeterminado que se compone de cuatro módulos de libre duración, a tocar en orden y sin interrupciones:

1.- *Vivace (ff)*
Cada instrumentista toca en el ámbito de una octava.

2.- *Lento (p)*
Todos los instrumentistas tocan en la misma octava.

3.- *Moderato (f)*
Todos los instrumentistas tocan una misma frecuencia

4.- *Vivace (fff)*
Cada instrumentista toca una misma frecuencia distinta de la de los demás

5.7.2.3.- Improvisación, gestualidad y nuevos tratamientos instrumentales

La improvisación, en mayor o menor grado, estaba presente en todas las propuestas indeterminadas que dejaban al intérprete un amplio campo de acción para completar la obra. Pero además, a lo largo de los sesenta, en plena explosión de la pluralidad posterior al serialismo, asomó como posibilidad el fenómeno de la libre improvisación entre músicos y compositores a partir de diversas influencias. Con una absoluta, o casi absoluta ausencia de reglas, se planteaba como una de las reacciones más opuestas al fenómeno estructuralista.

La improvisación llegó a Actum como propuesta específica. *Improvisació amb acompanyament de cinta magnetofònica* (1980) era una obra colectiva basada en la libre ejecución de un grupo instrumental indeterminado con el acompañamiento de cinta. Amadeu Marín mostró el interés por los procedimientos de improvisación en algunas de sus obras. En *Rondóredó* propone una estructura típica de rondó en la que un tema fijo se alterna con cuatro periodos de improvisación. Para los periodos improvisados, la única indicación es que cada intérprete use materiales y técnicas de ejecución distintas para cada ocasión. *Propostes d'improvisació 1,2 i 3*, del mismo Marín, es una sucesión de propuestas para que un grupo indeterminado de intérpretes las trabaje libremente durante un tiempo indeterminado. La improvisación está en estos casos mínimamente condicionada por el compositor. De forma similar se concibe la obra de J. Ll. Berenguer *Triángulo*, en la que el compositor define una estructura, la

forma de lo que debe ser la obra, y propone unas series de alturas que los ejecutantes deben tomar como base para su aportación.

Lo gestual encontró en Actum cierto desarrollo. La acción y el gesto no se trataron como posibilidades exclusivas e independientes de lo sonoro, sino que Antoni Tordera y Actum-Teatre llevaron al lenguaje del cuerpo lo que otros miembros del colectivo llevaban al lenguaje sonoro. Partiendo de estímulos comunes, como podían ser los gráficos de obras como *Cómic* o *Love story for you*, ambos lenguajes se complementaban haciendo de la música algo que ver y escuchar, en clara conexión con los planteamientos de Cage.

En Actum también se trabajaron los nuevos recursos instrumentales. Se experimentó con formas no convencionales de hacer sonar instrumentos tradicionales y se incorporaron todo tipo de útiles y objetos para producir sonidos. Se eliminaba así la barrera entre instrumentos musicales y objetos no musicales, y la barrera entre sonidos musicales y sonidos no musicales. A lo largo del siglo XX, la diferencia entre ruido y sonido musical se había convertido en algo difuso a partir de las aportaciones de figuras como Luigi Russolo, Edgar Varèse o John Cage y de la electrónica aplicada a la música. La centuria conoció un gran impulso en la incorporación de materiales sonoros nuevos. Pero aquellos no vinieron solo de fuentes antes desconocidas o no consideradas, sino también de una mejor y más abierta exploración de las que ya se conocían, los instrumentos.¹⁵²² La principal línea de desarrollo se dio en la forma no convencional de tocar instrumentos convencionales: multifónicos, golpeo de llaves, emisiones ruidosas o tocar las cuerdas con todo tipo de objetos. Incluso se llegó a introducir elementos extraños en el instrumento para lograr la modificación de sus sonidos. En otros casos, los compositores crearon obras con el propósito de obligar al intérprete a desplegar todo un abanico de nuevas técnicas en un claro ejercicio de virtuosismo. Entre los más célebres en este sentido, Luciano Berio y sus *Sequenza* para diferentes instrumentos solistas.

Desde Actum se hicieron diversas propuestas como *Música a distancia*, sencillamente hacer sonar instrumentos y todo tipo de cacharros como indica el título, a distancia, lanzando contra ellos objetos. *Óbice, sonata para agua y flauta(s)*, de Barber, lleva al intérprete a sumergir parte de la flauta en agua distorsionando así el timbre y obteniendo un curioso efecto acuático. En *Homenatge en D* se indica al intérprete que en determinados momentos pulse la cuerda del piano directamente con la uña. La percusión y el ataque no convencional sobre las cuerdas del piano son también sugeridos por Amadeu Marín en algunos fragmentos de *Primera finestra*. Tomando el procedimiento de preparar el piano de John Cage, Jordi Francés elaboró su *Interior tímbric per a Llorenç Barber* y Amadeu Marín's obras como *Materials*.

¹⁵²² MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX...*, p.278.



Ilustración 68 Montaje de instrumentos y objetos para interpretar Música a distancia. Museo de Bellas Artes de Valencia. Ensems 1979. Archivo Llorenç Barber.

5.7.3.- «Componer, interpretar, escuchar. ¿Qué tienen que ver entre sí?»¹⁵²³

Que las propuestas que daba a conocer el grupo valenciano en sus conciertos estaban más allá de unos límites que no debían franquearse y que lo que resultaba de ellas podía considerarse cualquier cosa pero no música, fue algo que muchos pensaron y que algunos escribieron.¹⁵²⁴ Pero la música que quería hacer y dar a conocer Actum ya no era aquella que se escribía en mayúsculas, como bien explicaba Amadeu Marín en uno de sus escritos.¹⁵²⁵ El acercamiento a las características estéticas y musicales de las creaciones de Actum que sigue a continuación se articula de una forma similar a la que Michael Nyman empleo para definir la música experimental a partir de la conocida diferenciación que hizo John Cage entre componer, interpretar y escuchar.¹⁵²⁶ Este esquema resulta útil porque aborda las características de las obras de Actum desde tres perspectivas, la compositiva, la interpretativa y la receptiva.

Componer

Las consideraciones musicales que se desprenden de las obras y los planteamientos de Actum ponen de manifiesto cuántas diferencias les separaban del modelo de generaciones anteriores. Sus creaciones no participaron de la preocupación

¹⁵²³ CAGE, John. *Silence...*, p.15. «Componer es una cosa; interpretar otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?».

¹⁵²⁴ *Las Provincias*, 26.12.1973. Un columnista tituló «Concierto de NO-MÚSICA» un texto dedicado al concierto fundacional de Actum.

¹⁵²⁵ Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979.

¹⁵²⁶ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, pp.21-58. El esquema elegido por Nyman está inspirado en el cuestionamiento que John Cage hizo de la relación tradicional entre composición, interpretación y audición.

por generar productos perfectamente acabados y de límites bien definidos cuyos materiales, estructuras o timbres estuvieran tan exactamente pensados y fijados de antemano en una partitura que el intérprete potencial no tuviera más papel que el de revivir de forma literal la intención del compositor. Antes al contrario, en sus propuestas se aprecia el interés por generar obras flexibles, con un intrínseco componente de indefinición, en las que intérpretes guiados por un heterodoxo y nada rígido sistema de notación pudieran dar lugar a resultados sonoros imprevisibles.

El planteamiento de Actum coincidía con el que Nyman destacaba en los compositores experimentales, a quienes emocionaba más «la idea de perfilar una situación en la que pueden darse sonidos, un proceso de generación de acción (ya sea sonora o de otro tipo), un campo delineado por ciertas normas composicionales».¹⁵²⁷ Ello conectaba a los valencianos con la música experimental como «acto cuyo resultado es desconocido», como la definió John Cage, y con su reformulación de las relaciones existentes entre la tríada componer-interpretar-escuchar: «¿qué tienen que ver entre sí?».¹⁵²⁸

En las propuestas del grupo cabía cualquier eventualidad, el resultado estaba abierto a cualquier posibilidad y, quizá por ello, Eduardo López Chavarri advertía antes del concierto en el centenario del Conservatorio de Música: «cualquier cosa puede pasar en el concierto de hoy».¹⁵²⁹ El interés de Actum se desplazó del objeto al proceso, verdadero eje de sus trabajos. Cobró máximo interés el procedimiento que suscitaba la idea original del compositor, ello sin descuidar el resultado sonoro final y sin desarrollar un conceptualismo que abandonara lo sónico a su suerte o que directamente lo hiciera prescindible.¹⁵³⁰

Los medios con que Barber, Berenguer, Marín u otros miembros conseguían generar aquellas situaciones de resultado no definido eran de lo más variado, unas veces recogidos de la práctica común y otros originalmente inventados.¹⁵³¹ En los casos más moderados recurrieron a estructuras móviles en obras realizadas –total o parcialmente– a base de módulos cuyo orden de interpretación no quedaba fijado de antemano. Es el caso de *Homenatge en D* (1971) de Barber, *Complejos IV* (1973) –en sus partes segunda y novena– de Berenguer o de *Materials* (1977) y *Dues peçes per a grup instrumental (II)* (1978) de Amadeu Marín. Este último explicaba en la partitura de *Materials*: «La obra consta de diez módulos que constituyen el material musical básico. Cada vez que la obra sea interpretada, los intérpretes tienen la libertad de organizar los módulos de la manera que crean oportuna, realizando pues un estudio de las posibilidades de combinación de cada módulo con los otros. Ellos serán los que den a la obra la estructura general». Los módulos en sí estaban concebidos de forma completamente abierta y flexible, así la incertidumbre del resultado dependía no solo

¹⁵²⁷ *Ibidem*, p.25.

¹⁵²⁸ CAGE, John. *Silence...*, pp.13,15.

¹⁵²⁹ Notas al programa de Eduardo López-Chavarri. Programa de mano. Valencia. Conservatorio Superior de Música, Ciclo de Música Valenciana. 2.11.1979.

¹⁵³⁰ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.35.

¹⁵³¹ BERENGUER, Josep Lluís. *La aleatoriedad en la música...*, pp.39-43.

de la forma en que se ordenaran las partes entre sí, sino también de la manera en que se interpretara la escritura.

Con el procedimiento de móviles ya algo desfasado en los años 70,¹⁵³² los miembros de Actum –como otros autores jóvenes de su generación– se sintieron mucho más atraídos por la flexibilidad, desde lo moderado a lo más extremo. Un tipo de escritura ambigua, que no fijaba todos los parámetros y que permitía al intérprete decidir sobre alturas, duraciones, repeticiones, intensidades e incluso sobre cuando iniciar o acabar una obra, garantizando la indeterminación de los resultados y subrayando la importancia del proceso. Flexibilidad e indeterminación, verdaderas constantes en su música, no eran realmente un fin sino un medio en la búsqueda de la participación comprometida del intérprete y en el intento de colectivizar la creación musical para hacer de ella responsabilidad no solo del compositor, sino también del intérprete y hasta del público.

Moviéndose en una escritura gráficamente evolucionada respecto al modelo convencional, crearon obras de macroestructura definida pero con contenido o microestructura totalmente flexible que desembocaban en resultados sonoros de lo más variable.¹⁵³³ En *Monòlec a Lluïsa* (1975) Barber solo proponía las alturas e intensidades, dejando las duraciones a criterio del intérprete sugeridas por trazos horizontales detrás de cada altura. En otras obras como *Aramateix* (1976), *Intus* (1980) o *Música nuda* (1980), también de Barber, simplemente se prescribían las alturas concediendo libertad para elegir el número de intérpretes, los timbres, las intensidades, las duraciones, el ritmo o a la velocidad. En *Complejos VII* (1973) J. Ll. Berenguer abandonó el pentagrama y las alturas definidas. Dispuso una línea/eje horizontal y era el intérprete quien decidía las alturas, en función de la distancia de los signos a la línea/eje, y la simultaneidad de las mismas, según la densidad de los signos sobre el papel. Amadeu Marín también abandonó el pentagrama y el sistema de alturas definidas en *Materials* (1977). En *Primera finestra* (1976), por su parte, sí proponía unas alturas, pero solo como punto de partida para que a lo largo de la obra los intérpretes las sometieran libremente a una serie de procesos sugeridos a través de signos y grafías nada convencionales.

En un punto más extremo de la flexibilidad y la indeterminación, Actum recurrió a la música gráfica para algunas de sus propuestas, un recurso muy común para los músicos de aquella generación.¹⁵³⁴ Con este procedimiento los compositores plasmaban en el papel una idea a base de gráficos, diseños o dibujos suficientemente sugerentes como para que el intérprete se sintiera estimulado a producir sonidos. A menudo este tipo de partituras adquirirían cierta autonomía por su belleza plástica más allá de cuál fuera el resultado sonoro. Ante la ambigüedad de esta escritura, los ejecutantes traducían lo plástico a lo sonoro con tal libertad que los resultados eran de lo más dispar e imprevisible. Llorenç Barber compuso junto a María Escribano *Love story for you* (1975), una partitura formada por cuarenta y siete cuadros con diseños a base de signos musicales tratados muy libremente, incluso distorsionados, que no se

¹⁵³² MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia...*, p.133.

¹⁵³³ BERENGUER, Josep Lluís. La aleatoriedad en la música..., pp.39-43.

¹⁵³⁴ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Monserrat (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.34.

prestaban en absoluto a una lectura convencional. En su caminar por la obra, con las diversas posibilidades direccionales, los ejecutantes debían dejarse estimular por unas grafías ambiguas que albergaban, además, una sugerente autonomía visual.¹⁵³⁵ J. Ll. Berenguer proponía en *Barbegrana-barbeglífico* (1975), para órgano, una escritura a base de diversos tipos de líneas y puntos. Pero sin duda fue *Cómic* (1975), para grupo indeterminado, su obra de música gráfica más conocida y la que en más ocasiones interpretó el grupo Actum. Dedicada al Grupo Glosa, constaba de treinta y seis viñetas en las que se combinaban desde esbozos de notación convencional hasta números pasando por letras, unos labios, puntos, trazos, espirales, flechas, texto, morse y un ¡BOOM...! al más puro estilo de los cómic.

Un paso paralelo al de la música gráfica en el camino hacia la indeterminación llevó a los miembros de Actum a la composición de obras a base de indicaciones estrictamente textuales. La partitura se convertía en unas líneas de texto a través de las que el compositor indicaba, con mayor o menor detalle, qué proceso quería que siguieran los ejecutantes en busca del resultado sonoro. Un procedimiento, el textual, que contaba con ejemplos notables desde las obras de George Brecht en el entorno Fluxus hasta el célebre *Aus den sieben tagen* de Stockhausen. En algunas partes de *Quod tibi magis delectabilis* (1975) Barber solo ofrecía al intérprete indicaciones como «respira profundamente» o «imita de lo que escuchas lo que más te guste». Su obra *Óbice, sonata para agua y flauta(s)* (1978) constaba de tres partes o movimientos con las únicas indicaciones: «I.- Que el aire de tu boca salga del agua; II.- Cuenta mientras la(s) besa(s) algo amable. Busca un loco sonido nuevo. Continúa besando y/o contando; III.- Que el aire de tu boca llegue al agua». Y en *Amnessienne(s)* (1979) la partitura la constituía el texto: «Cuando no encuentres nada: toca. Si algo viene a tu mente, calla. Continúa así hasta que el maestro de Arcueil te inspire algo: acaba ya». Francesc Fenollosa proponía en *Peça per a piano* (1980) seis partes con las sugerencias: «I.- Notes molt soltes; II.- Percudir l'instrument; III.- Harmònics; IV.- Compara l'afinació; V.- Notes llargues en LA per parelles; VI.- Glissandi molt lents». En la misma línea estaba *Límites* (1975) de Jordi Francés, dedicada al Grupo Glosa.

Joguina (1976), de Amadeu Marín, fue una de las obras textuales más interpretadas por el grupo. El autor invitaba a crear una situación en la que un grupo indeterminado de ejecutantes podía tocar libremente de *forte* a *piano* mientras se consumía la cuerda de unas cajas de música cuyo dejar de sonar marcaba el final de la pieza.

¹⁵³⁵ BARBER, Llorenç. *Músicas de buen ver*. (Catálogo de la exposición). Tarragona: Ayuntamiento de Tarragona, 2008. «Son muchas las escrituras que más allá de lo específico sonoro entran en el mundo ambiguo de las sugerencias, de los sonidos y los rumores que nos rumorean y nos cantan a la retina a través de su darse al ojo sin esperar a ningún intérprete o lectura instrumental. Este es un *partiturar* autónomo, es decir, desligado del sonido, pero capaz de despertar, en aquel que lo lee o lo contempla solo con los ojos, ecos inauditos y piezas de fantasmal ser sónico y reverberante». Incluye una reproducción de la partitura. Otra reproducción en: MADERUELO, Javier. *Música gráfica...*, pp.97-109.

" JOGUINA " (Per a Caixes de música i....)
 =====

INSTRUCCIONS GENERALS

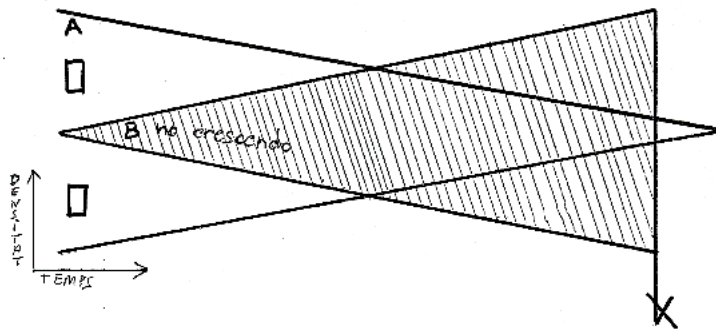
1- Hi ha dos blocs sonors: A i B

- A) Caixes de Música. Un mínim de 2 i un màxim ad lib.
 El nombre d'elles el decidirà l'interpret (o in-
 tèrprets) segons les característiques del local i
 del muntatge que hom vulga fer de l'obra. Si és pre-
 cis, el so de les Caixes pot ser amplificat per altaveus.
 B) Des d'un instrumentista, cantant, actor, mim, na-
 rrador, etc., fins un grup de veus, un grup ins-
 trumental, un grup de teatre, de mims, etc, o una
 barreja d'ells.
 També és possible utilitzar com a bloc B cintes
 magnetofòniques grabades prèviament, o qualsevol
 tipus de font electrònica.

2- Donar tota la corda a les Caixes de Música, i posar-
 les en marxa totes a una: l'obra ha començat.
 Llavors, el bloc B comença també a actuar, i ha de
 descriure, en el transcurs de tota l'obra, el gràfic
 dibuixat baix d'aquestes línies. És a dir: ha d'anar
 pujant progressivament la seua pròpia densitat, front
 al "rallentando" que descriuen les Caixes de Música.

Arribats a uns 30" aproximadament abans de l'extinció
 de la música de les Caixes, el bloc B se parerà,
 deixant que aquestes conclouen l'obra.

*Castello, estiu-76
 accu. D. B.*



E. A. 3202

Il·lustració 69 Joguina, de Amadeu Marín. Archivo Llorenç Barber.

En la línia textual, *Sambori* (1978) de Llorenç Barber proposa a los intérpretes traducir llibremente a sonidos todo cuanto pasara en los cuadros de un gran *sambori* dibujado a tiza en el suelo de cualquier espacio imaginable. Era el público, en su entrar y salir de esos cuadros, inconsciente o conscientemente, el que daba la pauta a los ejecutantes.

Z.- Un espai obert (carrer, plaça, parc, platja, etc...) o tancat (estació, mercat, metro, saló, etc...) és acotat pintant en terra amb clarió o alguna cosa pareguda. L'espai acotat és distribuït en zones, més o menys iguals, que se numeren.

Y.- L'espai acotat és convertit en "terreny de joc". És com un pentagrama en el qual es dibuixen accions fortuïtes (pas de vianants, cotxes, animals, bicicletes, etc...) o intencionades (jocs, mim, dansa, exercicis gimnàstics, teatre, etc...).

X.- Un nombre indeterminat d'interpres traduirà a "música" les accions que ocorreguen dins del "terreny de joc" d'acord amb unes normes, un(s) codi(s) de lectura, que s'establirà(n) prèviament, per tal que l'espai, convertit en partitura, escriu la música.

W.- Exemple de codi. Adjudicar a cada zona: una nota, un ritme, una melodia, un tipus d'atac, una combinació de tot això, d'altres coses. Allò que es trie serà diferent per a cada intèrpret o grup d'intèrprets.

V.- Aquest codi s'establirà d'acord amb les característiques del lloc escollit (soroll ambient, quantitat de persones, vehicles o animals que hi circulen, etc...) i la naturalesa dels instruments que s'hi utilitzen (trobats o inventats, convencionals o no).

T.- Cada intèrpret llegirà allò que ocorregui en tot el "terreny de joc", o quan distintes accions ocorreguin simultàniament, podrà concentrar-se en determinada(-es) zona(-es) desentenant-se momentàniament d'allò que ocorregui en les altres.

S.- Quan es tracte d'un local tancat, l'"obra" comença quan entre el primer "espectador-compositor" al "terreny de joc", i acaba quan el darrer ix de l'espai acotat. El públic és la partitura.

R.- Durant l'execució no s'exclou que (junt amb els elements de dansa o mim que dibuixen la música en l'espai, coneixent o no el codi) algun intèrpret entre esporàdicament amb el seu instrument dins del "terreny de joc", convertint-se en partitura per a ell mateix i per als altres intèrprets.¹⁵³⁶

En su planteamiento de propuestas indeterminadas, algunas obras de Actum hicieron un guiño a la identificación arte-vida y a la concepción inclusiva de la música de John Cage. Aunque 4'33'' quedaba ya muy lejos temporal y musicalmente de los valencianos, algunos aspectos de la filosofía del compositor americano respecto al silencio y al ambiente tuvieron reflejos puntuales en el grupo. Lo imprevisible no se acababa en la aportación intuitiva de los intérpretes ante las indicaciones ambiguas del compositor, porque en la música, en palabras de Cage «nada sucedía excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escritos como silencios, abriendo así la puerta de la música a los sonidos del ambiente».¹⁵³⁷ Si bien Barber jugó con el silencio en algunos formantes totalmente en blanco de *Love story for you* y en obras sin sonidos musicales como *Panta* (1973) o *Puig Antich (Silenci viu)* (1975), fue Amadeu Marín el receptor más fértil del

¹⁵³⁶ *Obra: setmanari independent*, 1978, nº302. «Z.- Un espacio abierto (calle, plaza, parque, playa, etc...) o acotado (estación, mercado, metro, salón, etc...) es acotado pintando en el suelo con clarión o algo parecida. El espacio acotado es distribuido en zonas, más o menos iguales, que se numeran. Y.- El espacio acotado es convertido en "terreno de juego". Es como un pentagrama en el que se dibujan acciones fortuitas (paso de viandantes, coches, animales, bicicletas, etc...) o intencionadas (juegos, mimo, danza, ejercicios gimnásticos, teatro, etc...). X.- Un número indeterminado de intérpretes traducirá a "música" las acciones que ocurran dentro del "terreno de juego" de acuerdo con unas normas, uno(s) código(s) de lectura, que se establecerá(n) previamente, para que el espacio, convertido en partitura, escriba la música. W.- Ejemplo de código. Adjudicar en cada zona: una nota, un ritmo, una melodía, un tipo de ataque, una combinación de todo eso, otras cosas. Lo que se elija será diferente para cada intérprete o grupo de intérpretes. V.- Este código se establecerá de acuerdo con las características del lugar escogido (ruido ambiente, cantidad de personas, vehículos o animales que circulan, etc...) y la naturaleza de los instrumentos que se utilicen (encontrados o inventados, convencionales o no). T.- Cada intérprete leerá lo que ocurra en todo el "terreno de juego", o cuando distintas acciones ocurran simultáneamente, podrá concentrarse en determinada(s) zona(s) desentendiéndose momentáneamente de lo que ocurra en las otras. S.- Cuando se trate de un local acotado, la "obra" comienza cuando entra el primer "espectador-compositor" al "terreno de juego", y acaba cuando el último sale del espacio acotado. El público es la partitura. R.- Durante la ejecución no se excluye que (junto a los elementos de danza o mimo a que dibujan la música en el espacio, conociendo o no el código) algún intérprete entre esporádicamente con su instrumento dentro del "terreno de juego", convirtiéndose en partitura para él mismo y para los otros intérpretes». Traducción del autor.

¹⁵³⁷ CAGE, John. *Silence...*, p.7.

planteamiento de Cage con obras como la serie *Pre-textos* (1979), que según él mismo eran «un honesto dejar sonar unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con, e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre [...] una música abierta al sonido de la vida. Música en grandes minúsculas». ¹⁵³⁸

Todas aquellas prácticas cargadas de indeterminación, participación y experimentación que se han descrito, se combinaron en la música de Actum desde bien pronto con una actitud deliberadamente reduccionista y esencialista en cuanto al material. La sensibilidad *minimal* despertó en el grupo de manera instintiva, dando lugar a una variante autóctona, poco repetitiva, participativa y de características diatónicas y biensonantes. ¹⁵³⁹ No se trataba de emular el proceder de compositores como Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young o Phillip Glass quienes basaron sus obras en unos pocos y cuidadosamente seleccionados elementos que sometían a procedimientos repetitivos –línea en la que, salvando las distancias, trabajaron otros españoles como Alberto Iglesias, Javier Navarrete o Carles Santos–. Sin embargo, Actum sí compartió con los norteamericanos el interés por reducir y elegir escrupulosamente el material, pero para someterlo después al juego y a la sutil manipulación en busca de un resultado sonoro más seductor que hipnótico.

Llorenç Barber, que pudo escuchar en directo *In C* de Terry Riley y la casi minimalista *Continuum* de György Ligeti en Darmstadt'69, fue el primero en adoptar aquel planteamiento esencialista en una obra como *Homenatge en D* (1971), en la que todo giraba en torno a una única nota re. En *Quod tibi magis delectabilis* (1975) el material de base eran las notas la, re, mi, sobre las que el compositor invitaba a desarrollar infinitas utilizaciones. *Aramateix* (1976) era una sucesión de «sutiles procesos heterofónicos» según Ramón Barce, a partir de solo tres notas dadas. En aquella línea siguieron obras suyas como *Monòlec a Lluïsa* (1975), *Puig Antich* (1975), *Cercant un estel* (1978) o *Intus* (1980) entre otras. ¹⁵⁴⁰ Por influencia directa de Barber, muchas obras de otros compositores de Actum participaron de la reducción y la sencillez. En *Eventos* (1975) J. Ll. Berenguer proponía toda una serie de procesos al pianista a partir de un único acorde inicial. *Tremo-LA* (1979) de A. Marín giraba en torno a una única nota la que recorría toda la obra en un trémolo-pedal, sirviendo de soporte a pequeños acontecimientos sonoros. En *Primera finestra* (1976) Marín ofrecía al principio un acorde de tres alturas para la guitarra y otro para el piano que, luego sometidos a procesos de transformación, eran base para generar el desarrollo de la obra.

Ante una idea de la música abierta, procesual y eminentemente indeterminada como fue la de Actum, caben algunas consideraciones acerca de aspectos como la singularidad, la identidad o el tiempo que ya avanzaba Michael Nyman al respecto de la música experimental en general. ¹⁵⁴¹ Si los compositores no fijaban totalmente las cualidades de los sonidos o directamente usaban diseños que no tenían un significado musical fijo, la configuración sonora que surgía de la interpretación de una obra era algo momentáneo, pasajero, necesariamente diferente de cualquier ejecución anterior

¹⁵³⁸ Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979.

¹⁵³⁹ BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha...*, p.30.

¹⁵⁴⁰ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, pp.59-65.

¹⁵⁴¹ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, pp.30-34.

o posterior. El interés de los valencianos por el momento particular, cambiante cada vez, contrastaba con las ideas de permanencia e identidad de la obra, tan importantes para los compositores. Ello ponía de manifiesto la herencia de la práctica experimental y el eco lejano del pensamiento musical de un John Cage marcado por las premisas orientales del budismo zen.¹⁵⁴² A pesar de estas cuestiones, y de que el interés de las grabaciones de obras indeterminadas fuera comparado con el valor de una postal por Cage,¹⁵⁴³ algunas obras de Actum fueron registradas en Radio Nacional de España y en las dos primeras ediciones de *Encontre de Compositors* de Mallorca.¹⁵⁴⁴

El tiempo, el ritmo y la duración de las obras eran aspectos que se vieron alterados de una manera singular en las obras de Actum. La indeterminación y flexibilidad con que los miembros del grupo dotaban a sus propuestas llevaba consigo una evidente elasticidad en todo lo referente a lo temporal que hacía inútil cualquier especulación *a priori*. El ritmo no quedaba definido de antemano en obras que prescindían del compás y que sugerían las duraciones recurriendo a longitudes de trazos y otras grafías ambiguas como en *Complejos VII* (1973) y *Lúdica I* (1975) de Berenguer, o *Sons habitant un espai* (1980) de Marín. En otras, como *Aramateix* (1976) e *Intus* (1980) de Barber, *Triángulo* (1979) de Berenguer o *Parella de tres* (1978) de Marín, únicamente se ofrecían alturas, quedando la duración de los sonidos y la continuidad o no de su ejecución a criterio de los intérpretes, que eran quienes, al fin y al cabo, generaban un ritmo casual con sus decisiones. En estos casos, y evidentemente en el de las obras gráficas, el parámetro rítmico gozaba de la viveza y cambiante imprevisibilidad que Cage reconocía en las obras cuyas partes no estaban fijadas completamente en la partitura.¹⁵⁴⁵

Aunque en algunos casos se recurrió a valores cronométricos para estructurar el tiempo y para acotar la duración de la obra, como en *Primera finestra* (1976) o en *Parella de tres* (1978) de Amadeu Marín, en la mayoría de las obras la flexibilidad de la escritura y el margen de decisión ofrecido a los intérpretes hacía impredecible la duración total de cada ejecución. Una duración que se podía llevar al extremo en los casos en que se daba la posibilidad de repetir alguna parte un número libre de veces.¹⁵⁴⁶ En *Homenatge en D* Llorenç Barber dejaba a criterio del pianista la repetición de las «células magma» que mediaban entre las figuras móviles. En *Eventos*, una obra con forma de bucle, J. Ll. Berenguer daba la posibilidad de acabar la obra en diversos puntos de la misma, pero también de repetirla entera tantas veces como decidieran los ejecutantes.

¹⁵⁴² CAGE, John. *Silence...*, p.39.

¹⁵⁴³ *Idem*.

¹⁵⁴⁴ Para Radio Nacional de España, el Grupo Glosa grabó en 1976 *Cómic*, de J. Ll. Berenguer, y *Quod tibi magis delectabilis*, de Ll. Barber. En 1978 el grupo Actum grabó *Cómic* y *Segones al natural*, de J. Ll. Berenguer, *Materials*, *Serem*, *Set peçes lepidiformes*, la serie *Pretextos* e *Invenció*, de A. Marín y *Cercant un estel* y *Aramateix* de Ll. Barber. El Grup Instrumental Catalá grabó *Joguina*, de A. Marín.

¹⁵⁴⁵ CAGE, John. *Silence...*, p.15.

¹⁵⁴⁶ MARCO, Tomás. *Historia de la música española (6). El siglo XX...*, p.273. En estos casos podría haberse dado una situación parecida a la protagonizada por Carles Santos con la interpretación de *Piano Phase* de Steve Reich en un concierto de Alea en marzo de 1970. La ejecución duró tanto que el resto de las obras del programa no se pudieron interpretar.

Para la estructuración del tiempo también se recurrió a métodos realmente originales y azarosos. En *Joguina* (1976) de A. Marín, el marco temporal quedaba definido por la duración de la cuerda de unas cajas de música. La obra se iniciaba cuando estas empezaban a sonar y finalizaba cuando su sonido se extinguía. Se debían usar un mínimo de dos y un máximo indeterminado de cajas, variando la duración de la obra en cada interpretación en función de cuantas se usaran y cuanta cuerda tuviera cada una. En *De Pe a Pa* (1980) de Barber, la duración dependía exclusivamente del azar. Entre los ejecutantes se repartían textos que comenzaban a leer susurrando hasta que cada cual se encontraba con la sílaba «pe», momento en el que se seguía leyendo con voz «clara y distinta» hasta tropezar con la sílaba «pa». La obra finalizaba cuando todos llegaban a dicha sílaba. En *Sambori* (1978) de Barber, era el público el que marcaba los límites. La obra empezaba cuando el primer espectador entraba en el «terreno de juego» que se había dibujado previamente en el suelo y finalizaba cuando el último de ellos salía.

Con un Actum en busca de procesos abiertos a la participación, la partitura no fue nunca un fin –como en obras sesudamente concebidas sobre una hoja que, en algunos casos, tenían valor aun no llegando a ejecutarse nunca– sino un medio. Antes que la especulación interesaba la puesta en práctica, la ejecución: «un culto al sonido que prima incluso sobre la parti(tor)tura, la cual o desaparece o queda reducida a simple guion previo, o a *souvenir*». ¹⁵⁴⁷

Si, como se ha visto hasta aquí, diferente fue la forma en que desde Actum se concibió la creación musical, diferente fue también la forma de plasmarla en papel. Desde el grupo valenciano se amplió libremente el código tradicional para dar respuesta a las necesidades creativas y se logró generar un universo de escritura suficientemente flexible como para expresar las nuevas ideas musicales y lograr que estas llegaran al intérprete. A su manera, los compositores de Actum participaron del importante cambio en la forma y función de la notación que habían iniciado los compositores experimentales. ¹⁵⁴⁸ *Intus* (1980) y *Música nuda* (1980) de Barber, mantenían una notación convencional en cuanto a las alturas, pero en pentagramas distorsionados que formaban un abeto en la primera y un aspa en la segunda. *Serialmente armónico* (1975) o *Complejos X* (1976) de J. Ll. Berenguer, tenían una notación de base tradicional pero ampliamente personalizada. En ocasiones la particularidad era tal que, en obras como *Complejos VII* (1973) de Berenguer o *Primera finestra* (1976) e [...] *i convindran molts noms a un sol amor* (1978) de Amadeu Marín, se requería una detallada explicación de las graffías. El máximo alejamiento del sistema tradicional de escritura vino de la mano de las obras gráficas

¹⁵⁴⁷ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.52.

¹⁵⁴⁸ CARDEW, Cornelius. *Treatise Handbook*. Londres: Edition Peters, 1971, p.iii. «Un compositor que oye sonidos intentará encontrar una notación para los sonidos. Uno que tenga ideas encontrará una notación que exprese ideas, dejando libre la interpretación, con la confianza de que ha anotado sus ideas de forma precisa y concisa. [...] La notación es una forma de hacer que la gente se mueva. Si se carece de otras como la agresión o la persuasión. La notación puede hacerlo. Ese es el aspecto más valioso de la notación. El problema: así como descubres que tus sonidos son demasiado extraños, como destinados a una cultura diferente, descubres tu hermosa notación: nadie está dispuesto a entenderla. Nadie se mueve».

–como las citadas *Cómic*, *Barbegrana barbeglífico*, de Berenguer o *Love story for you* de Barber– y de las textuales.

Interpretar

En Actum se entremezclaron los roles de compositor e intérprete, nunca fueron ámbitos diferenciados o excluyentes. Los miembros más activos en cuanto a la creación –Barber, Berenguer y Marín– siempre intervinieron en la interpretación de sus propias obras buscando la participación activa en todo el proceso y el contacto directo con el público. La figura del compositor-intérprete fue, de hecho, una constante entre los jóvenes músicos que defendían una implicación extrema en su música.

La música del colectivo valenciano no estaba pensada para grandes especialistas o virtuosos, antes al contrario, en su mayor parte no exigía una destreza especial. Pese a que las propuestas de Actum no exigían una sólida preparación musical ni someterse a la literalidad de la escritura como ocurría en otras formas de la música occidental, sí requirieron del intérprete un alto compromiso e implicación. La importancia de sus decisiones –influidas por su sensibilidad, su gusto, su experiencia, sus opiniones y sus prejuicios– era mucho mayor de lo que podía ser para la totalmente predefinida. Con un corpus de obras mayoritariamente indeterminado, el intérprete se convertía más en protagonista que en lector y devenía verdaderamente indispensable. En ocasiones la exigencia iba más allá y, además de leer la partitura y completarla, al ejecutante se le pedía convertirse en el oyente más atento de lo que estaba pasando, pues debía tomar decisiones en función de condiciones impredecibles y variables que surgían dentro del contexto de la obra. En *Cercant un estel* (1978) de Barber, el resto de intérpretes debía empezar a tocar cada parte solo al escuchar respirar y entonar con la boca cerrada a aquel compañero que tenía una única altura como elemento base. En *Triángulo* (1979) de Berenguer, un grupo de acompañantes debía escuchar y supeditarse en su improvisación a un solista que también improvisaba en base a un material dado por el compositor. En *Joguina* (1976) de Marín, los intérpretes, durante su improvisación, debían escuchar las cajas de música aun tocando *fortissimo*, pues se les indicaba que debían cesar súbitamente de tocar antes de que las cajas dejaran de sonar. *Sambori* (1978), de Barber, resultaba original ya que el intérprete tenía que estar absolutamente pendiente del público que, en su entrar y salir del «terreno de juego» era quien daba la clave para improvisar.

Muchas obras de los miembros de Actum se concibieron de forma tan abierta que el compositor no necesitaba definir la plantilla, dejando indeterminado el número y los timbres. La idea estaba por encima de una cuestión tan arraigada en la música como la correspondencia obra-instrumentos. Amadeu Marín, en la partitura de *Joguina* (1976) indicaba que podía ejecutarla: «Desde un instrumentista, cantante, actor, mimo, narrador, etc., hasta un grupo de voces, un grupo instrumental, un grupo de teatro, de mimos, etc., o una mezcla de ellos. También es posible utilizar cintas magnetofónicas grabadas previamente o cualquier tipo de fuente electrónica». En obras como *Joguina*, en las que no se proponían alturas, cualquier cosa valía para su ejecución. Actum participó del difuminar de las fronteras entre ruido y sonido musical que se remontaba a Russolo y los futuristas y al que habían contribuido figuras como Varèse o Cage. Los valencianos extendieron el limitado abanico de sonidos musicales más allá de aquellos

que podían producir los instrumentos: «Hace música con lo que encuentra a su paso. Su instrumento es todo lo que tiene a mano: maderas, cintas, ingenio, sintetizadores o metales».¹⁵⁴⁹ El ruido era bienvenido en Actum, igual que lo había recibido Cage positivamente muchos años atrás.¹⁵⁵⁰ *Encara al jaç* (1980) de Francesc Fenollosa estaba escrita para flauta y «chismes», *Óbice sonata para agua y flauta(s)* (1978), como su propio título indica, contaba con el sonido del agua, *Música a distancia* (1979) era sencillamente una sinfonía de objetos golpeados a distancia.

Los nuevos sonidos no vinieron solo de fuentes tradicionalmente extrañas a lo musical, sino también de una inusual forma de explorar los instrumentos. Se crearon obras que obligaban a los intérpretes a desplegar todo un repertorio de insólitos procedimientos para obtener sonido de instrumentos musicales convencionales. En la obra colectiva *Música a distancia* (1979) el objetivo era hacer sonar una serie de instrumentos a distancia, lanzando contra ellos objetos que los golpearan produciendo sonidos. En la citada *Óbice sonata para agua y flauta(s)* (1978), de Barber, el intérprete debía sumergir la flauta en el agua distorsionando así su timbre. Partiendo de la idea del piano preparado de Cage, Jordi Francés compuso *Interior timbric per a Llorenç Barber* (1976), obra en la que se manipulaban directamente las cuerdas de un piano entre las que previamente se habían colocado radios de bicicleta para alterar su timbre. *Materials* (1977), de Amadeu Marín, es quizá la obra que incorporaba más procedimientos anticonvencionales. El pianista debía proveerse de toda una serie de objetos –un radio de bicicleta, baquetas de percusión, un vaso, una moneda, un hilo fino, un tubo metálico y una harmónica– para responder a las sucesivas indicaciones del compositor: hacer vibrar el radio de bicicleta alojado entre las cuerdas del registro agudo, golpear la madera del fondo de la caja con la baqueta de timbales, golpear con la base del vaso la armadura metálica, redoblar sobre las cuerdas, rascar las cuerdas con la moneda y con el tubo metálico y hacer sonar la harmónica dentro de la caja.

Y no solo los instrumentos, también la voz se exploró en Actum de forma singular confiriendo musicalidad al efecto simultáneo de las voces habladas, ya no necesariamente cantadas. *De Pe a Pa* (1980), de Barber, pasaba de la combinación de susurros a la superposición polifónica de voces leyendo un texto en número indeterminado. La obra *Primera finestra* (1976) de Marín tenía en su última parte una sucesión de cinco módulos, con tres líneas de texto diferente cada uno, que los intérpretes leían simultáneamente y con ritmo libre.

Algunas de las propuestas de Actum pronto se llenaron de teatro en un claro ejemplo del carácter multidisciplinar del grupo. En torno a Antoni Torderá se constituyó una especie de sección teatral, Actum-teatre, que investigó de qué manera música y teatro podían describir el espacio así como las posibilidades del cuerpo y la voz articulándose en el tiempo.¹⁵⁵¹ El componente gestual se añadió a interpretaciones como las del concierto-homenaje a John Cage de diciembre de 1975 y a diversas obras del grupo como *Sambori* y *Cómic*. Con Actum-teatre los límites de la interpretación

¹⁵⁴⁹ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

¹⁵⁵⁰ CAGE, John. *Silence...*, p.11. «Ni que decir tiene que las disonancias y los ruidos son bienvenidos en esta nueva música. Como también el acorde de séptima de dominante si por casualidad hace acto de presencia».

¹⁵⁵¹ CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (2). *La Estafeta Literaria*, 1978, nº638, pp.23-24.

dejaban de estar solo en relación con el sonido y la música podía ser silencio, acción u observación. El ver y el oír caminaban juntos «hacia el teatro. Ese arte que se asemeja a la naturaleza más que a la música».¹⁵⁵² El gesto, la acción, cobran todo su sentido a partir del planteamiento de John Cage que hace del tiempo, y no del sonido, el elemento imprescindible. Así la música se convierte en acción, esta en teatro y el verdadero teatro es la vida entera.¹⁵⁵³

Escuchar

Actum exigía al público una actitud más creativa y productiva, aspiraba –tal como planteaba Cage, según Michael Nyman– no a la participación por la participación sino a implicarlo al máximo y a probar sus facultades perceptivas.¹⁵⁵⁴ Amadeu Marín escribía: «Ya es hora de librarnos de nuestra inercia de espectadores pasivos. Es hora de abandonar nuestra aburrida butaca y dar uno y muchos pasos adelante. No esperemos que mágicos oficiantes nos iluminen con su poder divino».¹⁵⁵⁵

Con el teatro y el gesto en combinación con el sonido y el concurso del contexto acústico, la escucha se convierte en Actum en un modo de percepción más completo: «Escuchas perfectamente todo lo que pasa, y la oreja, curada ya del complejo de inferioridad, deja que el ojo explore el presente visual. Te gusta tanto ese Mi grave de la flauta como el misterioso suspiro de aquel joven; tanto ese acorde del guitarrista como el reflejo de la luz sobre la tierra. Míralo todo, escúchalo todo. Intenta una nueva percepción».¹⁵⁵⁶

Desde Actum se cuestionó el concepto tradicional de sala de concierto y el modelo de escucha que esta imponía. Actum fue «acto que reivindicaba la vida. Acto que sale de la claustrofóbica sala de conciertos (panteón sonoro del burgués), salta el foso, quita la mordaza al espectador y se va con él de paseo por la ciudad, o de *week-end* a escuchar, como buen alumno, a jilgueros, delfines y ovnis».¹⁵⁵⁷ El grupo logró salir de la sala e ir al encuentro de «la vida» participando en *aplecs* y otro tipo de actos sociales y actuando con naturalidad y cercanía en galerías de arte, el museo o la universidad. Obras como *Sambori* llevaban la música lejos de las salas y hacían del público elemento indispensable: «Es una música (*Sambori*) que saca la música del escenario y la lleva a los lugares de encuentro: una plaza, una calle, un parque o una galería. No busca la provocación sino la recreación: el espectador no es nunca un juguete en manos del “artista”, sino alguien que es asumido en el juego al convertirse, sin saberlo (o a sabiendas) en partitura viva».¹⁵⁵⁸

Con algunas de sus obras e interpretaciones, Actum forzó al público a una escucha pluridireccional al descentralizar el espacio musical multiplicando y

¹⁵⁵² CAGE, John. *Silence...*, p.12.

¹⁵⁵³ BARBER, Llorenç. *Música/John Cage: identificación arte-vida...*, pp.31-35.

¹⁵⁵⁴ NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante...*, p.49.

¹⁵⁵⁵ Programa. Sa Pobla (Mallorca). I Encontre de Compositors. 21-23.7.1980.

¹⁵⁵⁶ Programa de mano. Castellón. Centre Social del Ministeri de Cultura. 4.1.1980.

¹⁵⁵⁷ Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

¹⁵⁵⁸ CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy...*, p.66.

dispersando los focos de atención.¹⁵⁵⁹ En la interpretación de *Sons habitant un espai* (1980) de Amadeu Marín, los ejecutantes se colocaban separados en diversos lugares de la sala e incluso debían moverse durante la obra atrayendo hacia sí la atención de los espectadores en múltiples direcciones. En la ya citada *Sambori* de Barber, los intérpretes podían moverse por el espacio, incluso mezclarse con el público y entrar en el «terreno de juego» que servía de partitura.¹⁵⁶⁰ Con motivo de la participación de Actum en el *Aplec de La Plana '78* Amadeu Marín compuso una obra que logró desorientar a los asistentes. En lo alto de una escalera, a modo de escenario callejero, el grupo debía interpretar su parte de la obra mientras entre el público, un grupo de actores se movía y emitía sonidos según las indicaciones del compositor.

El Grupo Actum no trató de imponer condiciones a la escucha, sino de promover un contacto directo del público con su música: «[...] Condiciones: ninguna. Ninguna. Escucharla».¹⁵⁶¹ Tampoco hicieron de ella vehículo de expresión alguna, sino que la entendieron como experiencia libre de ese tipo de cargas. Actum era: «Onanismo universal que asume sin complejos la muerte por obsolescencia del código en música, frente a los pretenciosos e impostores que hablan de comunicación donde solo hay frustración mal disimulada».¹⁵⁶² Actum proponía una nueva actitud para escuchar una nueva música: prestar solo atención a lo que se veía y oía. No se «expresaba», no era necesario ningún esfuerzo por «comprender». Los sonidos, en Actum como en Cage, «eran ellos mismos».¹⁵⁶³

¹⁵⁵⁹ CAGE, John. *Silence...*, p.12. Cage ya avanzaba que «la nueva música [...] se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos».

¹⁵⁶⁰ LÓPEZ, Rubén. *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México D.F.: JGH Editores, 1997. A partir de los años 80, ya tras su etapa Actum, Llorenç Barber ha desarrollado buena parte de su propuesta estética alrededor del concepto y la praxis de la plurifocalidad.

¹⁵⁶¹ Programa de mano. Valencia. Ensems. Abril 1982.

¹⁵⁶² Programa de mano. Madrid. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 30.5.1978.

¹⁵⁶³ CAGE, John. *Silence...*, p.10.

6.- Relaciones entre los casos estudiados. Arte sonoro y precedentes

6.1.- Relaciones en torno al sonido musical, el ruido, el contexto y el azar

Desde su establecimiento generalizado a lo largo del siglo XIX, los 12 sonidos del temperamento igual han constituido la base de la mayor parte de la música occidental que se ha hecho hasta el presente.¹⁵⁶⁴ Tradicionalmente, la música distinguió entre aquellos, llamados sonidos musicales, y cualquier otro que, siendo no musical, pasaba a formar parte del universo genérico de los ruidos. Una de las grandes conquistas del siglo XX fue llegar a disolver la diferencia entre sonido musical y sonido no musical, entre sonido musical y ruido, para acabar dotando a la música occidental de una gama infinita de sonidos y ruidos susceptibles de ser empleados artísticamente. El proceso fue progresivo, con el paso de los años y con sucesivas aportaciones se fueron sumando posibilidades a un acervo creativo que se ampliaba y cobraba proporciones inéditas. En las experimentaciones valencianas estudiadas se puede encontrar cierto paralelismo con ese proceso, pero de forma asíncrona y sobre todo sin consecuencias.

Si en Europa y América el primer paso para ampliar el espectro sonoro e incorporar sonidos en principio no musicales –ruidos– lo dieron los microtonalistas desde el mismo principio de siglo, en Valencia fue Eduardo Panach quien trató por primera vez de deshacerse del corsé de los doce sonidos temperados. Fijó su objetivo en dividir la octava en intervalos diferentes a los semitonos, distancias más pequeñas que le permitieran extender la gama disponible. Algo que todavía entrañaba muchas dificultades prácticas, no solo por lo habituada que estaba la escucha a los sonidos convencionales, sino por el problema de la escritura y por contar con un cuerpo de instrumentos cuya construcción y técnica de interpretación estaban totalmente adaptados a la escala temperada. Aun así, la empresa era totalmente viable y Panach contaba con el entrenamiento del oído para que la música acabara por abrirse a un repertorio sónico más amplio. La cuestión de los instrumentos no era menor, pero el músico valenciano se mostró decidido a encontrar una solución práctica que pasaba no tanto por la construcción de instrumentos nuevos –que también–, sino por la búsqueda de fórmulas que permitieran la ejecución de la música microtonal sin necesidad de nueva escritura, nuevos instrumentos o nuevas técnicas de instrumentos. Era consciente de que, la aceptación y éxito de su propuesta microinterválica, dependía en buena medida de que no fueran necesarios muchos cambios o que, si los había, fueran lo más discretos posible.

Mientras la mayor parte de las propuestas microtonales que se daban en otros países iban por la línea de la sucesiva subdivisión del semitono en cuartos, octavos o

¹⁵⁶⁴ GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música, 2004, p.121. Un temperamento igual que es, en último término, heredero de la afinación pitagórica, menos exacto y sin más intervalos justos que la octava, pero mucho más práctico para permitir la libre modulación.

dieciseisavos de tono, Eduardo Panach optó por la división del tono en tercios, lo que daba como resultado un total de 18 sonidos por octava de los cuales seis ya estaban presentes en el sistema convencional y nada menos que doce se incorporaban desde la región de los sonidos no musicales, de lo que bien podría considerar simplemente ruido hasta entonces. En una segunda versión de su sistema, el compositor llegó a plantear hasta 53 sonidos diferentes por octava, un extremo que ya empezaba a plantear un problema serio para la capacidad auditiva del público pero que, sin embargo, Panach se mostró dispuesto a explotar llegando a componer incluso una obra. Precisamente el hecho de llevar el microtonalismo desde la especulación teórica hasta la práctica, fue uno de los mayores logros del músico que, sin embargo, no pudo escuchar nunca la interpretación de sus obras. Ello a pesar de que ideó una fórmula a través de la cual dividiendo cada sector instrumental de la orquesta en subgrupos y variando su afinación podía obtener los 18 o 53 sonidos de sus sistemas sin necesidad de nuevos instrumentos, nuevas posiciones o nuevos sistemas de notación.

La microinterválica estuvo también muy presente en la aportación de Juan García Castillejo. Una de las cualidades más importantes que el cura músico destacó de su aparato electrocompositor era precisamente la capacidad de no limitarse a los 12 sonidos temperados. En este caso no a través de instrumentos acústicos convencionales o nuevos contruidos *ex profeso*, sino gracias al dispositivo para sintetizar sonido electrónicamente con que lo había dotado. De hecho, el dispositivo desarrollado por Castillejo hacia 1933, poco después de que Panach presentara por primera vez su sistema en 1929, representaba la evolución natural del microtonalismo que, como ocurriría en el ámbito internacional, se vería superado en su vertiente acústica instrumental por los nuevos medios tecnológicos capaces de obtener todas las frecuencias de la manera más precisa y práctica posible.

El aparato electrocompositor de Castillejo requería la intervención previa de un manipulador para establecer los sonidos de que dispondría el aparato para «componer» y para ponerlo en funcionamiento. En su decisión, la persona encargada no estaba limitada en modo alguno, en su mano estaba dotar al proceso de las frecuencias más insospechadas. Los circuitos electrónicos osciladores del aparato, como los del theremin o los de las ondas Martenot, podían variar la frecuencia de la onda resultante con solo modificar el valor de algunos de los componentes, en este caso unas resistencias de cuyo valor dependían directamente las alturas de los sonidos producidos. El valor de estas podía ser calculado para que los sonidos conformaran escalas de tercios, cuartos, sextos de tono o cualquier otra división imaginable porque, a diferencia de la variante instrumental de la microinterválica, la electrónica no tiene límite alguno en la producción.

Tras superar el microtonalismo las restricciones de la escala temperada, un paso más en el proceso de ampliación de los sonidos disponibles para hacer música es el que directamente prescinde de la escala y sus ampliaciones para dar cabida a lo que son estrictamente ruidos, vibraciones de frecuencia indeterminada e irregular.¹⁵⁶⁵ Fueron los futuristas, con la aportación fundamental de Luigi Russolo, los que

¹⁵⁶⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone*. London-New York: Longmans, Green, and Co., 1895, p.8. «La sensación de un sonido musical es debida a u rápido movimiento periódico del cuerpo sonoro; la sensación de ruido se debe a movimientos no-periódicos».

asentaron para siempre la idea de que el ruido forma parte de la música. Si bien Castillejo enfocó su aparato electrocompositor a la producción de sonidos musicales, este incorporaba algunos elementos que al actuar eran capaces de derivar el resultado hacia el ruido. El artefacto disponía de una serie de vibradores mecánicos y piezas excéntricas que podían ofrecer efectos de vibración, gorjeos y trinos. En último término vibradores, gorjeadores y trinadores que recuerdan en el nombre, y probablemente también en el resultado acústico, a los *intonarumori* del futurista italiano. García Castillejo mostró una especial sensibilidad hacia el ruido del entorno, de la naturaleza: «Si belleza tienen las vibraciones regulares [...] no dejan de ser también de imponente grandeza, las vibraciones irregulares de los truenos y las chispas eléctricas [...]».¹⁵⁶⁶ En un capítulo de su libro dedicado íntegramente a las vibraciones irregulares, se muestra maravillado ante los ruidos más asombrosos, aquellos capaces de causar sobresaltos como propios de una tormenta de la que casi escribe su paisaje sonoro:

Los bramidos del huracán surgieron amenazadores; soplaban los silbidos de los árboles agitados por el vendaval. De cuando en cuando se oían fuertes chasquidos al desgajarse las ramas de sus troncos. Sacudidas violentas de impetuosas ráfagas y torbellinos furiosos perturbaban toda la tranquilidad. Los truenos crecían y arreciaban por minutos, y una lluvia torrencial cubrió todos los horizontes...

Los truenos amenazadores infundían cada vez más pavor; con su voz poderosa parecían amenazar la inmediata destrucción de todo el orbe. ¡Horrible tempestad como el rugir en cólera de una fuerza gigantesca!¹⁵⁶⁷

Castillejo se limita a describir los ruidos naturales y a compartir cuánto le maravillan. Un paso más allá será no solo la fascinación ante ellos, sino su valoración estética, lo que llegará algunas décadas más tarde con Murray R. Schafer y su concepto de paisaje sonoro, que propone directamente como música los mismos ruidos/sonidos naturales del entorno en su propio contexto.¹⁵⁶⁸ La idea que el compositor canadiense desarrolló en el seno del World Soundscape Project a partir de 1973 se prefigura, salvando las distancias, en la reflexión sobre la fisonomía sonora de Valencia hecha por José Val del Omar a propósito de la instalación de su Circuito Perifónico en 1939. El cineasta descubrió en la ciudad toda una serie de ruidos que le conferían identidad y de su reflexión sobre ello se derivó una toma de conciencia acerca de cómo suena la ciudad. El perfil acústico de Valencia no era para Val del Omar mero amontonamiento de ruidos individuales, sino un conjunto acústico con una personalidad propia que el Circuito Perifónico ayudaba a complementar. Una fisonomía sonora urbana susceptible de proporcionar una experiencia estética a través de la escucha, similar a la que la apariencia visual proporciona a través de la mirada. Es el contexto, lo que ocurre alrededor, lo que ostenta el protagonismo.

El contexto se revela también importante en la música de Actum, fundamentalmente a través de los planteamientos de escucha de Amadeu Marín, uno de los miembros del grupo más sensible a la filosofía de John Cage. Para Actum, como

¹⁵⁶⁶ GARCÍA CASTILLEJO, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944, p.296.

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*, pp.184-185.

¹⁵⁶⁸ MARCO, Tomás. *Músicas al límite...*, p.129.

para Cage, «en la nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están escritos y los que no lo están. Aquellos que no están escritos aparecen en la partitura como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que se encuentran por azar en el ambiente».¹⁵⁶⁹ La música de Actum se abría a la participación del contexto y sus ruidos accidentales en obras que se articulaban desde el silencio, pero sobre todo en obras como la serie *Pre-textos*, de Marín, que se planteaban como como «un honesto dejar sonar unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con, e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre».¹⁵⁷⁰ En Actum se dio otra forma de relación con los ruidos del contexto a través de grabación de ruidos del entorno para manipularlos en el estudio de música electroacústica. El resultado fueron obras a la manera de la música concreta de Pierre Schaeffer, como *Concret HP*, de Jordi Francés, o el empleo junto a ruidos sintetizados por medios electrónicos para configurar cintas magnéticas que pasaban a formar parte de la instrumentación de algunas de las obras del grupo. Aquellos ruidos del contexto, los grabados y los generados electrónicamente encontraron el complemento de otros no tecnológicos, provocados directamente por los músicos con la voz, haciendo sonar todo tipo de objetos cotidianos o recurriendo a un manejo totalmente anticonvencional de los instrumentos tradicionales que podía ir desde tocarlos bajo el agua –*Óbice sonata para agua y flauta(s)*– hasta golpearlos a distancia –*Música a distancia*–. Sin continuidades y sin una dirección clara, las prácticas experimentales valencianas condujeron del sonido musical al ruido por un camino tortuoso.

Si la escucha que proponía Actum estaba pendiente de lo que, por azar, podía suceder en el entorno acústico, cada audición, aunque fuera de una misma obra, adquiriría una particularidad que la hacía totalmente irrepetible. El componente de lo no previsto se explotó en Actum no solo por la vía de la casualidad ambiental, sino como planteamiento deliberado en la creación musical. Las propuestas del grupo asumieron la no necesidad de predefinir el resultado de antemano que Cage había observado para la música experimental, de forma que las obras contaban con un alto grado de indeterminación que dejaba un margen realmente amplió a la colaboración creativa y casual del intérprete. A menudo las plantillas, el número de intérpretes, la duración o el contenido de la obra no se definían hasta la misma ejecución y, sin ninguna voluntad de estabilidad, podían cambiar radicalmente en sucesivas ocasiones.

La indeterminación se dio en el grupo valenciano desde las simples propuestas para la libre improvisación sonoro-gestual hasta las partituras basadas en una escritura absolutamente abierta, libre, deliberadamente incorrecta e imprecisa en la que el pentagrama –cuando figuraba– era solo una excusa y las notas puras sugerencias más que frecuencias en rigor. Un punto más allá estaba el recurso a los gráficos como sugerencia visual para la reacción fortuita e intuitiva del intérprete o como extraña codificación de cosas que nunca antes se habían tenido que anotar. Y junto a los gráficos, las indicaciones meramente textuales, escritos que sencillamente a través de la palabra servían para explicar o sugerir al intérprete qué hacer o cómo hacer, siendo el resultado sonoro una verdadera incógnita en cada ocasión.

¹⁵⁶⁹ Programa de mano. Castellón. Centre Social del Ministeri de Cultura. 4.1.1980. La cita de Cage está tomada de: CAGE, John. *Silence...*, p.8.

¹⁵⁷⁰ Programa de mano. Valencia. Facultad de Filosofía. 22.11.1979.

La música de Actum contó con un componente de indeterminación que cobró importancia a través de la deliberada indefinición en las propuestas, lo que provocaba que las obras acabara npor componerse o por cobrar forma durante la misma ejecución. En el electrocompositor de García Castillejo el componente casual no está en el proceso de interpretación, sino que se desplaza al proceso de creación. El dispositivo, únicamente sometido al azar, combina sonidos en el tiempo de una forma totalmente autónoma. Si bien existe una selección previa de los sonidos por parte de un operador como ya se ha visto, el proceder de la máquina es tan libre que nunca se podría adivinar el resultado de la «composición». El símil del bombo y los números de la lotería con el que Castillejo intenta ilustrar el caso es del todo elocuente. En el electrocompositor se conocen los sonidos y el ritmo, pero el resultado es absolutamente impredecible. Toda la responsabilidad de las combinaciones queda en manos de un conjunto electromecánico gobernado por el azar. En el dispositivo compositor de García Castillejo y en las propuestas indeterminadas de Actum, conceptos como los de compositor, componer o autoría se llevan al límite o incluso se desintegran. En ambos casos, de la obra desaparecen parámetros como la organicidad, la direccionalidad, la expresión o el mensaje artístico, tan importantes para el concepto de música más convencionalmente aceptado. En su lugar, el vacío o, como diría John Cage, sonidos, únicamente sonidos.

6.2.- Música, límites y arte sonoro

Una vez recorridos los sonidos microtonales con los que Eduardo Panach pretendió ampliar los materiales y las posibilidades a disposición del compositor; las azarosas creaciones del electrocompositor musical de Juan García Castillejo, que a base de combinaciones casuales ofrecía una música impredecible de sonidos electrónicos; una vez vislumbrada la conciencia del paisaje sonoro en Val del Omar y su propuesta de intervención a través de un Circuito Perifónico y habiendo pasado por un compendiador grupo Actum en el que se explotó la improvisación, la indeterminación, la electrónica, el reduccionismo o el gesto, los límites de la música se han visto necesariamente desafiados. La cuestión depende, como indica Tomás Marco, de la definición o concepto de música que se maneje, porque de ello se derivan directamente los límites y por tanto las músicas que los transitan, difuminan o amplían.¹⁵⁷¹ En Valencia ha existido una idea muy concreta de la música, haya sido por estereotipo o por definición. Por estereotipo, como imagen o idea comúnmente aceptada de un patrón de conducta que ha tratado de no dejar de emparentar con lo que hacían los maestros años o siglos atrás. Por definición, aceptando que música es el arte de organizar/combinar los sonidos en el tiempo –con todos los condicionantes que ello impone, desde el sonido (musical) al papel organizador del compositor– una de las ideas más comúnmente admitidas según Marco,¹⁵⁷² todavía con suficiente peso en la actualidad como para que sea aceptada, por ejemplo, por uno de los compositores contemporáneos valencianos más relevantes como César Cano.¹⁵⁷³ Más allá de estilos

¹⁵⁷¹ MARCO, Tomás. Músicas al límite. *Quintana*, 2007, nº6, p.125.

¹⁵⁷² *Idem*.

¹⁵⁷³ CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy. En: *Anuario*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, p.89. «Con este panorama actual tan rico y variado, es pertinente preguntarnos lo que entendemos hoy por composición musical. Una definición que me parece adecuada por su amplitud y flexibilidad sería la de “el arte de organizar los sonidos en el tiempo”. En

o lenguajes, de calidad musical o de géneros, esa idea de música se ha mantenido hegemónica en el periodo del siglo XX valenciano que cubre esta investigación. Desde Salvador Giner hasta Amando Blanquer pasando por las obras de Francisco Cuesta, Eduardo López-Chavarri, Manuel Palau, Francisco Llácer o José Báguena, los límites se han mantenido firmes en el sonido estrictamente musical, el concepto de autor y su exclusivo papel como creador y organizador de la obra, la direccionalidad y finalidad del discurso, la obra cerrada y fijada de forma inmutable en una partitura o la necesidad de intérpretes y auditorio convencionales.

El tránsito de las prácticas experimentales por los límites ha sido valorado de dos formas según estos se hayan considerado desbordables o no. Para algunos músicos los límites suponen una barrera infranqueable, una frontera que establece claramente lo que es o no música, más allá de la cual esta se desfigura, se disloca y se falsea hasta el punto que no se considera ya tal. El compositor valenciano Ricardo Olmos, que fue alumno de Manuel Palau y formó junto a Vicente Asencio, Vicente Garcés, Luis Sánchez y Emilio Valdés el Grupo de los Jóvenes, escribió en 1955 una reseña sobre el libro *Esthétique de la Musique contemporaine* de Antoine Goléa en la que justificaba que el autor hubiera atendido a numerosas innovaciones estéticas contemporáneas pero no a la música electrónica.

Una sola excepción, y muy justificada por cierto, hace en estas aceptaciones: es la relacionada con las experiencias que en los laboratorios de Radio Colonia realiza el joven compositor Karlheinz Stockhausen. Estas investigaciones, que se basan en la búsqueda de sonidos electrónicos y ritmos inéditos por la construcción de máquinas cada vez más perfectas, abocan peligrosamente a la sustitución del elemento humano, indispensable en la obra de arte, por la frialdad de la máquina, cuya falta de sensibilidad, de imaginación y del maravilloso don humano de la creación, no quedaría suficientemente reemplazada con la exactitud matemática de la pureza de los sonidos, con sus combinaciones rítmicas de una sutileza jamás hasta ahora igualada y con los atractivos y encantadores timbres electrónicos. Mientras sea el valor humano el que rija con sus cada vez más potentes facultades el mundo sonoro, todo puede ser aceptable; en el momento en que sea el «robot musical» el que «fabrique» la pieza de música, el arte, recreación del mundo sensible que nos circunda, habrá fenecido irremisiblemente.¹⁵⁷⁴

Olmos no parecía tan preocupado por el empleo del sonido electrónico como por el uso de máquinas que pudieran arrebatar al compositor su papel de controlador absoluto del fenómeno musical. Si aquel no es quien rige plena y conscientemente la creación, la música, el arte «habrá fenecido irremisiblemente». El compositor alicantino Oscar Esplá, para quien la tonalidad era un límite irrenunciable, ya consideró la expansión serialista de la segunda posguerra como «una auténtica aberración musical».¹⁵⁷⁵ Igual de vehemente se mostró hacia las propuestas aleatorias, que ponían en cuestión límites como la autoría, el discurso y la propia obra

ella se encuentran dos conceptos claros y bien diferenciados [...]». Cano, sin embargo, no limita el sonido y acepta la gama infinita de sonidos y ruidos susceptibles de ser utilizados artísticamente».

¹⁵⁷⁴ OLMOS, Ricardo. Humanismo en la moderna estética música. *Arbor*, 1955, nº114, pp.367-371.

¹⁵⁷⁵ ESPLÁ, Óscar. *Escritos (vol.II)*. Madrid: Alpuerto, 1977, p.171.

de arte como tal, y otras prácticas que relegaban la complejidad estructural armónica impuesta por el compositor cuestionando el límite de la esencia expresiva de la música.

Ahora bien, si en lugar del arte ejercemos una simple artesanía calculatoria, podremos entonces vagar por el vacío estético, como un bólido por el inmenso espacio sin trayectoria determinada. Y esto nos ofrece la triste y decadente actualidad música, es decir, más que musical, acústica. Y así será, mientras la juventud [...] no comprenda dos cosas: primera, que la humanidad no fue idiota hasta el advenimiento de la música más o menos abierta o entornada, ni la providencia le tenía reservada la clarividencia a los jóvenes «aleatorios»; segunda, que la genuina sustantividad musical no puede fundarse en el timbre. En efecto, el timbre no es más que un atributo del sonido; pero el elemento sustantivo, semántico, de la música es la nota, y la esencia expresiva que la vincula a nuestra temporalidad afectiva nace de la tensión armónica sin la cual, por muy tímbricos y aleatorios que nos sintamos, no hay música que valga.¹⁵⁷⁶

Para Esplá la aleatoriedad no cabía en el terreno del arte, con ella la música deja de serlo para convertirse simplemente en acústica. Fue más elocuente en el caso de la tensión armónica y su esencia expresiva, de modo que, bajo su perspectiva, en todas las músicas en las que se prescinde del tratamiento armónico del sonido y se descarta la voluntad expresiva dejando –como explicaba Cage– que los sonidos sean ellos mismos, «no hay música que valga».

Amando Blanquer es uno de los músicos destacados del siglo XX valenciano, durante muchos años vinculado al Conservatorio de Valencia. Estudió en Valencia con Palau, pero además contó con una formación en el extranjero como pocos en su época. Se formó en París con Daniel Lesur y Olivier Messiaen, en Roma con Godofredo Petrassi e incluso pasó por Munich donde estudió técnicas electrónicas.¹⁵⁷⁷ Según Josep Ruvira, alcanzó como compositor uno de los primeros lugares en el ámbito de la música valenciana con un estilo personal y una estética básicamente equidistante entre el conservadurismo y la vanguardia.¹⁵⁷⁸ Francisco Bueno afina un poco más y afirma que su música concilia un moderado vanguardismo lingüístico atonal, de melodías modales y rico cromatismo, con un nacionalismo valenciano renovado.¹⁵⁷⁹ El pensamiento musical de Blanquer queda bien reflejado en el texto que redactó para el «Primer encuentro sobre composición musical» que se organizó en Valencia en 1989:

A finales de la década de los 50 y comienzos de los 60 aparecía en Madrid un grupo de jóvenes que daba el primer grito de batalla; eran Nueva Música, Zaj, Alea, etc. Como tantos otros jóvenes me sentí profundamente atraído por la actividad que desarrollaban estos grupos y por las músicas que ofrecían. [...] Poco a poco vino la decepción y desistí de aquellos problemáticos

¹⁵⁷⁶ *La Vanguardia española*, 20.3.1966, p.57. Columna de Óscar Esplá de título «Los músicos que rodeaban a Falla y los de ahora».

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*, pp.38-39.

¹⁵⁷⁸ RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pp.34, 36.

¹⁵⁷⁹ BUENO, Francisco. La estética del compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda. En: CASABÁN, Enric (ed.) *XIIIè Congrés Valencià de Filosofia*. Valencia: Societat de Filosofia del País Valencià, 1998, p.377.

desplazamientos, comprendí que por ese camino, el de la novedosa música que se nos ofrecía, no podría encontrar mi voz. La música que había escuchado me parecía rabiosamente fea y disonante en el sentido más elemental del término, daba la impresión de estar hecha por diletantes, toda se parecía, la ausencia del oficio de compositor era bien evidente. [...].

Para mí, en aquellos momentos de formación, aprender sólidamente el oficio de compositor era tarea esencial y ese oficio, a mi juicio, no lo podía aprender de aquellos jóvenes inconformistas. [...].

En aquella época tuve la ocasión de leer en la Biblioteca del Conservatorio de Valencia la “Technique de mon langage musical” de Olivier Messiaen [...] Para mí esa lectura fue una auténtica revelación. Me quedó, entre otras cosas, la convicción de que la verdadera obra de arte solo es posible cuando se funde en un todo indisoluble la inspiración, el oficio y la síntesis creadora. No hay arte sin oficio ni oficio sin adiestramiento teórico. [...].

Hoy produce cierta sonrisa contemplar algunas partituras cargadas de fórmulas con las que se pretendía alcanzar la libertad creadora y realmente a lo que nos ha conducido ha sido a la negación de la música. Las fórmulas teóricas del puro azar, de las macroformas y microestructuras, de los puntos y líneas etc., etc. [...].

Los caminos hacia la creación artística son muy diversos y variados, nacen de la profusión emocional y del razonamiento teórico, sinónimos de inspiración y oficio. [...]

[...] mis puntos de vista sobre la composición son muy normales, la música tiene que ser ante todo y sobre todo una manifestación artística y no un jeroglífico. La música se dirige al hombre para proporcionarle sentimiento de goce, enriquecimiento espiritual, no para irritarle. El lenguaje musical no es una casualidad, ha sido creado y enriquecido por los hombres, cada generación ha aportado lo suyo pero siempre, consciente o inconscientemente, teniendo en cuenta los más profundos sentimientos de la conciencia humana. Así es como han ido acumulándose las consonancias de base, que no son otra cosa que la resonancia del fenómeno musical, por simple simpatía en el espíritu humano. Las especulaciones seriales de Boulez, por ejemplo, tienen poco que ver con la música, son otra cosa. [...] Serialismo integral, aleatoriedad total, grafías estrambóticas, sonoridades agresivas, combinaciones orquestales sin sentido, son la única justificación que tienen algunos compositores para estar a la moda y sorprender al público. La irracionalidad de tanta especulación y experimento, de tanto código extraído de técnicas que nada tienen que ver con la música, ha creado el estado de desconcierto y desconfianza que existe en la música contemporánea estado que se traduce en una falta absoluta de comunicabilidad. [...].¹⁵⁸⁰

Respecto a los límites, el concepto de Blanquer de lo que debía ser la música estaba totalmente definido y ligado a la idea más conservadora del término. Las músicas de vanguardia no le parecieron en absoluto válidas y se mostró preocupado por aprender el oficio de compositor en el sentido más estricto del término. Las nuevas fórmulas derivadas de la búsqueda de mayor libertad creativa como el azar o las nuevas grafías constituían para Blanquer directamente la negación de la música. Incluso el serialismo, las sonoridades agresivas, las combinaciones orquestales innovadoras y en

¹⁵⁸⁰ BLANQUER, Amando. Del diario íntimo. En: *Primer encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1989, pp.37-42.

general las experimentaciones de todo tipo eran para el músico puro esnobismo que nada tienen que ver con la música.

En el pensamiento de otro compositor como César Cano se encuentra también una valoración de los límites como confines que no se deben sobrepasar. En su descripción de la música experimental, no entendida de modo general sino como «corriente musical posmoderna» nacida de John Cage, afirma que sus principios transitan y deconstruyen los «paradigmas que son la esencia de la música tal y como la conocemos», donde «tal y como la conocemos» equivale a decir, tal y como la hemos recibido de la tradición, lo que acaba por conectar con la idea de música como estereotipo.

La música experimental realiza una radical crítica a la música moderna, desarbolando la finalidad del discurso y su direccionalidad: la música se desarrolla como un conjunto de sonidos o sonoridades ocasionales en un momento dado, sin intención alguna y condenado a diluirse sin testamento en el silencio. No se pretende nada más allá de la existencia de eventos sonoros. El azar incontrolado y la concepción minimal y repetitiva se aúnan para despojar a la música de su función portadora de un original mensaje artístico ideado por el compositor, para acabar con la concepción de la obra como fruto codificado de un pensamiento musical que el creador pretende comunicar a sus oyentes. Quiere derribar, mediante de-construcción, los paradigmas que son la esencia de la música tal y como la conocemos: la esencial importancia de la autoría, la direccionalidad musical antes mencionada, la autonomía de la obra, el concepto de obra como ente acabado y perfecto, el ritual del concierto, el papel tradicional del intérprete virtuoso, etc.¹⁵⁸¹

Cano se muestra dispuesto, sin embargo, a que la música incorpore y sintetice determinadas ideas y procedimientos que en principio estarían más allá de la esencia, como es el caso de la gama infinita de sonidos y ruidos.¹⁵⁸² Se plantea así la posibilidad de ceder puntualmente en alguno de los límites o, más que eso, mantener a la música dentro del perímetro y hacer entrar al mismo a alguna de las audacias que habitaban fuera sometiéndola al rigor del resto de los límites. Esta postura del compositor valenciano sirve para introducir otra valoración del tránsito de las músicas experimentales por las fronteras de la música.

Desde otra perspectiva diferente a la anterior, hay músicos que entienden que los límites no se comportan como barreras imposibles de superar, sino más bien como marcas coyunturales susceptibles de ser sobrepasadas o cambiadas por otras nuevas que, a su vez, podrían eventualmente repetir el mismo proceso. Las experimentaciones extremas que discuten las fronteras y parecen alejarse de lo que es la misma música realmente no lo hacen, como explica Tomás Marco.

[...] parecería como si nos alejáramos mucho de la misma música y no es así. La ampliación de los límites y las peligrosas aventuras en que por ellos se ha transcrito a través de los siglos es casi lo único que ha hecho transformar y evolucionar a este arte. Hoy día la música sigue asistiendo a muchas y

¹⁵⁸¹ CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy..., p.89.

¹⁵⁸² *Idem.*

contradictorias aventuras en diversos límites. De ellas no tiene más remedio que salir el camino del futuro. Seguramente obligará a redefinir una vez más la misma música. Pero casi es lo único que constantemente se ha hecho en los últimos veinticinco siglos.¹⁵⁸³

La presión en los límites parece haber sido una constante en la historia de la música que no ha hecho sino hacerla evolucionar hasta lo que es hoy en día. Las prácticas experimentales, como las que en esta investigación se han tratado, se pueden interpretar desde esa óptica evolucionista como tensiones que han conducido a la redefinición de la música y a la apertura de nuevas perspectivas de futuro. Si bien en la música valenciana no ha sido directamente así, porque en ningún caso hubo trascendencia y todo se vivió desde la marginalidad, el planteamiento de Marco bien sirve para subrayar la relación que se puede establecer entre las prácticas que en algún momento desafiaron los límites a lo largo del siglo XX y los nuevos caminos artísticos que se han acabado por abrir, como el que representa el arte sonoro.

Llorenç Barber y Montserrat Palacios han señalado en su análisis de la música experimental de los últimos cuarenta años que el mundo musical español ha mantenido una visión reduccionista de la música, un problema de naturaleza cultural. El origen de ese problema, según los autores, se encuentra en un concepto de música convencionalmente circunscrito a técnicas de composición, herramientas, teorías y metodologías ancladas en paradigmas neosinfónicos y eminentemente instrumentales. Pero la idea de música que es válida para Barber y Palacios hoy es precisamente la que «ha extendido ostentosamente sus límites» gracias a todas las tensiones en la frontera del concepto tradicional que promovieron las experimentaciones desde los futuristas a la música por ordenador pasando por Fluxus, Cage o la electrónica.

Una vez vociferado el manifiesto futurista, habiéndose escuchado los intonarumori [...] una vez disuelto el arte en lo cotidiano (Fluxus), habiéndonos recreado en el más sonoro de los silencios o en el pensamiento que escinde el acto de componer del de interpretar, de aquel otro que es el de escuchar (Cage), pasando por la invención del fonógrafo, el micrófono, por las legendarias emisoras de radio, el magnetófono, el transistor, los más diversos modos de captación y reproducción imaginables (¡cuánto ha dado la electricidad!), y la posibilidad real de generar sonidos con un ordenador (Max Mathews)..., la música, lo que todavía llamamos música, extenderá ostentosamente sus límites para, a partir de ahí, arrebatarnos a oír con orejas nuevas.¹⁵⁸⁴

Tras todo ese acervo, el concepto de música muda, evoluciona y con él otros que se le asocian. Si Murray Schafer ya redefinió la nueva orquesta como todo el universo sonoro y los músicos como cualquier persona o cosa capaz de producir un sonido,¹⁵⁸⁵ para Llorenç Barber y Montserrat Palacios músico es solo una cuestión de comportamiento, la orquesta, tan ensanchada como la del compositor canadiense, hace básicamente equivalentes a la música, el sonido y el ruido, escuchar es «atender a un

¹⁵⁸³ MARCO, Tomás. *Músicas al límite*. Quintana, 2007, nº6, p.137.

¹⁵⁸⁴ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009, p.7.

¹⁵⁸⁵ SCHAFFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013, p.22.

fluir –más o menos sonoro– que toma la forma del medio que ocupa» y tiempo y espacio «no serán ni acontecer extrínseco ni un territorio convenido donde los eventos suceden, sino una realidad inestable, una “circunstancia” siempre en continua construcción».¹⁵⁸⁶ A partir de esas redefiniciones, consecuencia directa de límites disueltos tras continuas tensiones, se abre la posibilidad de una evolución –de la manera en que, como indicaba Tomás Marco, viene sucediendo desde hace siglos– que puede conducir, no de forma unidireccional, hacia ese espacio híbrido, transversal y misceláneo que es el arte sonoro.

6.3.- Arte sonoro y búsqueda de precedentes

La etiqueta de arte sonoro está ampliamente extendida hoy en día y su uso se ha hecho cada vez más común no solo entre artistas y público, sino incluso entre compositores que, en principio, se encuentran y se muestran muy alejados de lo que aquel representa.¹⁵⁸⁷ Su aparición en el vocabulario artístico es relativamente reciente, hace solo algo más de treinta años, y quizá por ello existe todavía una problemática en torno a su definición y a las prácticas que engloba, lo que provoca que su empleo se preste a interpretaciones muy diferentes o incluso, como explica el profesor Miguel Molina, ambivalentes.¹⁵⁸⁸ El musicólogo Rubén López-Cano señala que mientras se tiene cierta noción de las prácticas-formatos-comportamientos que se incluyen en el arte sonoro –instalación sonora, escultura sonora, poesía sonora, radioarte, paisaje sonoro, audio-performance o algunas músicas electroacústicas y experimentales– el significado preciso del término permanece oscuro en algunos de sus aspectos fundamentales y las definiciones todavía acusan mucha vaguedad.¹⁵⁸⁹ El autor ha revisado algunas de las más conocidas y ha señalado el problema de la imposibilidad de recoger en una misma definición la extrema heterogeneidad de poéticas y prácticas que se dan dentro de la esfera del arte sonoro.¹⁵⁹⁰

Según explica Miguel Molina tras revisar las primeras muestras que proponían una relación entre los elementos visual y sonoro de la obra, el arte sonoro se gestó en el contexto de las artes visuales con las creaciones de artistas plásticos que contaban con el sonido como material empleado lejos de todo principio musical, que se desarrollaban dentro de lenguajes artísticos contemporáneos –performance, ensamblaje, instalación, escultura– y se presentaban en espacios propios del arte y no de la música.¹⁵⁹¹ López-Cano ha revelado la existencia de otra perspectiva que también señala la presencia de algunas músicas experimentales en la conformación inicial del territorio del arte sonoro y ha hecho un análisis de ambas, a las que se ha referido como «aproximación acotada» y «aproximación amplia».¹⁵⁹² Sin entrar aquí en la

¹⁵⁸⁶ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.9.

¹⁵⁸⁷ CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy..., p.89.

¹⁵⁸⁸ MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical*, 2008, nº1, p.213.

¹⁵⁸⁹ LÓPEZ, Rubén. Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En: SÁNCHEZ, Leticia; PRESAS, Adela (ed.) *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: UAM, 2013, p.207.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, p.209.

¹⁵⁹¹ MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical...*, p.215.

¹⁵⁹² LÓPEZ, Rubén. Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas..., pp.210-214.

comparación que hace el autor, sí resultan útiles las conclusiones que obtiene de la confrontación de ambas posturas para aclarar –a falta de definiciones más precisas– qué se puede entender por arte sonoro.

[...] el término arte sonoro no se refiere a una disciplina artística específica, un movimiento artístico, una poética de uno o más creadores, una técnica, lenguaje forma, género o estilo artístico determinado. Se trata de una categoría operativa que aglutina una gran variedad de prácticas, discursos y comportamientos artísticos de diversa procedencia, naturaleza y pertenecientes a diferentes tradiciones recientes o longevas. [...] Como categoría no es definitiva, exclusiva ni excluyente. [...] Es una categoría abierta, polémica y con fronteras difusas en permanente rearticulación interna. [...] el arte sonoro designa un dominio artístico donde convergen un cúmulo de diferentes comportamientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas sumamente heterogéneas en las cuales el sonido, tratado de manera diferente y en ocasiones problemáticas con respecto a las tradiciones musicales dominantes, juega un papel fundamental tanto en sus dispositivos y artefactos materiales, como en sus poéticas y discursos.¹⁵⁹³

Más allá de la discusión acerca de una génesis más o menos circunscrita a las artes visuales, la cuestión es que el arte sonoro ha desarrollado una amplia cobertura hasta incluir prácticas artísticas absolutamente heterogéneas en las que, aun sin contenido visual, lo significativo es la existencia de un uso aural o conceptual del sonido que hace que sean más fácilmente asimiladas en su ámbito que en el de la música.¹⁵⁹⁴ Para Llorenç Barber y Montserrat Palacios se trata hoy de un arte en disolución, híbrido, que se resiste a ser delimitado, que carece de estructuras y que está en constante reformulación.¹⁵⁹⁵ La no limitación

En Valencia, sobre todo desde la década de los noventa del siglo XX, la amplitud del arte sonoro ha dado cabida al trabajo de músicos que exploran el sonido desde perspectivas no musicales –Llorenç Barber, José Antonio Orts– y, de forma más general, todo tipo de propuestas que giran en torno al uso del sonido sin que exista necesariamente elemento visual o principio musical alguno. Precisamente la no necesidad de elemento visual y la no necesidad de principio musical es lo que ha generado un espacio híbrido y de contacto en el que arte sonoro y música experimental han llegado a identificarse, con cierta preferencia de los protagonistas por reconocerse como artistas sonoros. En palabras de Barber y Palacios: «de la música experimental al arte sonoro no hay más que las mismas ganas de convertir en carácter de suceso, de acontecimiento, ese algo escurridizo que sale del auricular de un teléfono, de las bocinas de un *laptop*, de la voz de su amante, y por qué no, del arco de un violín».¹⁵⁹⁶

Tal y como explica Miguel Molina, la aparición de una nueva voz en el campo del arte no implica necesariamente que todo lo que engloba empieza a desarrollarse a partir de entonces porque en muchas ocasiones la práctica antecede al propio concepto.

¹⁵⁹³ *Idem*, pp.12-13.

¹⁵⁹⁴ MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical...*, pp.219-220.

¹⁵⁹⁵ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España...*, p.9.

¹⁵⁹⁶ *Idem*.

Así ha ocurrido en el caso del arte sonoro.¹⁵⁹⁷ El hecho de que este término apareciera a principios de los años ochenta del pasado siglo XX no implica que anteriormente no existieran manifestaciones artísticas perfectamente asimilables. Es pues a partir de la aparición de la expresión, de la conceptualización, que se puede echar la vista atrás en busca de posibles antecedentes, de manifestaciones artísticas concebidas en otros términos más genéricos o directamente excluidas de cualquier consideración artística. Una búsqueda realizada desde la mirada y la escucha del presente en la que hay, como bien indica Molina, cierto componente de voluntariedad e interés.¹⁵⁹⁸

El profesor Miguel Molina y el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) que dirige en la Facultad de Bellas artes de la Universitat Politècnica de València son pioneros no solo en la búsqueda de antecedentes del arte sonoro español, sino también en su reconstrucción. Ya entre 2002 y 2004 realizaron un imponente trabajo con el proyecto de investigación «Reconstrucción de obras artístico sonoras de la Vanguardia Histórica (1909-1945)» financiado por la universidad. Los resultados quedaron plasmados en la exposición final «Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)» que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Universitat Politècnica y cuyo contenido se publicó en forma de catálogo y doble cd-audio.¹⁵⁹⁹ El foco en la búsqueda de precedentes se puso en la primera mitad de siglo XX, la época de las que se conocen como vanguardias históricas, durante la cual los artistas de diferentes movimientos como el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo o el orfismo emplearon el sonido en muchas de sus creaciones poéticas y plásticas entre otras. Más recientemente, entre 2009 y 2012, han desarrollado el proyecto de investigación «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación,¹⁶⁰⁰ que se proyectará en la publicación *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*.¹⁶⁰¹ Además, los resultados de sus investigaciones se han plasmado en múltiples actividades y colaboraciones como «La escena en la vanguardia histórica española. 1917-1947. El telón como actor», proyecto escénico que se presentó en el Teatro Escalante en 2012; la propuesta «Arte sonoro de ayer y hoy: desde la escoba musical de Cervantes hasta la Clapping Music por Cabanyales», realizada en la Societat Musical Poblats Marítims en 2013; el paseo por Valencia, en el marco del proyecto Locativeaudio 2013, con una reconstrucción del Circuito Perifónico de Val del Omar para la que se emplearon dispositivos de geolocalización teléfonos móviles y altavoces portátiles en los emplazamientos originales; la participación y coordinación de «El artista era el electro compositor» en 2013, un concierto homenaje a Juan García Castillejo en el 110 aniversario de su nacimiento y en el 80 aniversario de la presentación de su aparato electrocompositor.¹⁶⁰²

¹⁵⁹⁷ MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical...*, p.214.

¹⁵⁹⁸ MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En: IGES, José. *I Muestra de arte sonoro español, MASE*. Lucena: Weekend Proms, 2007, pp.28-29.

¹⁵⁹⁹ RUIDOS. *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. (Catálogo de exposición). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.

¹⁶⁰⁰ Referencia del proyecto: HAR2008-04687.

¹⁶⁰¹ MOLINA, Miguel (dir.) *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms, 2015.

¹⁶⁰² Concierto homenaje a Juan García Castillejo organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España y coordinado por Miguel Molina y el Laboratorio de Creaciones Intermedia.

Las investigaciones, publicaciones y actividades de Miguel Molina y el Laboratorio de Creaciones Intermedia han estado durante más de una década fundamentalmente orientadas a la búsqueda de antecedentes del arte sonoro en el ámbito artístico nacional durante la época de las vanguardias históricas. Con su actividad como antecedente inspirador y contando con su colaboración, en el marco del festival Nits d’Aielo i Art, que dirige Llorenç Barber, se celebró en 2012 el congreso «100 años de arte sonoro valenciano» precisamente con los objetivos de reflexionar y buscar, «para bucear en la historia, en los cómo y en los porqués de los muy desatendidos “100 años del arte sonoro valenciano [...]».¹⁶⁰³ Desde un ámbito diferente al académico y dentro de una propuesta reflexiva más amplia, el congreso albergó una búsqueda de precedentes que se acotó al ámbito estrictamente valenciano.

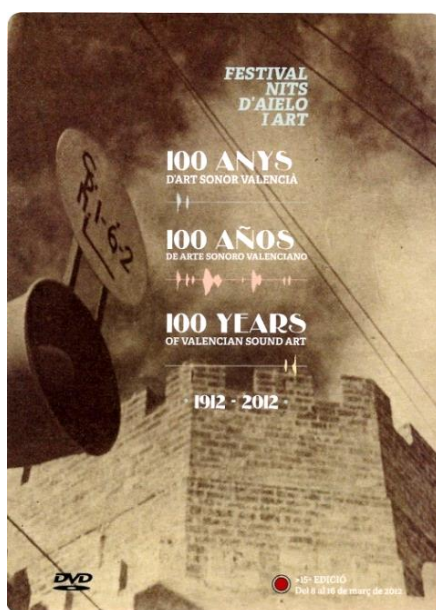


Ilustración 70 Actas del congreso «100 años de arte sonoro valenciano»

El festival Nits inició su andadura en 1998 en Aiello de Malferit, localidad natal de Llorenç Barber que sería sede a lo largo de las diez primeras ediciones. Cambios en la política municipal forzaron al festival al exilio,¹⁶⁰⁴ a abandonar Aiello y buscar refugio desde 2008 en diferentes espacios de la ciudad de Valencia dando comienzo a un deambular nómada que aún dura y que, pese a lo cambiante de los espacios, no ha hecho desfallecer en el empeño.¹⁶⁰⁵ Cambiaba el *locus*, perduraba el *modus*: «estamos aquí –exiliados– deseando volver a casa sí, pero felices también de estar dónde debemos: resistiendo, dudando, proponiendo y continuando, como siempre, en ebullición creativa, en estado de cambio y reflexión continua».¹⁶⁰⁶ Desde el principio

Celebrado en el auditorio del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia el 13 de noviembre de 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw>>.

¹⁶⁰³ Programa de mano. Valencia. XV Nits d’Aielo i Art. Marzo 2012.

¹⁶⁰⁴ Programa de mano. Valencia. XIII Nits d’Aielo i Art en l’exili. 2010. «Para quienes nos tomamos literalmente en serio el axioma de Filliou de que «el arte es aquello que nos hace la vida más atractiva que el arte», es normal que en nuestro deambular por ese fluido que es el vivir surjan tropezones entre ese aspecto del “vivir en conjunción” que hemos dado en llamar “arte” y ese otro que denominamos para entendernos “política”».

¹⁶⁰⁵ *Idem*. «Todos dieron por congelado el proyecto. Todos menos ese núcleo de fuego helado que somos quienes creemos en proyectos inasibles pero que a su modo dan impulso a un vivir más llameante».

¹⁶⁰⁶ Programa de mano. Valencia. XI Nits d’Aielo i Art XI. 2008.

ha sido firme su voluntad de incidir –cambiar las cosas–, su ambición «de ser útil y abrir algo más que puertas».¹⁶⁰⁷ Es evidente su compromiso con los comportamientos artísticos más heterodoxos, los que se mueven más allá de la frontera construidos desde la actitud más libre, la transgresión estética, la hibridación y la experimentación: «debería ser normal que entráramos todos en constante crisis (más o menos dialéctica) y desheláramos praxis y conceptos, para juntos o arremolinados modificar sentidos, modelos, comportamientos y situaciones. Nació este Nits [...] para hurgar creativamente en ese hirviente lugar que es la frontera entre géneros, nuevas tecnologías y gestos, atisbos, ecos y destellos».¹⁶⁰⁸ Edición tras edición, Nits se ha convertido en verdadero espacio para el arte sonoro donde han tenido un lugar para hacerse ver-oír, para descubrirse al público y compartir con él, las creaciones más heterogéneas y disímiles en intención y medios empleados.¹⁶⁰⁹ También se ha constituido en punto de encuentro, de contacto, donde músicos y artistas sonoros de diferentes procedencias, generaciones y orientaciones –desde unos más experimentales a otros más académicos– han podido hallarse mutuamente, alimentarse y animarse en total transversalidad. En suma, el festival siempre persiguió el objetivo de «generar un sentimiento de comunidad compartido entre todos, entre todos lo que suenan y entre todos los que escuchan».¹⁶¹⁰

En su edición de 2008, la undécima desde que se empezara a convocar y la primera celebrada en Valencia tras el abandono forzoso de Aiello, el festival Nits elevó al cura músico Juan García Castillejo al rango de «patrono», e instituyó la entrega de un premio con su nombre «al propondré mes foragitat».¹⁶¹¹ Un galardón que supone el reconocimiento a las labores de creación y experimentación de músicos y artistas sonoros que, como el cura en su momento, trabajan al borde de lo artísticamente todavía desconocido, como auténticos forajidos sonoros en huida constante –cuando no destierro– de la ortodoxia y su normalidad. El premio y el rango de «patrono» al que se refiere Barber, suponen rescatar a Castillejo del olvido, un rescate que lo coloca como precedente y hasta como modelo.

El entrar en el mediático mundo de los premios, concebidos en nuestro caso como modelo, y por primera vez dedicados al sonar más arriesgado y «foraegido», de ahí que instituyamos como santo patrono del mismo a un futurista desconocido, lenguaraz y valenciano llamado cura Castillejo. [...] Un músico, pues, el Cura Castillejo que no solo practica al borde de lo desconocido, sino que postula claramente que en la vida y en el arte «no tendremos creaciones mejores que las existentes sin cambiar de orden de ideas». [...] Hoy, este Nits en el exilio rescata y propone a tan olvidado pensar y hacer como modelo para postular, también en Valencia, praxis inventivas donde creación e imaginación se sumen a un riguroso I+D. Algo que en este valenciano país brilla por su ausencia: ¡que inventen otros! Lo nuestro es el cheque, el escaparate y lo rancio y fácil.¹⁶¹²

¹⁶⁰⁷ BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p.36.

¹⁶⁰⁸ Programa de mano. Valencia. XIII Nits d’Hielo i Art en l’exili. 2010.

¹⁶⁰⁹ *Idem*.

¹⁶¹⁰ Programa de mano. Valencia. XVI Nits d’Aiello i Art. Febrero 2013.

¹⁶¹¹ Al proponer más forajido. Traducción del autor.

¹⁶¹² Programa de mano. Valencia. XI Nits d’Aiello i Art XI. 2008.

Volviendo al congreso «100 años de arte sonoro valenciano» organizado en 2012, a lo largo de cuatro días se organizaron en la sede de la asociación cultural Sporting Club Russafa, ocho mesas redondas y más de cincuenta ponencias sobre la música experimental y el arte sonoro en el entorno valenciano.¹⁶¹³ La primera mesa, de título «Haciendo historia», fue la que se muestra más importante para esta investigación, pues en tres de las ponencias que se dieron en ella se señaló, por primera vez y en un mismo marco, a Eduardo Panach, García Castillejo, Val del Omar y el grupo Actum como integrantes de los 100 años de arte sonoro sobre los que se reflexionaba o, lo que es lo mismo, como posibles precedentes locales del arte sonoro valenciano. Todo lo que sucedió en el congreso quedó recogido en una imponente publicación de la que el profesor Miguel Molina destacó su carácter recuperador.

Precisamente esta publicación pretende que el Arte Sonoro Valenciano no sea una Historia de Olvidos, sino una Historia de Sonidos Vivos de lo que ahora está sonando en este instante, como también volver a amplificar esos otros sonidos acallados desde hace 100 años. Por ello, esta publicación surge como antídoto de la posible desmemoria, para crear nuestra propia historia no escrita del Arte Sonoro Valenciano, de encrucijada de lenguajes y procedencias, donde en este Festival y Congreso supo reunir a la vez músicos, artistas plásticos, escritores, improvisadores, accionistas, críticos, gestores, musicólogos, biólogos, fonografistas, artistas de los media y hasta creadores sin medios. Cada uno ha ofrecido generosamente su saber en letras, fonemas, sonidos, ruidos, réplicas, notas, alaridos, susurros..., que permitieron hacer su propia Historia de Inquietudes Sónicas.¹⁶¹⁴

En su ponencia, Llorenç Barber ubicó al grupo Actum en el recorrido histórico y lo definió como ese «algo» en el que cristalizaron todos los anhelos de información y goce de lo nuevo, en el que cobraron forma y se hicieron reales muchas propuestas nunca intentadas antes en Valencia. Para Barber, Actum fueron muchos –todos los que se unieron, sin importar el bagaje, respondiendo a la invitación lanzada desde el escenario–, Actum fue el mismo público que llenaba las salas y espacios donde se presentaban y Actum fue aquello que en una década de actividad explico de manera inédita nuevos conceptos «de autor, obra, intérprete, público, concierto, relato, intervención, composición, improvisación, actividad cooperativa (virtuosismo *versus* amateurismo), azar/control, minimalismo, arte/idea, partitura gráfica, músicas habladas, electrónicas en tiempo real, músicas/acción...».¹⁶¹⁵

La intervención de Miguel Molina realizó un «rastreo» que le llevó a recorrer la obra de escritores, artistas y músicos, una combinación que, según el ponente, no hacía sino poner de manifiesto lo fronterizo y sincrético del arte sonoro.¹⁶¹⁶ Entre los

¹⁶¹³ GIL, José Vicente. XV Festival Nits d'Aielo i Art. Congreso 100 años de arte sonoro valenciano. *Arte y políticas de identidad*, 2012, nº6, pp.263-268.

¹⁶¹⁴ FESTIVAL. *Festival Nits d'Aielo i Art. 100 años de arte sonoro valenciano* [DVD]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013. Texto de presentación escrito por Miguel Molina en el folleto del DVD.

¹⁶¹⁵ BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia..., pp.19-23.

¹⁶¹⁶ MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944). En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano...*, p.122.

posibles rastros del arte sonoro el profesor Molina pasó por Blasco Ibáñez y las descripciones sonoras de algunos pasajes de sus novelas, las metáforas sonoras del poeta Carles Salvador y algunos escritos de autores de las revistas valencianas *Taula de les lletres* y *Murta*. En la música señaló el componente visual invocado por López-Chavarrí con el título de obras como *Acuarelas valencianas* (1910), una referencia a la técnica pictórica para predisponer al oyente a «ver» el paisaje valenciano a través de la escucha de la pieza, o *De l'horta a la muntanya* (1916).¹⁶¹⁷ También recuperó un curioso acontecimiento musiconatural del compositor Carlos Palacio, quien junto al pianista Rafael Casasempere cargó un armónium en un camión para llevarlo a la montaña e interpretar «el mejor Claro de Luna de nuestras vidas».¹⁶¹⁸ El autor introdujo finalmente en el relato el microtonalismo de la obra *En la Fuente de los Álamos* (1929) con que Eduardo Panach llevó a la música la descripción hecha por Bécquer en la leyenda *Los ojos verdes* (1861) y el aparato electrocompositor de García Castillejo, capaz de componer música automáticamente.¹⁶¹⁹

Todavía en la fase previa de la investigación, el autor de esta tesis doctoral presentó una ponencia en la que directamente planteaba la cuestión de si realmente era posible encontrar precedentes del arte sonoro actual en las prácticas experimentales que se habían dado a lo largo del siglo en la música o en territorios cercanos con el protagonismo del sonido. Unos precedentes que incluso pudieran conformar una genealogía de la experimentación musical y sonora o, lo que equivale a decir, una genealogía del arte sonoro valenciano.¹⁶²⁰ A partir de la todavía poca información que se tenía por entonces acerca de las prácticas de Panach, Castillejo, Val del Omar o Actum, se afirmaba la posibilidad de una genealogía de la que poco o nada se ha sabido a través de una historiografía que les ha sido esquiva.

[...] aquellos que más nos interesan aquí, los que cargados de ideas y anhelos que desbordaban por los cuatro costados la música entendida en su sentido más convencional y no conformes con engrosar las filas de las prácticas más trilladas dieron un paso más allá –un más allá que lamentablemente acabaría siendo margen–, no están en esas historias. Este entorno valenciano les dio la espalda, trabó su modernidad y el tiempo hizo el resto: olvidar.¹⁶²¹

Sugeridos como posibles precedentes del arte sonoro valenciano, solo restaba profundizar en ellos de manera conjunta para rescatar su trabajo definitivamente del olvido y poner en valor el componente experimental de cada caso como medio de reforzar las relaciones de precedencia que se han establecido respecto al arte sonoro valenciano. Todo ello bajo una inédita perspectiva global que se ha constituido en eje de esta investigación.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*, p.129, 139-140.

¹⁶¹⁸ *Ibidem*, p.140. Cita recogida en el texto por el autor.

¹⁶¹⁹ *Ibidem*, pp.141-145.

¹⁶²⁰ GIL, José Vicente. Haciendo historia: una ¿genealogía? De la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano...*, pp.96-116.

¹⁶²¹ *Ibidem*, p.96.

7.- Conclusiones

Antes de dar por terminada esta tesis doctoral, el presente apartado pretende ofrecer de forma clara, breve y concentrada las conclusiones que se derivan de los resultados obtenidos a lo largo de todo el proceso de investigación. Las afirmaciones que se muestran a continuación son consecuencia directa del análisis al que se ha sometido el tema de estudio en los capítulos precedentes y están en estrecha relación con los planteamientos que se expusieron en la introducción con la que se abría este trabajo.

De vuelta al inicio, el problema principal que suscitaba esta investigación era la evidente falta de información acerca de lo que se ha definido como prácticas experimentales en la música y el sonido en Valencia durante el siglo XX. Inevitablemente, de aquella cuestión se desprendían una serie de preguntas que o no encontraban respuesta o si la encontraban no era ni satisfactoria ni convincente. Saber si, más allá de especulaciones, se podía afirmar fehacientemente la existencia de cierta herencia experimental local, quién o quiénes músicos o no figuraban en ella, en qué consistieron sus experimentaciones, saber si se materializaron en propuestas concretas y, si fue así, cuáles fueron los resultados y cómo se recibieron en su tiempo; eran algunos de los interrogantes que surgían y quedaban en el aire. A partir del problema de origen y de las cuestiones de él derivadas se establecía un objetivo principal que ha guiado toda la investigación: verificar la existencia de prácticas experimentales en el ámbito de la música y del sonido –tratado este bajo un planteamiento estético– en la ciudad de Valencia durante el siglo XX. Como medio para alcanzarlo se proponía examinar en toda su dimensión cuatro casos que, a partir del estudio de la bibliografía, se insinuaban como claves para aquella corroboración.

A lo largo de cuatro extensos capítulos se ha profundizado, como nunca antes se había hecho, en las ideas y el trabajo que desarrollaron en Valencia Eduardo Panach Ramos (1922-1956), Juan García Castillejo (1933-1944), José Val del Omar (1939-1945) y el grupo Actum (1973-1983). Se ha hecho a partir del estudio crítico de un buen número de fuentes que no habían sido localizadas ni estudiadas con anterioridad por ningún autor, halladas en bibliotecas y hemerotecas, pero sobre todo en archivos personales y familiares privados cuya existencia y contenido no se conocía.

De Eduardo Panach se han examinado partituras inéditas que incluso en algún caso se han podido interpretar por medios informáticos; se ha estudiado la parte inédita del tratado teórico, frustrado prematuramente tras la primera entrega, que pretendía publicar por partes para dar a conocer sus sistemas microtonales; se han podido ver y analizar físicamente los instrumentos que construyó para interpretar su música, en buena medida desconocidos por la comunidad musical y totalmente olvidados hasta ahora y se han valorado múltiples referencias aparecidas en la prensa, localizadas tras un rastreo exhaustivo en la hemeroteca. Del sacerdote valenciano de adopción Juan García Castillejo se ha escrutado su cada vez más conocido libro, un texto a menudo valorado solo como contenedor de curiosidades que nunca antes había sido objeto de un análisis profundo para, como aquí se ha hecho, sintetizar el pensamiento musical del autor, poner en relación sus patentes telegráficas con su aportación musical y

descifrar la forma de proceder de su aparato electrocompositor; se ha descompuesto el funcionamiento de la máquina en sus vertientes electromecánica y electrónica para afinar más en la especulación acerca del que pudo haber sido su resultado musical. En el caso del «cinemista» José Val del Omar los resultados obtenidos proceden del examen sistemático de todos los documentos administrativos, técnicos y personales relacionados con el Circuito Perifónico que se conservan en poder del hijo de un colaborador del granadino en Valencia, inédita y casi única fuente de información sobre el dispositivo; se ha comparado ese material con un nutrido folleto publicitario de la empresa que Val del Omar fundó para el montaje del Circuito, localizado entre los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía gracias a la labor del profesor Miguel Molina. El estudio sobre el grupo Actum se ha llevado a cabo a partir del análisis de los programas de mano recuperados, fuente de información no sólo de conciertos y obras, sino también del posicionamiento estético del colectivo gracias a los textos y manifiestos que incorporaban en casi todos los casos; a través del examen de las escasas partituras que se han podido localizar de entre las ya de por sí pocas que se llegaron a materializar como tales, dado el carácter del grupo y lo ambiguo del concepto de partitura que manejaron; por medio de las críticas y referencias aparecidas en una prensa que, aunque con notable irregularidad, se ocupó de cubrir sus actuaciones y propuestas. Además de todo lo anterior, la indagación acerca de Actum ha contado con la memoria del que fue fundador y alma principal del grupo, Llorenç Barber, compartida no sólo a través de una conversación personal, sino sobre todo vía numerosas entrevistas y artículos publicados a lo largo de las últimas décadas.

I

Con todo lo anterior se ha cumplido con el examen de los casos que *a priori* se presentaban con un componente experimental en potencia. Sin entrar aún en los detalles que se comentarán a propósito de los objetivos específicos, cabe avanzar que los resultados obtenidos y expuestos en los capítulos precedentes evidencian un marcado carácter experimental en todos los casos: la superación de la restricción impuesta por los considerados sonidos musicales en Panach, el automatismo musical y el sonido electrónico en García Castillejo, la sensibilidad cuasi musical hacia el contexto sonoro en Val del Omar y la alteridad musical de un grupo Actum que se inventó musicalmente entre la herencia de John Cage recibida por diferentes vías y un minimalismo en auge.

El estudio en profundidad de los casos citados, que se proponía como medio para alcanzar el objetivo general, ha dado unos resultados que acaban por confirmar irrefutablemente que durante la horquilla cronológica del siglo XX comprendida entre 1922 y 1983 sí existieron en la capital valenciana prácticas experimentales en la música y campos cercanos a esta que contaban con el sonido como elemento protagonista. Así pues, se puede decir que la investigación ha contado con un diseño adecuado y ha tenido un desenlace fructífero, porque los resultados obtenidos han acabado por solucionar el problema que se planteaba al inicio. Se ha podido confirmar de forma clara la realidad de un patrimonio musical experimental en Valencia y se han puesto las bases para el conocimiento de su verdadera dimensión.

II

Tras la valoración de los resultados globales de esta investigación y la evaluación del grado en que se ha alcanzado el objetivo general propuesto, cabe centrar la atención en qué conclusiones parciales se pueden establecer en relación con los objetivos específicos planteados al inicio. Se estimaba necesario identificar en cada uno de los sujetos clave cuál es el aspecto que marca la diferencia con respecto al estándar musical, qué elemento del modelo convencional es desafiado hasta el punto de acabar justificando la ubicación de la aportación en el terreno de lo experimental. Eduardo Panach Ramos trasciende con sus planteamientos un elemento que acumula buena parte de la identidad del concepto estereotipado de música: el sonido musical. A partir de los sistemas que propone, el material con el que puede contar el compositor para su labor creativa deja de circunscribirse a los 12 sonidos de un hegemónico temperamento igual. Plantea una música para el futuro que pasa por la inexorable ampliación de los sonidos de la escala, algo que en su caso logra desde el microtonalismo.

La propuesta de Juan García Castillejo también reta al concepto más hermético de sonido musical, pero desde una doble perspectiva. Frente al sonido musical entendido estrictamente como aquel que son capaces de producir los instrumentos de las muy definidas familias de cuerda, viento y percusión, el sacerdote propone una nueva música eléctrica en la que los sonidos son generados a través de circuitos electrónicos. El sonido musical entendido por Castillejo no sólo rompe con los medios de producción instrumental tradicionales, sino también con los 12 sonidos temperados siendo como es la facilidad para afinar cualquier frecuencia una de las características que el cura más destaca de los medios electrónicos. Por otra parte, el automatismo que construye hace prescindible la figura del compositor, el hombre es sustituido por la máquina incluso en la creación artística. El control sobre el material, la expresión, el mensaje artístico, la dirección y finalidad del discurso o la memoria acaban desterrados y en su lugar todo cuanto sucede depende únicamente del puro azar.

En el caso concreto de Val del Omar no hay una propuesta realmente musical, pero su conciencia de la fisonomía acústica de la ciudad a propósito de la instalación del Circuito Perifónico supone deshacer la tradicional dependencia del sonido respecto del lenguaje musical. El sonido se emancipa y con ello se hace posible su valoración estética así como la de todo tipo de ruidos tal y como se dan en el entorno, sin intervención o manipulación por parte de nadie.

Las propuestas de Actum desafían en casi todos sus flancos al estereotipo de música. El componente participativo y la no distinción entre el amateur y el profesional destruye por completo los roles tradicionales de compositor, intérprete y público así como el ritual del concierto. El interés por no predefinir el producto artístico, por hacer de la música un acto cuyo resultado es desconocido, derriba el concepto de obra como ente acabado y autónomo. En su lugar esta pasa a cargarse de indeterminación y su resultado sonoro, siempre cambiante, se hace depender de las aportaciones de los intérpretes, del azar, del contexto y de todo tipo de factores que sólo se definen en el momento en que la obra sucede. Hablar de sonido musical como material carece ya de sentido en Actum, no sólo porque se iguala el rango de sonido, ruido e incluso silencio,

sino porque lo visual y el gesto pasan a ser materiales que parten en igualdad de condiciones. El grupo elimina el protagonismo de los instrumentos musicales, empleándolos sí, pero como un medio más junto a objetos cotidianos o la electrónica.

III

En los capítulos precedentes se han analizado con detalle y en toda su dimensión las propuestas de los sujetos clave. A partir de los resultados obtenidos se puede inferir el modelo construido en cada caso alrededor del elemento diferencial que desafía el estereotipo, tal y como se proyectó en el segundo de los objetivos específicos marcados al inicio. Eduardo Panach Ramos desarrolla dos sistemas microinterválicos que integra en un modelo más amplio al que denomina «música futurista, perfecta o de la naturaleza» construido sobre el precepto de la ampliación de los sonidos de la escala. Un primer sistema está basado en tercios de tono y cuenta con 18 sonidos que no obtiene por división de la octava en partes iguales. El compositor parte de conceptos de la afinación y la escala pitagórica como la coma, entendida como unidad interválica mínima e indivisible, el tono de nueve comas o la octava de 53. Encadena sucesivos intervalos de quinta justa hasta obtener de forma exacta 53 sonidos que ordena en forma de escala a distancia interválica de una coma. Tomando uno de cada tres sonidos, Panach acaba dividiendo los tonos en tres partes y la octava en 18 pese a que 53 no es divisible entre tres, lo que le obliga a arrastrar un tercio de tono más pequeño que el resto en una coma. El resultado es un sistema irregular y poco práctico de tercios de tono desiguales en su tamaño y composición, algo que el compositor justifica por la existencia de una quinta más pequeña que la justa de entre las 53 que maneja para la construcción de su sistema. Un segundo modelo al que llama comático, consecuencia en buena medida de la fundamentación teórica del primero, cuenta directamente con 53 sonidos por cada octava.

García Castillejo, por su parte, erige un modelo de «música eléctrica y espontánea» en el que las labores compositivas no dependen del ingenio o la inspiración de un compositor, sino del funcionamiento maquinal de un automatismo, y en el que la producción de los sonidos desestima los instrumentos e instrumentistas tradicionales en favor de la versatilidad y precisión del oscilador electrónico. El modelo concebido por el sacerdote encuentra su mejor expresión en el aparato electrocompositor que él mismo idea, construye e intenta publicitar sin éxito a través de su libro. El dispositivo cuenta con dos partes que se corresponden con las dimensiones espontánea y eléctrica respectivamente. La primera está constituida por un conjunto electromecánico que dispone de motores, escobillas y contactos eléctricos capaces de funcionar por sí mismos y de ofrecer automática e indefinidamente una secuencia rítmica de pulsos eléctricos a la salida del circuito. Esos pulsos eléctricos alimentan en diferentes e impredecibles condiciones a la segunda parte del dispositivo, un circuito oscilador electrónico que genera sonidos cuya duración y altura dependen del azaroso funcionamiento del automatismo electromecánico.

En el caso de José Val del Omar no puede hablarse de la construcción de modelo alguno, primero porque sus ideas no se dan estrictamente dentro de la música y segundo porque su propuesta fue algo totalmente extraordinario y particular que no tuvo continuidad ni sentido más allá de las coordenadas de tiempo y lugar en que se

dio. Aun así, la conciencia de cómo suena un entorno, en este caso la ciudad, y la posibilidad de contribuir a su banda sonora a través de un dispositivo sonoro artificial prefigura un modelo de paisaje sonoro que se configurará a partir de los primeros años setenta y que acabará por valorar como música los ruidos y sonidos en el mismo contexto en el que se dan.

Actum, por otra parte, construye con sus propuestas un modelo de «música alternativa» –una etiqueta que el mismo grupo empleó en los encuentros Ensems para referirse a su propia música y a la que hacían aquellos que participaban– que no estaba especialmente definido, sino que contaba con una amplia y multiforme diversidad de actitudes que, en todo caso, compartían el espíritu liberador que inspiraba la obra y el pensamiento de John Cage y un rechazo sistemático a las fórmulas del estándar musical. Tras el repaso de sus 10 años de actividad, el modelo alternativo de Actum no se puede resumir en un estilo o un género, sino que es más bien un actitud que, a partir de coordenadas post-Cage y anticonvencionales, da cabida a la cooperación entre virtuosos y amateurs, entre artistas y público; a un nuevo concepto de creación musical, más propositivo que compositivo, deliberadamente cargado de indeterminación para eludir el control absoluto sobre el resultado e implicar al máximo al intérprete, al público y hasta al contexto; a una voluntad minimalista que no pasa tanto por la repetición –que también– como por el esencialismo en la selección de materiales y la sencillez de su tratamiento y a una serie de elementos, algunos todavía muy extraños para la escucha local, como el sonido electrónico, la libre improvisación, la acción o las músicas habladas.

IV

La concreción de los planteamientos experimentales en obras o creaciones determinadas ha sido objeto de estudio y, a partir de los resultados obtenidos, se puede concluir que fue algo que se dio de manera muy diferente en cada caso. Panach Ramos compone tres bocetos sinfónicos para orquesta con el objetivo de mostrar el potencial de su modelo «futurista». Los dos primeros, *La caza al atardecer* y *En la Fuente de los Álamos* (1929), los basa en su sistema tercital de 18 sonidos por octava y *Fluctuaciones Fantásticas* (1945) en su sistema comático de 53. La única pieza de la que se ha podido localizar la partitura es *En la Fuente de los Álamos*, una breve fuga orquesta en la que más allá de contar con nuevos y extraños sonidos para el oído occidental, el compositor mantiene un tratamiento melódico, armónico, formal, rítmico y tímbrico totalmente convencional. Así, en su propuesta conviven ruptura y tradición. Lo discreto del catálogo de Panach se explica directamente por el desinterés de la comunidad musical y por la imposibilidad de que en España sus obras pasaran alguna vez del papel a la orquesta.

Se tiene constancia de que Juan García Castillejo hizo funcionar su electrocompositor dando lugar probablemente a numerosas piezas musicales que, dada su naturaleza espontánea, azarosa y efímera, no sobrevivieron a su creación/ejecución. El sacerdote reflexionó, y seguramente trabajó, sobre alguna fórmula para registrar los resultados del electrocompositor que bien pudiera haber estado inspirada en el procedimiento que patentó para el Morse, «cuyas combinaciones quedan registradas

óptica y fonéticamente por elección o al azar». Sin embargo, nunca llegó a diseñar una solución para fijar las producciones del automatismo musical.

Con Val del Omar no cabe hablar de obra o creación, su reflexión sólo se plantea contagiar una actitud o una sensibilidad hacia el contexto acústico de la ciudad que su Circuito Perifónico contribuye a engalantar.

El caso de Actum es el más prolijo en cuanto a la concreción de los planteamientos en obras o eventos. Bien de forma colectiva, al estilo de un taller, bien de forma individual, casi todos los miembros del grupo asumieron el reto de la crear obras en algún momento llegando a conformar un catálogo absolutamente heterogéneo con cerca de un centenar de piezas que se han podido inventariar y analizar en la medida en que ha sido posible recuperar las partituras. Un análisis que no ha sido ni convencional ni cerrado, dadas las peculiaridades de una música que se quería abiertamente indeterminada y cambiante sobre la que no caben aseveraciones absolutas, sino solo especulaciones. Se han localizado algunas grabaciones de la época que si bien constituyen un documento sonoro importante desde el punto de vista histórico, desde el punto de vista musical «no tienen mayor valor que una postal» – empleando palabras de John Cage– por la naturaleza abierta e inacabada de las obras.

V

Entre los objetivos específicos se planteaba la necesidad de contextualizar las prácticas experimentales estudiadas, de ubicarlas entre posibles antecedentes, contemporáneos y consecuentes que trabajaran en la misma dirección. La existencia de propuestas similares conocidas y reconocidas como importantes en el desarrollo musical del siglo avala la pertinencia e importancia de las experimentaciones valencianas y justifican su incorporación a un relato histórico que hasta ahora las ha obviado.

Entre 1922 y 1930 Panach Ramos se inició en la investigación microinterválica, compuso sus primeras obras en tercios de tono, construyó su primer instrumento capaz de afinarlos e intentó sin éxito dar a conocer su música entre Valencia y Madrid. En 1922 se estrenaba en Berlín *Cuarteto n.º 2* op.7, la primera obra en cuartos de tono de Alois Hába, solo un año más tarde el compositor checo ocupaba un puesto de profesor del sistema de cuartos de tono en el Conservatorio de Praga y en 1927 publicaba el tratado de armonía microinterválica más ambicioso hasta el momento. Un año después de las primeras indagaciones de Panach, Ivan Wyschnegradsky compuso *Deux chants sur Nietzsche* op.9 (1923) para bajo-barítono y un solo piano acompañante afinado en cuartos de tono. A lo largo de la década nutrió su catálogo, básicamente microtonal, con numerosas obras para piano y cuerda hasta que en 1934, cinco años después de que el músico valenciano escribiera la segunda y tercera parte de sus *Bocetos Sinfónicos*, el compositor ruso, ya desde París, concretó su primera obra microtonal para orquesta, *Premier Fragment Symphonique* op.23^a (1934). En julio de 1929, apenas meses antes de que Panach diera a conocer su sistema tercital, el compositor francés Edmond Malherbe publicaba en la revista musical francesa *Le Ménestrel* su propio sistema temperado de tercios de tono. Mientras esto ocurría en Europa, en América Julián Carillo componía su primer obra microtonal,

Preludio a Colón (1924), apenas dos años después de que Panach se empezara a interesar por los tercios de tono. Estas son solo algunas coordenadas que muestran el interés creciente de los compositores por una microinterválica en auge durante las primeras décadas de siglo, lo que afirma la total actualidad de las propuestas del músico valenciano, verdadero y casi solitario pionero en España.

Por otra parte, consta que el electrocompositor de García Castillejo estaba operativo en 1933. Su capacidad de producir sonido por medios electrónicos se daba solo algunos años después de que fueran presentados al gran público instrumentos electrónicos como el theremin o las ondas Martenot (1927-1928), convertidos probablemente en los más exitosos de la carrera electrónico-musical. La capacidad del dispositivo de configurar sonidos de diferentes cualidades (timbre, duración, altura) y de generar automáticamente estructuras musicales precedía todavía de forma un tanto rudimentaria –con un funcionamiento basado sobre todo en mecanismos coordinados a base de motores, escobillas, contactos, engranajes– a los procedimientos de creación musical por ordenador y síntesis de sonido que empezarían a llegar a la música de forma amplia apenas dos décadas más tarde.

Val del Omar se refirió a su Circuito Perifónico como el «primer hilo musical de posguerra», pero incluso desde antes del conflicto aquel dispositivo sonoro ocupa un lugar pionero –si no es directamente el primero– entre los sistemas de distribución de contenidos a distancia por línea telefónica en España, con ilustres antecedentes en Estados Unidos como el sistema desarrollado por Taddeus Cahill con el telharmonium (1906) o el de la compañía Muzak (1922). En el caso del Circuito cabe destacar su componente de escucha colectiva –y no privada o individual– y su insólita intervención del espacio público. Precisamente en relación con esa intervención y con la alteración del entorno urbano en su perfil acústico se relaciona la conciencia mostrada por Val del Omar sobre la fisonomía sonora de un lugar determinado como es la ciudad –en este caso Valencia–, coincidiendo con la sensibilidad ruidista de los futuristas, pero sobre todo avanzando de forma inédita y remota no ya el uso desnaturalizado de los ruidos imitados o grabados, sino su valoración en el mismo contexto en el que se producen, *in situ* y en bruto, como solo muchos años más tarde propondrá el paisajismo sonoro.

Los mismos referentes desde los que se empieza a construir el proyecto Actum, ya con toda su particularidad, son los que evidencian la actualidad de su propuesta: la obra y la reflexión musical de un revolucionario John Cage, que sólo un año antes de la fundación del grupo valenciano en 1973 había concentrado el máximo interés en los Encuentros de Pamplona recibido, según el título de una de las entrevistas que concedió, como «primera figura de la música de vanguardia»; el grupo Zaj, inspirado directamente por el compositor americano, que había pasado también por los Encuentros en 1972, un año después de presentarse en Valencia, dando continuidad a una actividad que se remontaba a 1964 siendo, en palabras de Walter Marchetti, la «aplicación práctica de la filosofía de Cage»; las músicas vislumbradas en los Cursos de Darmstadt entre finales de los años sesenta y principios de los setenta que, superada la exclusividad serialista, eran el verdadero laboratorio donde se fraguaban las últimas tendencias y donde Llorenç Barber/Actum empezaron a asimilar la libre improvisación, la música intuitiva o la sensibilidad minimalista. Una sensibilidad que florecía en los valencianos de forma intuitiva y en estricta contemporaneidad con obras

clave del minimalismo. Así, la primera y protominimalista obra de Barber, *Homenatge en D* (1971), aparecía el mismo año en que Steve Reich escribía *Drumming*, que Terry Riley concebía *Persian Surgery Dervishes* o que Philip Glass maduraba una *Music with changing parts* que acabaría en 1973 coincidiendo en el tiempo con la fundación de Actum. El interés por la electroacústica conectaba al grupo valenciano con una realidad musical en la que aquella técnica era ya ineludible como recurso y la fundación de un estudio elevaba al grupo hasta la categoría de pionero español junto Alea en Madrid y Phonos en Barcelona. La fórmula colectiva, tan poco estimada en la creación musical valenciana –incluso rechazada de plano por referentes como Palau– no fue anécdota o excentricidad, sino precisamente un modelo de estricta actualidad en aquella década de los setenta –«del nosotros» como la llamará Barber– que Actum compartió con un buen número de grupos nacionales con intereses similares que acabaron cruzando sus caminos en espacios como Ensems o el Festival de la Libre Expresión Sonora. Un modelo grupal, participativo y experimental, el de Actum, que también floreció de forma muy similar en otros lugares tan remotos musicalmente respecto de la Valencia de la época como Londres, donde funcionó, por ejemplo, la Scratch Orchestra de Cornelius Cardew (1969-1974).

VI

Tratándose de prácticas experimentales y novedosas era necesario analizar en este trabajo en qué medida aquellas trascendieron más allá de los estudios o talleres de sus creadores. Para ello se plantearon al inicio del trabajo dos objetivos relacionados entre sí: detallar los intentos de difusión en cada caso, tanto de los planteamientos teóricos como de las creaciones prácticas, y considerar cómo fue la recepción en la época por parte del entorno. A partir de los resultados se puede concluir que las tentativas de divulgación se plantearon de forma muy diferente en cada caso porque los objetivos de los protagonistas fueron muy dispares. El interés de la comunidad musical, cuando lo hubo, fue realmente discreto en general.

Eduardo Panach se propuso decididamente dar a conocer sus sistemas microinterválicos, primero a través de sus obras y luego de forma teórica a través de una publicación. En ambos casos corrió la misma suerte. Organizó audiciones privadas en Valencia y Madrid a las que invitó a colegas músicos y críticos que mostraron un interés que a la postre no pasó de ser anecdótico; acudió sin éxito a varias orquestas y a la Sociedad Filarmónica de Valencia para intentar que sus obras fuesen interpretadas e incluso trató de costear un concierto presentación en la capital que finalmente tuvo que desestimar por lo elevado de los costes. El propósito de publicar sus teorías en forma de libro por fascículos se frustró precipitadamente probablemente por motivos económicos. Panach y sus teorías fueron objeto de artículos en diversos diarios locales y madrileños, pero el interés de la prensa fue meramente coyuntural, quizá con la excepción de un siempre cercano Eduardo López-Chavarri Marco.

El caso de Juan García Castillejo es diferente porque no dirigió sus esfuerzos a dar a conocer su electrocompositor en el ámbito de la música. A través de su libro se sabe que organizó algunas audiciones, pero fue ante personajes del mundo de la telegrafía y la radio local, en ningún caso músicos, compositores o críticos. El propio texto, descrito por él mismo como un medio para dar a conocer sus patentes e inventos,

cuenta con una buena parte de reflexión acerca de la música, pero de forma global tiene un marcado carácter técnico. Siendo el electrocompositor una secuela de un dispositivo original que hacía hablar o emitir de forma automática a una emisora radiotelegráfica, es posible que el sacerdote valorará más el aparato en su vertiente técnica, como máquina automatizada, que en su vertiente estrictamente musical. Hasta donde se ha podido investigar, no existe ninguna referencia en la prensa de la época acerca de Castillejo o su electrocompositor. En cierto modo similar fue el caso del Circuito Perifónico, valorado en la época estrictamente desde su funcionalidad nunca se persiguió más difusión que su propia publicitación como producto, como sistema urbano de publicidad e información por altavoces.

La difusión de su música y sus ideas fue un objetivo prioritario para Actum, que respondía a una necesidad imperiosa de cambiar el estado de cosas en la ciudad de Valencia. A lo largo de sus 10 años de existencia desde el grupo se diseñó y se mantuvo en el tiempo, a veces con cierta irregularidad, un programa de actividades que incluyó la organización de conciertos en forma de temporadas en diversos espacios de la ciudad, con especial predilección por el salón de la Societat Coral El Micalet convertido casi en sede del colectivo; la edición de sus partituras de forma totalmente doméstica, a base de fotocopias que poder compartir con el público para dar a conocer las nuevas fórmulas de una música que transitaba ya muy lejos del lenguaje convencional; la impresión y reparto de programas de mano que no eran simples listados de obras, sino soporte para expresar y compartir con el público una nueva forma de entender la música a base de textos y manifiestos y la fundación de un espacio de encuentro para las músicas alternativas en forma de festival Ensems que cada año aspiraba a reunir todo aquello que no encontraba hueco en programaciones convencionales. Pese a que hubo un público que respondió a la llamada del grupo y se comprometió con el proyecto en forma de buenos aforos, para la comunidad musical valenciana Actum directamente no existió, con la ilustre excepción del compositor Francisco Llácer Pla quien, como recuerda Llorenç Barber, siempre estuvo cercano y alentador. La prensa se interesó por la actividad del grupo y, aunque no de forma regular, en los diarios y magazines locales se podía encontrar cada cierto tiempo alguna crónica sucinta ocupándose de Actum, las más frecuentes y estimulantes de la pluma del crítico Eduardo López-Chavarri Andujar.

Se puede concluir que en los casos de Panach Ramos y el grupo Actum los esfuerzos por dar difusión a sus propuestas sí estuvieron claramente orientados hacia el ámbito musical. Absolutamente convencidos de la viabilidad y validez de sus trabajos, trataron de posicionarse en un marco musical que era demasiado reacio a innovaciones. Si Actum tuvo algo más de éxito a la hora de divulgar su música fue gracias a que esta no requería de grandes medios y a que el grupo tuvo la capacidad de autoproveerse de todo cuanto necesitó. Algo imposible en el caso de la música de Panach, que o bien necesitaba contar con toda una orquesta en las obras sinfónicas o bien con unos instrumentos construidos o modificados *ex profeso*, en ambos casos cuestiones fuera de su alcance.

VII

El último capítulo de esta tesis se inicia con un apartado en el que se describen relaciones entre las prácticas experimentales de los sujetos estudiados. Pese a que existen puntos de contacto, no se puede hablar de una tradición experimental en sentido estricto porque los protagonistas trabajaron de forma aislada, no se conocieron y en ningún caso se tomaron unos a otros como referencia en aspecto alguno. Tampoco se puede entender al pie de la letra, como parentesco directo, el concepto genealógico bajo el que se ha unido a Panach, Castillejo, Val del Omar y Actum. Se trata más bien de una ascendencia figurada, ideológica o de actitud en todo caso, respecto a lo que es, puede llegar a ser o debe llegar a ser la música.

VIII

Los protagonistas de este estudio compartieron aquella «existencia técnica» del hombre moderno de la que hablaba el filósofo alemán Max Bense. Vivieron en un «mundo técnico» sí, pero no solo se encontraron pasivamente rodeados por una realidad cada vez más tecnificada, sino que comprendieron y aceptaron la esencia de su tiempo y se sintieron impelidos a participar activamente en el proceso tecnológico. Todos ellos mantuvieron cierta actividad inventiva y técnica, estuvieron preocupados por desarrollar ingenios con los que poder dar respuesta a problemas o necesidades que se les plantearon en diversos ámbitos hasta el punto de que Eduardo Panach, Juan García Castillejo y sobre todo José Val del Omar llegaron a registrar algunos de sus inventos como patentes. La vocación técnica que mostraron se proyectó también sobre las prácticas musicales y sonoras experimentales que desarrollaron.

En el grupo Actum la inclinación tecnológica se dio a través de un estudio de música electroacústica propio que se hizo realidad gracias a Josep Lluís Berenguer y a su capacidad para diseñar y construir buena parte del instrumental. Generadores, moduladores, osciladores, filtros y magnetófonos entre otras herramientas empezaron a formar parte de los medios con los que hacer música en un entorno todavía incrédulo. Berenguer dio forma al primer laboratorio local adelantándose en más de veinte años a cualquier otra infraestructura similar —el estudio del Conservatorio Superior de Música de Valencia no se inauguró hasta 1995—, formó a sus compañeros de grupo y extendió entre ellos el interés por la electrónica como recurso hasta hacer de ella una parte importante de las propuestas de Actum.

José Val del Omar ha sido definido como un técnico que no dudó en idear y construir todo un complejo tecnológico *ad hoc*, que incluyó numerosos artilugios y procedimientos sonoros, para satisfacer su particular y original idea del cine. Fuera de este, pero dando igualmente respuesta a través de la técnica a unas necesidades puntuales, concibió la gran máquina sonora urbana que fue el Circuito Perifónico, inicialmente con un carácter utilitario, pero que acabó por mostrar cierto sustrato estético. La red telefónica, potentes altavoces, estaciones amplificadoras, un locutorio central nutrido de micrófonos, aparatos de reproducción de sonido y una electrónica empleada de forma casi intuitiva, todo un despliegue de medios al servicio de la recuperación económica local, pero también del embellecimiento acústico de la ciudad.

La devoción de García Castillejo por la tecnología, la electrónica y el sonido fue tal que acabo siendo destacada al final de sus días por el arzobispado, obviamente junto al ejercicio del ministerio sacerdotal, como verdadero motor de toda una vida. Tras sus primeros ejercicios aplicados a la telegrafía como convencido «sinhilista», el cura pasó a preocuparse por el modo de hacer partícipe a la música de los beneficios que representaba la aplicación de las tecnologías eléctrica y sobre todo electrónica. Su retórica acerca de las extraordinarias posibilidades del sonido electrónico se conjugó con una rudimentaria automática para dar lugar a una de las máquinas musicales de construcción nacional más fascinantes. El intrincado cúmulo de motores y componentes de la sección electromecánica, la interfaz de cursores eléctricos para seleccionar los sonidos y, sobre todo, el circuito electrónico oscilador capaz de generar señales de cualquier frecuencia y el conjunto de altavoces de salida para hacerlas audibles, hacían del electrocompositor toda una exaltación de la tecnología aplicada a la música.

A pesar de que mostró un profundo interés por la ciencia y la tecnología de su tiempo y patentó algunos inventos relacionados con los medios fotográfico y cinematográfico, la propuesta microtonal de Eduardo Panach se vio en principio libre del componente tecnológico. Parece, aunque no han quedado evidencias más allá de notas en sus cuadernos, que se preocupó por las posibilidades de la electrónica y que incluso manejó el libro de García Castillejo interesado en sus especulaciones acerca del sonido electrónico y su enorme potencial para la producción de microintervalos. Lo que sí hizo el compositor valenciano fue aplicar sus conocimientos y habilidades técnicas en la preparación de un instrumento con el que dar a conocer su música a falta de poder contar con una orquesta.

IX

La conexión en términos de precedencia entre las prácticas musicales experimentales estudiadas aquí y el arte sonoro ya existía antes de esta investigación. Se ha aceptado asumiendo como válidas las premisas apuntadas por los autores que más han trabajado para evidenciar esos vínculos: que en el caso del arte sonoro la práctica antecede al concepto y que existen rastros o indicios que, seguidos, conducen hasta comportamientos que prefiguraron tiempo atrás sus modos de operar. De modo que el carácter de antecedentes del arte sonoro que presentan los casos estudiados no ha sido el objeto de discusión o demostración de esta investigación, sino el punto de partida. Precisamente el hecho de que fueran así señalados por otros autores les hacía poseedores potenciales de ciertos componentes heterodoxos convertidos en excepcionales por el tiempo, el contexto y la forma en que se dieron. Ello era lo que los situaba dentro del ámbito de estudio de este trabajo, que partía con la voluntad de verificar la existencia de prácticas experimentales en la música valenciana del pasado siglo XX.

Tras el análisis profundo al que se han sometido los casos de la ampliación de la gama de sonidos de Panach Ramos, de la música eléctrica y el aparato electrocompositor de García Castillejo, de la intervención del espacio sonoro urbano del Circuito Perifónico de Val del Omar y de las propuestas de la música alternativa de Actum, se ha confirmado su carácter experimental y se han evidenciado actitudes y

procederes que, aunque remotamente, se anticiparon a los del moderno arte sonoro: el ensanchamiento del espectro sonoro hasta incluir cualquier frecuencia e incluso el ruido, el alejamiento de la lingüística musical convencional o directamente su abandono, la presencia de la tecnología y el maquinismo sonoro, el protagonismo del contexto –que apunta a la importancia posterior que tendrá el entorno acústico y el paisaje sonoro– o la no determinación apriorística de los resultados entre otros. Haber redescubierto estas particularidades, haber profundizado en su esencia y su planteamiento, haberlas explicado en detalle y haberlas contextualizado sirve para confirmar y reforzar el lugar que los casos estudiados ocupan entre los antecedentes de prácticas contemporáneas que pueden incluirse bajo el amplio espectro que en la actualidad recoge el arte sonoro. De modo que se cierra un círculo: el carácter de precedentes del arte sonoro servía para estudiar los casos en busca de la existencia de prácticas experimentales en Valencia; la confirmación de estas y su estudio acaban por aportar argumentos sólidos para reforzar su condición de antecedentes del arte sonoro valenciano.

La investigación que aquí se ha descrito cuenta con algunas fortalezas que cabe resaltar. Tras las tareas de localización y exploración de archivos, fundamentalmente personales y privados, se ha recuperado una importante cantidad de material inédito, sobre el que se han sustentado las reflexiones e ideas presentadas, que se ha reunido y organizado en un anexo documental que se adjunta en formato digital. Se trata de documentos, textos, partituras, programas e imágenes de las que se ha dado cuenta en todo momento a través de notas a pie de página y que deberían ser accesibles en el futuro para que pudieran ser utilizadas en futuras investigaciones. Se ha dado visibilidad a una serie de creadores que o bien no la tenían o si la tenían carecía de cualquier relevancia por falta precisamente de información sobre su aportación. Se han mostrado contribuciones desconocidas hasta la fecha y se ha profundizado en otras de las que se tenía ciertas noticias pero muy superficiales. Se ha creado una historia donde hasta el momento no la había. Un relato que se constituye desde los márgenes de la crónica tradicional y que aporta una visión que reivindica que los protagonistas la penetren no para habitar en las orillas, sino en el lugar merecido teniendo en cuenta la actualidad de sus propuestas valoradas dentro de un contexto musical más amplio. Entre las debilidades que se aprecian y que pueden dar lugar a nuevas y futuras investigaciones se puede apuntar la excesiva acotación del ámbito de estudio. Con mayor ambición, quizá sea posible en el futuro extender la indagación a un marco cronológico más amplio o desplegarla más allá del entorno de la ciudad de Valencia, llegando a abarcar la Comunidad Valenciana e incluso el territorio español en su conjunto. Pese a que se han recuperado algunas partituras en los casos de Panach Ramos y Actum, otras no se han podido localizar y pueden ser importantes, si bien no para aportar información de nuevas prácticas sí para mostrar nuevas particularidades de las ya conocidas. A partir de lo aportado por la investigación se crean nuevas necesidades como llevar definitivamente a la orquesta las obras de Panach y estudiar su resultado o reconstruir, en colaboración con algún grupo de trabajo científico-tecnológico, el aparato electrocompositor de García Castillejo y analizar desde la práctica su capacidad creativa y su resultado sonoro real.

8.- Bibliografía

- ADAM, Bernardo. *Músicos valencianos*. Valencia: Promotora Internacional de Publicaciones, 1988.
- ADAM, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of Glory, 2003.
- ADÁN, Víctor. Aristoxeno: del punto, a la línea, a la *dynamis*. *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, 2009-2010, nº3-4, pp.65-77.
- ANDER, William. *The mystery of Leopold Stokowski*. London: Associated University Presses, 1990.
- ARACIL, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid: Fundación Juan March, 1984.
- ARACIL, Alfredo. La magia de la máquina. Música y tecnología en el siglo XX. *Ritmo*, 1984, nº546, pp.23-27.
- ARACIL, Alfredo. Especular, disfrutar, conocer: máquinas musicales. *Música oral del sur*, 1999, nº44, pp.69-84.
- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- ARNAU, Eduardo. *José Moreno Gans en la música española (1897-1976)*. Directores: Román de la Calle y Francisco Carlos Bueno Camejo. Tesis doctoral. Universitat de València, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003.
- ARNAUS, Àngels. Maurice Martenot. En: DÍAZ, M.; GIRÁLDEZ, A. (coord.) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes*. Barcelona: Grao, 2007, pp.55-62.
- ARRANDO, Sergi. *El compositor Vicent Garcés i Queralt (1906-1984)*. Sagunt: Fundació Bancaixa, 1998.
- ASENCIO, Vicent. *Vicent Asencio: Obra completa para Piano*. Valencia: Instituto Valenciano de la Música de la Generalitat Valenciana-Piles, 2003.
- ASTRUELLS, Salvador. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- ASUAR, José Vicente. De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. *Revista Musical Chilena*, 1957, vol.11, nº55, pp.59-73.
- ATINELLO, Paul. Dialectic's of serialism: abstraction and deconstruction in Schnebel's *Für Stimmen*. *Contemporary Music Review*, 2007, vol.26, nº1, pp.39-52.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- AVIÑOÀ, Xosé (dir.) *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol.4. Del modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Edicions 62, 2002.
- AVIÑOÀ, Xosé (dir.) *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol.5. De la posguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62, 2002.
- BACON, Francis. *La Nueva Atlántida*. Madrid: Akal, 2006.
- BADENES, Gonzalo (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia-Alicante: Prensa Alicantina-Prensa Valenciana, 1992.
- BAENA, Francisco. Hilos que buscan su texto. En: BONET, Eugeni (com.) *:desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de la exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010.
- BALSEBRE, Armand. *Historia de la radio en España. Volumen I. (1874-1939)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- BALL, Philip. *El instinto musical: escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid: Turner, 2010.
- BARBER, Llorenç. Música/John Cage: una identificación arte-vida. *Kurpil: revista mensual de literatura*, 1976, nº10, pp.31-35.
- BARBER, Llorenç. 30 años de vanguardia en Darmstadt. *Ritmo*, 1976, nº465, pp.32-33.
- BARBER, Llorenç. *Zaj. Historia y valoración crítica*. Memoria de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1978.

- BARBER, Llorenç. Zaj, una historia por hacer. *Zoom*, 1978, nº10, pp.36-39.
- BARBER, Llorenç. País Valenciano: búsqueda de una identidad. *Música en España*, 1979, nº4, pp.30-31.
- BARBER, Llorenç. Ensems 79. *Cimal*, 1979, nº5, pp.23-25.
- BARBER, Llorenç. 40 años de creación musical. *Tiempo de Historia*, 1980, nº62, pp.192-213.
- BARBER, Llorenç. Música otra. Ensems 80, segundos actos de música alternativa en Valencia. *Ritmo*, 1980, nº505, pp.78-79.
- BARBER, Llorenç. El Encuentro de Compositors de Sa Pobla: una iniciativa contra la atonía. *Música en España*, 1980, nº6, p.19.
- BARBER, Llorenç. Ensems-81: una reflexión sobre el minimalismo que (dicen) nos invade. *Ritmo*, 1981, nº517, p.86.
- BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.
- BARBER, Llorenç. Juan Hidalgo. *Ritmo*, 1986, nº566, p.112.
- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.
- BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora, 2003.
- BARBER, Llorenç. *Músicas de buen ver*. (Catálogo de la exposición). Tarragona: Ayuntamiento de Tarragona, 2008.
- BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009.
- BARBER, Llorenç. Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.10-69.
- BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing: Michigan State Press, 1951.
- BATHGATE, Gordon. *Voices from the Ether: the history of radio*. Aberdeen: Girdleness Publishing, 2012.
- BEAUCHAMP, Ken. *History of telegraphy*. London: Institution of Electrical Engineers, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Edaf, 2001.
- BENJAMIN, Gerald R. Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro. *Revista Musical Chilena*, 1982, nº158, pp.60-71.
- BERENGUER, Josep Lluís. *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- BERENGUER, Josep Lluís. La aleatoriedad en la música. *Cimal*, 1979, nº2, pp.39-44.
- BERENGUER, Josep Lluís. *Glosario de terminología en música electroacústica*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- BERENGUER, Josep Lluís. *Cómic*. Pamplona: Euskal Bidea, 1981.
- BLANQUER, Amado. Del diario íntimo. En: *Primer encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1989, pp.37-42.
- BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010.
- BONET, Juan Manuel *et al.* *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. (Catálogo de la exposición). Valencia: MuVIM, 2007.
- BORDERÍA, Enrique; MILLÁN, M^a José. La Radiodifusión Valenciana en la Guerra Civil (1936-1939). En: VALLÉS, Antonio (coord.) *Historia de la radio valenciana (1925-1998)*. Valencia: Fundación San Pablo CEU, 2000, pp.79-120.
- BRICE, Richard. *Music engineering: the electronics of playing and recording*. Newnes: Butterworth-Heinemann, 2012.
- BUENO, Francisco. El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Pla: “Dístico percutiente”, opus 37 y el “Acorde Equilibrado”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1994, nº75, pp.148-154.
- BUENO, Francisco. La estética del compositor alcoyano Amado Blanquer Ponsoda. En: CASABÁN, Enric (ed.) *XIIIè Congrès Valencià de Filosofia*. Valencia: Societat de Filosofia del País Valencià, 1998, pp.371-378.

- BUENO, Francisco (dir.) *Un siglo de música en la Comunidad Valenciana*. Madrid: El Mundo, 1998.
- BUENO, Francisco. Las orientaciones estéticas en la música valenciana durante el franquismo: Los años 40. En: HENARES, Ignacio; CABRERA, M^a Isabel; ZALDUONDO, Gemma (ed.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. 2, pp.135-140.
- BURBANO, Santiago.; BURBANO, Enrique.; GRACIA, Carlos. *Física general*. Madrid: Tébar, 2003.
- BUSH, Douglas E.; KASSEL, Richard (ed.) *The organ. An encyclopedia*. New York: Routledge, 2006.
- BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music*. New York: G. Schirmer, 1911.
- BUSONI, Ferruccio. *Pensamiento musical*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- CAGE, John. *Silence*. Madrid: Árdora, 2007.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2007.
- CALLE, Román de la. *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- CALLE, Román de la. Sobre las relaciones entre música & pintura. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 2007, n°42, pp.87-97.
- CALLE, Román de la. Una aproximación al universo estético de José Antonio Orts: De la “música visual” a la “plasticidad sonora”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2007, n°88, pp.177-188.
- CALLE, Román de la. *Miradas interdisciplinarias a través del arte. Quaderns n°27*. Castelló: Conservatori Superior de Música de Castelló, 2008.
- CALLE, Román de la. Diálogos entre música y pintura. *Sibila. Revista de Arte, Música y Literatura*, 2009, n°19, pp.29-32.
- CALLE, Román de la; MARTÍNEZ, M^a Luisa (coord.) *Investigar en los dominios de la música*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.
- CALLE, Román de la (coord.) *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (3 vol.)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011-2013.
- CAMBOUROPOULOS, Emiliós; TSOUGRAS, Costas. Auditory streams in Ligeti's Continuum: a theoretical and perceptual approach. *Journal of interdisciplinary music studies*, 2009, vol.3, n°1-2, pp.119-137.
- CAMPO, J. Sergio del. La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua. *Musiker*, 2012, n°19, pp.15-174.
- CANO, César. Tránsito y crónica personal. En: *Tercer encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Área de Música del IVAECM, 1991, pp.35-48.
- CANO, César. Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy. En: *Anuario*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp.81-97.
- CÁRCEL, Vicente. *La persecución religiosa en España durante la Segunda República (1931-1939)*. Madrid: Rialp, 1990.
- CÁRCEL, Vicente. *Obispos y sacerdotes valencianos de los siglos XIX y XX*. Valencia: Editorial cultural y espiritual popular, 2010.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise Handbook*. Londres: Edition Peters, 1971.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CASARES, Emilio (coord.) *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.
- CASARES, Emilio. La música española hasta 1939, o la restauración musical. En: CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ, Ismael; LÓPEZ-CALO, José. *España en la música de Occidente. Vol.II*. (Actas del congreso). Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

- CASARES, Emilio (dir.) *Diccionario de la música valenciana*. Valencia: Iberautor Promociones Culturales, 2006.
- CELIS, Mary Carmen de. José Luis Berenguer investiga la acústica del sonido. *La Estafeta Literaria*, 1977, n°604, pp.20-21.
- CELIS, Mary Carmen de. La música electrónica en España. *La Estafeta Literaria*, 1977, n°622, pp.22-24.
- CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (1). *La Estafeta Literaria*, 1978, n°637, pp. 21-22.
- CELIS, Mary Carmen de. Colectivo Actum (2). *La Estafeta Literaria*, 1978, n°638, pp.23-24.
- CERRO, Emiliano. Ensem's 79: música alternativa. *Ozono*, 1979, n°46, p.58.
- CHASE, Gilbert. *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943.
- CLIMENT, José. *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978.
- CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989.
- CLIMENT, Luis. *Dominó musical Climent*. Barcelona: Librería Catalonia, s. f. [1929].
- COLLINS, Nichola; SCHEDEL, Margaret, WILSON, Scott. *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CONTI, Luca. *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2007.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (ed.) *Audio Culture. Readings in modern music*. New York: Continuum, 2008.
- CREESE, David. *The monochord in Ancient Greek harmonic science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CURESES, Marta. Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa. En: AVIÑO, Xosé (ed.) *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp.205-222.
- CURESES, Marta. La creació musical. Escoles i tendències. València. En: AVIÑO, Xosé (dir.) *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. Vol.5. De la posguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62, 2002, pp.235-245.
- CHADABE, Joel. *Electric sound. The past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- CHASE, Gilbert. *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943.
- DANUSER, Hermann; BORIO, Gianmario. *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt 1946-1966*. Friburgo: Rombach Verlag, 1997.
- DAVIES, Hugh. Microtonal instruments. En: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984, vol.2, pp.653-659.
- DAVIS, Hugh. Hanert Electrical Orchestra. En: LIBIN, Laurence (ed.) *The Grove Dictionary of Musical Instruments* [En línea]. 2013.
- DAY, Lance; McNEIL, Ian (ed.) *Biographical dictionary of the history of technology*. London: Routledge, 1996.
- DELEUSE, Isabelle. *Instruments mécaniques*. Brussels: Mardaga, 2001.
- DELGADO, Miguel A. *Inventar en el desierto. Tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2014.
- DESANTES, José María. La ciudad, núcleo de comunicación. *Revista General de Información y Documentación*, 1996, vol.6 n°2, pp.233-246.
- DEUTSCH, Herbert A. *Electroacoustic Music: the first century*. Miami: Belwin Mills, 1993.
- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.
- DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan. *Teoría física de la música*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1927.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Valentino Bompiani, 1962.
- ESPLÁ, Óscar. *Escritos (vol.II)*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, 1949.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1963.

- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La década musical de los cuarenta*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.
- FERRER-MOLINA. La guitarra heterodoxa en la Comunidad Valenciana. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.456-465.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999.
- FUBINI, Enrico. *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València, 1999.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- GALBIS, Vicente. *Orquesta de Valencia, 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*. Valencia: Palau de la Música, 2004.
- GALIANA, Josep Lluís. *La emoción sonora. De la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y otras músicas experimentales*. Valencia: Piles, 2014.
- GALIANO, Ana. *El compositor y académico José Báguena Soler, 1908-1995: una vida de pensamientos musicales*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005.
- GARCÍA, Joaquín Eleuterio. *Elementos prácticos de canto llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo*. Madrid: Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., 1827.
- GARCÍA, José María (ed.) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J, 2004.
- GARCÍA CASTILLEJO, Juan: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Talleres Tipográficos B. Gavilá, Valencia, 1944.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luís. El grupo Actum: cuatro años de una actividad musical viva e innovadora. *Punto y Coma*, 1978, nº5, p.23.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Tomás Marco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986.
- GIL, José Vicente. El grupo Actum La Plana: una alternativa musical en Castellón. *Estudis castellonencs*, 2006-2008, nº11, pp.649-668.
- GIL, José Vicente. La investigación en los márgenes de la música valenciana. El Grupo Actum (1973-1983). En: CALLE, Román de la; MARTÍNEZ, M^a Luisa (coord.) *Investigar en los dominios de la música*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp.132-151.
- GIL, José Vicente. El Grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, 2012, nº92, pp.421-442.
- GIL, José Vicente. Primer hilo musical después de la guerra: el Circuito Perifónico de José Val del Omar en Valencia. *Ars Longa*, 2012, nº21, pp.393-406.
- GIL, José Vicente. XV Festival Nits d'Aielo i Art. Congreso 100 años de arte sonoro valenciano. *Arte y políticas de identidad*, 2012, nº6, pp.263-268.
- GIL, José Vicente. Haciendo historia: una ¿genealogía? De la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.70-93.
- GIL, José Vicente. Un altavoz en las torres, imagen del Festival Nits d'Aielo i Art. José Val del Omar y su paso «sonoro» por Valencia. En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.70-93.
- GIL, José Vicente. Grupos y música experimental en la Comunidad Valenciana, durante los treinta últimos años. En: CALLE, Román de la (coord.) *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Vol.III*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, pp.194-237.

- GIL, José Vicente. Festival Nits d'Aielo i Art. Consideraciones de pasado, presente y ¿futuro? *Archivo de Arte Valenciano*, 2014, nº95, pp.311-326.
- GIL, José Vicente. Músiques de copa invertida o campanologia de cambra i de torre. En: DELCAN, Marc (com.) *Batallar//Batallem, so_crit_tro. Resistència i cultura comú*. (Catálogo de la exposición). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2015, pp.37-42.
- GIL, José Vicente. ¿Música o magia? La presentación de las ondas musicales de Maurice Martenot en España. *Anuario Musical*, 2015, nº70, pp.131-142.
- GLINSKI, Albert. *Theremin: ether music and espionage*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- GOLDÁRAZ, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- GONZÁLEZ-LAPUENTE, Alberto. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza, 2003.
- GONZÁLEZ, Ángel; CALVO, Francisco; MARCHÁN, Simón. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental (II)*. Madrid: Alianza Música, 2003.
- GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone*. London-New York: Longmans, Green, and Co., 1895.
- HEMPSTEAD, Colin A. (ed.) *Encycloèdia of 20th-century technology. Vol.2*. New York-London: Routledge, 2004.
- HENARES, Ignacio Luis *et al.* (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. (Actas del congreso). Granada: Universidad de Granada, 2001.
- HERAS, Pablo. *El canto gregoriano*. Madrid: Editorial El Perpetuo Socorro, 1995.
- HERNÁNDEZ, Gil-Manuel. *La cultura como trinchera. La política cultural en el país valenciano (1975-2013)*. Valencia: Universitat de València, 2014.
- HERNÁNDEZ, José Pascual. Nuevas músicas en tiempos difíciles. Acerca de un concierto con «música concreta» en Valencia en 1954. *Espacio sonoro* [en línea], 2005, nº5.
- HERNÁNDEZ, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. Director: Vicente Galbis. Tesis doctoral. Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, 2010.
- HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: pioneers in Technology and Composition*. New York: Routledge, 2002.
- HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. New York: Routledge, 2012.
- HUGILL, Andrew. The origins of electronic music. En: COLLINS, Nicola; ESCRIVAN, Julio d' (ed.) *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp.7-23.
- IBORRA, Josep. Anomalies. En: *Tramesa d'art en favor de la creativitat*. (Catálogo de la exposición). Valencia: Ajuntament de València, 1987, pp.56-57.
- IBORRA, Josep, *La trinxera literaria*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- JEDRZEJEWSKI, Franck. *Dictionnaire des musiques microtonales*. Paris. L'Harmattan, 2014.
- LACARRA, M^a del C. (coord.) *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2010.
- LANDY, Leigh. *What's the Matter with Today's Experimental Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1991.
- LANZA, Andrea. *Historia de la música. El siglo XX*. Madrid: Turner, 1986.
- LARRAÑAGA, Patxi. Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea. *Musiker*, 2011, nº18, pp.47-81.
- LEAL, Juan de Dios (ed.) *Las bandas de música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Gules, 2014.

- LEÓN TELLO, Francisco José. *La obra pianística de Manuel Palau*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología-Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.
- LÉVY, Elie. *Diccionario Akal de Física*. Madrid: Akal, 1992.
- LEWIN-RICHTER, Andrés. La música electroacústica en España. En: BRNCIC, Gabriel. *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*. Madrid: Fundación Autor, 1998, pp.7-14.
- LIBIN, Laurence (ed.) *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. New York: Oxford University Press, 2014.
- LÓPEZ, José Miguel. John Cage: la actual amplitud de criterio y el futuro de la música. *Ritmo*, nº460, pp.26-27.
- LÓPEZ, José Miguel. Primer Encuentro de Artistas Jóvenes en Vigo. *Ritmo*, nº464, pp.24-27.
- LÓPEZ, Rubén. *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México D.F.: JGH Editores, 1997.
- LÓPEZ, Rubén. Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En: SÁNCHEZ, Leticia; PRESAS, Adela (ed.) *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: UAM, 2013, pp.207-225.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Historia de la música. Volumen I*. Barcelona: Hijos de Paluzié, 1914.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo; DOMÉNECH, José. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Cien años de historia del conservatorio de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1979.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Breviario de la música valenciana*. Valencia, Piles, 1985.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX. Del Modernismo a las Vanguardias*. Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92, 1992.
- MADERUELO, Javier. *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi, 1981.
- MADERUELO, Javier. Música gráfica. *Metáfora*, 1981, nº1, pp.99-109.
- MADRID, Alejandro. *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press, 2015.
- MALHERBE, Edmond. *Système musical et clavier à tiers de tons, avec notice et plan*. Paris: Imprimerie Henry Maillot, 1924.
- MALHERBE, Edmond. Système musical à tiers de tons. *Le Ménestrel*, 1929, nº29-30, pp.329-339.
- MANING, Peter. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 2013.
- MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. (6) El siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MARCO, Tomás. Músicas al límite. *Quintana*, 2007, nº6, pp.125-137.
- MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra, 2007.
- MARÍN, Amadeu. Amb motiu del concert-espectacle de Carles Santos. Del museu musical a la música creativa. *Papers de l'associació cultural Rella*, 1981, nº2, p.5.
- MARINETTI, F.T. *El futurismo*. Valencia: F. Sempere y Compañía, s.f. [1912].
- MARINETTI, F.T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- MARTÍNEZ, Beatriz. Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX. *Revista de Musicología*, vol.16, nº1, 1993, p.640-657.
- MAS, Manuel (dir.) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, 1973.
- McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1996.
- MEDINA, Ángel. Espejismos de la tecnología musical. Notas sobre inventos e inventores de máquinas musicales en España. *Música oral del Sur*, 1999, nº4, pp.97-112.
- MICHEL, Andreas. Industrially produced zithers without fingerboards: conditions of their evolution and effects on practices of music making. *The world of music*, 1997, vol.39 (3), pp.71-90.

- MIRÓ, Adrián. *Amando Blanquer en su vida y en su música*. Alcoy: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1984.
- MIRÓ, Adrián. *Amando Blanquer en su vida y en su música II*. Alcoy: Caja de Ahorros del Mediterráneo-Obras Sociales, 2001.
- MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). En: IGES, José. *I Muestra de arte sonoro español, MASE*. Lucena: Weekend Proms, 2007, pp.28-71.
- MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *Itamar, revista de investigación musical*, 2008, nº1, pp.213-234.
- MOLINA, Miguel. Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones. En: *Actas del I Congreso Internacional de Música y Tecnología*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, s.p.
- MOLINA, Miguel; CERDÀ, Josep. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha. *Arte y políticas de identidad*, 2012, nº7, pp.11-14.
- MOLINA, Miguel. De la “máquina de hablar” a la “máquina de dormir”: Máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España (1860-1944). En: *XIX Punto de Encuentro y Puntos de Escucha de la Música Electroacústica de España*. (Actas del Congreso). Valencia: Asociación de Música Electroacústica de España, 2012, pp. 125-144.
- MOLINA, Miguel. Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944). En: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat; MOLINA, Miguel *et al.* *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. (Actas del congreso). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp.117-149.
- MOLINA, Miguel. La poesía sonora de las últimas tres décadas en el panorama valenciano (1980-2012). En: CALLE, Román de la (coord.) *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Vol.II*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, pp.188-219.
- MOLINA, Miguel; NASCIMENTO, Andre Ricardo do. Circuito Perifónico de Valencia (1939-1945): memoria de una tecnología sonora urbana olvidada y su recuperación creativa actual. En: *I Congreso de investigadores en Arte. El arte necesario, la investigación artística en un contexto de crisis*. Valencia: Sendemà Editorial, 2013, pp.613-620.
- MOLINA, Miguel (dir.) *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms, 2015.
- MONTESINOS, Eduardo. *Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio*. Director: Luis Blanes. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, 2004.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.
- NYMAN, Michael. *Música experimental: de John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006.
- OLMOS, Ricardo. Humanismo en la moderna estética música. *Arbor*, 1955, nº114, pp.367-371.
- ORDOÑEZ, Javier; NAVARRO, Víctor; SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Historia de la ciencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- ORIOLA, Frederic. Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre*, 2009, nº25, pp.89-108.
- ORIOLA, Frederic. La música sagrada a la Universitat Pontificia de València (1896-1931). *Anales Valentinios*, 2009, nº70, pp.371-405.
- ORIOLA, Frederic. *Temps de musics i capellans. L'influx del motu proprio Tra le sollicitudini a la diòcesi de València (1903-1936)*. Valencia: Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, 2011.

- ORTEGA, Vicente. Del correo a Internet: breve historia de las telecomunicaciones. En: FIGUEIRAS, Aníbal R. (coord.) *Una panorámica de las telecomunicaciones*. Madrid: Pearson Educación, 2002, pp.30-73.
- PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- PALAU, Manuel. El dominó musical Climent. *Boletín Musical, dedicado a las bandas de música*, 1929, nº14, p.5.
- PALAU, Manuel, Los compositores valencianos de la última promoción. *Musicografía*, 1934, nº11, pp.51-53.
- PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music. *Music & Letters*, 1993, vol.74, nº4, pp.542-557.
- PANACH, Eduardo. *Un curso de algoritmo musical. Capítulo I. La escala de Pitágoras*. Valencia: Imprenta J. García, 1949.
- PANACH, Eduardo. Tercios de tono y sistema comático. *Ritmo*, 1955, nº272, pp.14-15.
- PANACH, Eduardo. Evoluciones del arte musical. *Ritmo*, 1956, nº280, p.4.
- PARDO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- PARDO, Carmen. La sensibilidad de la máquina: el circuito sonoro. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 2002, nº1, pp.43-56.
- PARDO, Carmen. El sonido en la piel. En: BONET, Eugeni (com.) *:desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010, p.296-307.
- PARDO, Carmen. En los arenales del arte sonoro. *Arte y políticas de identidad*, 2012, nº7, pp.18-28.
- PARDO, Carmen. Un nuevo mundo en el sonido. Val del Omar. En: EGIPTO, Antonio de; SUÁREZ, Marga (ed.) *Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaàparte Editores, 2015, pp.117-123.
- PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- PAZ, Octavio. *Configurations*, New York: New Directions Book, 1971.
- PELINSKI, Ramón. El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. En: *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros* [en línea]. Madrid, 2007. [Consulta: 28 mayo 2014]. <http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm>.
- PÉREZ, Francisco. *La Valencia de los años 70*. Valencia: Carena Editores, 2001.
- PÉREZ, Gemma. El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938-8 de agosto de 1939). *Revista de Musicología*, vol.18, nº 1-2, 1995, pp. 247-273.
- PÉREZ, Victoriano José. Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. *Anuario musical*, 2013, nº68, pp.47-80.
- PERIS, Jaime.; CALDUCH, Vicente. *Sociedad Filarmónica de Castellón. Memoria de mil conciertos*. Castellón: Diputación de Castellón, 2008.
- PIERCE, John R.; NOLL, Michael. *Señales. La ciencia de las telecomunicaciones*. Barcelona: Reverté, 2002.
- PINEDA, Vicente A. Val del Omar: ciencia y conciencia. En: SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.) *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: CSIC, 1995, pp.142-149.
- POLANCO, Alejandro. *Made in Spain. Cuando inventábamos nosotros*. Valladolid: Glyphos, 2014.
- POTTER, Keith. *Four musical minimalists*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- PRIEBERG, Fred K. *Música y máquina*. Barcelona: Zeus, 1964.
- PUIG, Eloi. *L'atzar en els medis digitals: una aproximació al computer-art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008.
- RANDEL, Don (ed.) *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza, 2001.

- READ, Gardner. *Twentieth-Century Microtonal Notation*. New York: Greenwood Press, 1990.
- REDONDO, Gonzalo. *Historia de la Iglesia en España. 1931-1939 (II). La guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Rialp, 1993.
- RHEIN, Eduard. *Maravillas de las ondas*. Barcelona: Labor, 1941.
- RINALDO, Paul (dir.) *Guía Internacional del radioaficionado*. Barcelona: Marcombo, 1993.
- RODRIGUEZ, Rosa M^a (ed.) *11 Compositores Valencianos de hoy*. Valencia: Piles, 2012.
- ROMERO, Pedro G. Algunas notas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar. En: BONET, Eugeni (com.) :*desbordamiento de Val del Omar*. (Catálogo de exposición). Granada: MNCARS-Centro José Guerrero, 2010, pp.95-114.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- RUBIO, José Ramón. Actum y la genealogía de Juan Hidalgo. *Triunfo*, 1979, n°844, pp.58, 59.
- RUIDOS. *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. (Catálogo de exposición). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.
- RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di «poesía», 1916.
- RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- RUVIRA, Josep. *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 2004.
- SABBE, Herman. György Ligeti: Allusions et illusions. *Interface*, 1979, n°8, pp.11-34.
- SACHS, Curt. *The rise of Music in the Ancient World: East and West*. Mineola, NY: Dover, 2008.
- SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo; VAL DEL OMAR, María José. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.
- SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.) *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: CSIC, 1995.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave 1930.
- SALAZAR, Adolfo. *Música y sociedad en el siglo XX*. México: La Casa de España en México, 1939.
- SALAZAR, Adolfo. *La música moderna: las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- SÁNCHEZ, Luis. *Introducción a la Estética de la Música*. Valencia: Jaime Piles, 1948.
- SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Director: Vicente Galbis. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, 2007.
- SARMIENTO, José Antonio et al. *Zaj*. (Catálogo de la exposición). Madrid: MNCARS, 1996.
- SAURA, Salvador. *Receptores de radiodifusión sonora: panorámica histórica y situación actual*. Director: Francisco José Montes Fernández. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2001.
- SEGUÍ, Salvador. *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- SCHOLLES, A. *Diccionario Oxford de la música*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.
- SEIPPEL, Robert G. *Fundamentos de electricidad: principios de electricidad, electrónica, control y ordenadores*. Barcelona: Editorial Reverté, 2003.
- SELVA, Enrique. Ondas para después de una guerra (1939-1952). En: VALLÉS, Antonio (coord.) *Historia de la radio valenciana (1925-1998)*. Valencia: Fundación San Pablo CEU, 2000, pp.121-154.
- SENNER, Adolf. *Principios de electrotecnia*. Barcelona: Editorial Reverté, 1994.

- SKINNER, Myles L. *Toward a quarter-tone syntax: Analyses of selected works by Blackwood, Haba, Ives, and Wyschnegradsky*. Ann Arbor: Proquest, 2007.
- SOLBES, Rosa. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem Edicions, 2007.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.
- STRAVINSKY, Igor. *An autobiography*. New York: The Norton Library, 1962.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) *Música española entre dos guerras 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM-Glares, 2005.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- SUPPER, Martin. *Música electrónica y música por ordenador*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2009.
- TÉLLEZ, José Luis. Conversando con Luis de Pablo. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2006, nº1, pp.63-66.
- TITUS, James E.; GÁMEZ, Valerie. *Diccionario Español/Inglés de la Electricidad y la Electrónica*. Clifton Park, New York: Delmar Cengage Learning, 2008.
- TOMASI, Wayne. *Sistemas de telecomunicaciones electrónicas*. México: Prentice Hall Hispanoamericana, 2003.
- TORO, Raquel C. del. Un musicólogo mejicano. Julián Carrillo. *Ritmo*, 1954, nº264, p.10.
- TZARA, Tristan. *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- USEROS, Ana, RENDUELLES, César (ed.) *Luis de Pablo a contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- VAL DEL OMAR, José. *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación de Granada, 1992.
- VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Ediciones La Central-MNCARS-Universidad de Navarra, 2010.
- VALLÉS, Antonio (coord.) *Historia de la radio valenciana (1925-1998)*. Valencia: Fundación San Pablo CEU, 2000.
- VALLS, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- VANEL, Hervé. *Triple entendre. Furniture music, Muzak, Muzak-Plus*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2013.
- VELLÓN, Javier. Vint-i-cinc anys de jazz. Del taller a la Universitat. En: *Música i músics a Castelló*. Castelló: Associació Cultural Colla Rebombori, 2005, pp.33-42.
- VIGNAL, Marc (dir.) *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse, 2002.
- VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2003.
- VIVES, José María. *Rafael Rodríguez Albert: el compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.
- WALTHER, Ingo F. *Arte del siglo XX: pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Köln: Taschen, 2005.
- WEID, Jean-Noël von der. *La musique du XX^e siècle*. Paris: Fayard-Pluriel, 2010.
- WEIDENAAR, Reynold. *Magic music from the telharmonium*. Metuchen, New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1995.
- WEN-CHUNG, Chou. Open rather than bounded. *Perspectives of New Music*, 1966, Vol.5, nº1, pp.1-6.
- WHITTALL, Arnold. Tonality and the Whole-tone Scale in the Music of Debussy. *Music Review*, 1975, nº36, pp.261-271.
- ZAPKE, Susana (ed.) *Falla y Lorca: Entre la Tradición y la Vanguardia*. Kassel: Reichenberger, 1999.

Anexo documental

Este trabajo se completa con un anexo documental que se incluye en el CD adjunto. En él se encuentran digitalizadas las fuentes más importantes con las que se ha contado en esta investigación, en su mayor parte documentos inéditos recuperados por el autor. El material queda organizado en 4 carpetas que coinciden con cada uno de los capítulos del 2 al 5.

📁 C2 Más allá de los 12 sonidos. El microtonalismo de Eduardo Panach Ramos (1922-1949)

📁 C2.1 **Fotografías, retratos y caricaturas.** Material inédito, excepto (*) recuperado por José Vicente Gil Noé. Cortesía de Fina Peris Panach, responsable del archivo personal del compositor.

- 1.- Eduardo Panach, 1921
- 2.- Eduardo Panach, 1928
- 3.- Eduardo Panach en la Puerta del Sol (Madrid), 1930
- 4.- Eduardo Panach, 1949
- 5.- Caricatura de Eduardo Panach, por Milo, 1949 (*)
- 6.- Caricatura de Eduardo Panach, por Milo, 1950
- 7.- Eduardo Panach, s.f. (*)
- 8.- Retrato de Eduardo Panach, por José Peris Aragón (*)

📁 C2.2 **Patentes.** Recuperadas de la página web de la Oficina Española de Patentes y Marcas: <<http://www.oepm.es/es/invenciones/index.html>>.

- P166951 Un procedimiento de obtención de fotografía y cinematografía en relieve por medio de imágenes cóncavas o imágenes cóncavas fotografiadas
- P179373 Perfeccionamientos en los medios para la obtención y proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas
- P239613 Perfeccionamientos en los objetivos para la proyección de imágenes fotográficas y cinematográficas
- P241098 Mejoras introducidas en el objeto de la patente principal n°239613

📁 C2.3 **Instrumentos musicales. Fotografías.** Redescubiertos en las instalaciones del Conservatorio Superior de Música de Valencia por José Vicente Gil Noé con la colaboración de Juan Luis Ferrer Molina y José Pascual Hernández Farinós.

- 1.- Triola. Fotografía: José Vicente Gil Noé
- 2.- Triola, detalle cuerdas
- 3.- Triola, detalle clavijas
- 4.- Triola, detalle fabricante
- 5.- Guitarra microtonal. Fotografía: Juan Luis Ferrer Molina
- 6.- Guitarra microtonal comparada con guitarra convencional
- 7.- Guitarra microtonal, detalle fabricante

📁 C2.4 **Partituras.** Cortesía de la Biblioteca Valenciana.

- *En la Fuente de los Álamos*, 1929. Manuscrito
- Transcripción de *En la Fuente de los Álamos* por José Vicente Gil Noé

📁 **C2.5 Grabaciones.** Realizadas por José Vicente Gil Noé por medio del programa informático *MuseScore*.

- *En la Fuente de los Álamos.mp3* (2013)

📁 **C2.6 Un curso de algoritmo musical**

- Capítulo I: «Escala de Pitágoras», 1949. Cortesía de la Biblioteca Nacional
- Capítulo IV: «Mis sistemas tercitonal y comático», s.f. [1949]. Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé. Cortesía de Fina Peris Panach, responsable del archivo personal del compositor

📁 **C3 Automatismos, azar y sonido electrónico. La música eléctrica y el electrocompositor de Juan García Castillejo (1933-1944)**

📁 **C3.1 Documentos biográficos**

- Ficha sacerdotal. Cortesía del Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia
- Partida de nacimiento. Cortesía del Registro Civil de Motilla del Palancar

📁 **C3.2 Patentes.** Recuperadas de la página web de la Oficina Española de Patentes y Marcas: <<http://www.oepm.es/es/invenciones/index.html>>.

- P149343 Mejoras introducidas en el objeto de la patente 145587
- P154105 Aparato para transmitir automáticamente el morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar
- P154948 Mejoras introducidas en el objeto de la patente 145587
- P157869 Mejoras introducidas en el objeto de la patente 154105
- MU7582 Cerradura de seguridad aplicable a toda clase de puertas

📁 **C3.3 *La telegrafía, el triteclado y la música eléctrica.*** Texto digitalizado cortesía de ccäpitalia.net: <<http://www.ccapitalia.net/>>.

- *La telegrafía, el triteclado y la música eléctrica*, 1944

📁 **C3.4 *La telegrafía, el triteclado y la música eléctrica en tomos***

- Tomo I. *El dominio del átomo y el átomo sin dominio*, s.f. [1947]. Cubierta, índice y primeras páginas. Cortesía de la Biblioteca Nacional de Catalunya
- Tomo IV. *El porvenir de la música y la música sin porvenir*, s.f. [1947]. Cubierta, índice y primeras páginas. Cortesía de la Biblioteca de la Universitat de València

📁 **C3.5 Fotografías.** Cortesía de los sobrinos de García Castillejo, Juan y Pilar García.

- García Castillejo, s.f. [1939]
- García Castillejo con un compañero, 1963

📁 **C4 La ciudad sueña. El Circuito Perifónico de José Val del Omar en Valencia (1939-1945)**

📁 **C4.1 Folleto de Movísono.** Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito comodato del Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2011. © Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga.

- Folleto Creaciones Movísono, Valencia 1940

📁 **C4.2 Mamotreto. Manuscrito inédito atribuido a Val del Omar.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé en colaboración del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI-Universitat Politècnica de València). Cortesía de Antonio Llobet Gil, responsable del archivo de Antonio Llobet de Fortuny.

- Mamotreto, s.f. [1941]

📁 **C4.3 Programación y emisiones.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé en colaboración del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI-Universitat Politècnica de València). Cortesía de Antonio Llobet Gil, responsable del archivo de Antonio Llobet de Fortuny.

- Emisiones, 1939-1941

📁 **C4.4 Documentos administrativos y de gestión.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé en colaboración del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI-Universitat Politècnica de València). Cortesía de Antonio Llobet Gil, responsable del archivo de Antonio Llobet de Fortuny.

- Contratos
- Correspondencia de Movísono y Circuitos españoles de publicidad Val del Omar y cía.
- Documentos de la gestión económica
- Inventario de material
- Memoria laboral

📁 **C4.5 Documentos técnicos.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé en colaboración del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI-Universitat Politècnica de València). Cortesía de Antonio Llobet Gil, responsable del archivo de Antonio Llobet de Fortuny.

- Memoria técnica del Circuito Perifónico, 1942

📁 **C5 «música ja no comença amb la clau de sol». El grupo Actum (1973-1983)**

📁 **C5.1 Fotografías.** Material inédito, excepto (*) recuperado por José Vicente Gil Noé. Cortesía de Llorenç Barber, excepto (**).

- 1.- Llorenç Barber al piano en el primer concierto Actum. Societat Coral el Micalet, Valencia 10.1.1974
- 2.- Actum en los Encuentros de Artistas Jóvenes. Vigo, 31.7.1976
- 3.- Idem
- 4.- Juan Hidalgo y Llorenç Barber interpretando *Rrose Sélavy* de Hidalgo. Nova Cultura, Valencia 25.1.1978

- 5.- Juan Hidalgo y Llorenç Barber interpretando *Rose Sélavy* de Hidalgo. II Ciclo de Música Española del siglo XX. Fundación Juan March, Madrid 21.3.1979
- 6.- Actum en el II Ciclo de Música Española del siglo XX. Fundación Juan March, Madrid, 21.3.1979. Fotografía Lendínez. Cortesía de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March. (**)
- 7.- Vista del público asistente a Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979
- 8.- Actum en Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979.
- 9.- De izquierda a derecha, Llorenç Barber, Ramón Barce y Amadeu Marín interpretando *Coral hablado* de Barce en Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979
- 10.- Juan Hidalgo (derecha) entre el público junto a Arturo Llácer Pla y frente a Juan Pons y Francisco Llácer Pla en Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979
- 11.- Montaje de Actum para interpretar *Música a distancia* en Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979
- 12.- Actum interpretando *Música a distancia* en Ensems 1979. Museo de Bellas Artes, Valencia, 31.5 a 8.6.1979
- 13.- Actum en I Encontre de Compositors. Salón cultural, Sa Pobla (Mallorca), 21-23.7.1980 (*)
- 14.- *Idem*
- 15.- Actum en II Encontre de Compositors. Teatre Principal, Palma de Mallorca, 13.5.1981
- 16.- *Idem*
- 17.- *Idem*

📁 C5.2 Grabaciones.

📁 **C5.2.1 Casete *Vedat Desvetlat, improvisacions (1980)*.** Cortesía del profesor Miguel Molina Alarcón, catedrático de escultura en la Facultad de BBAA de la Universitat Politècnica de València.

- 1.- Cara A. *Això, Racó pulmonar, Homenatge de dilluns*
- 2.- Cara B. *Vedat Desvetlat, Cervellets de canari*
- 3.- Portada
- 4.- Contraportada
- 5.- Casete

📁 **C5.2.2 Grabaciones varias.** Cortesía de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

- 1.- *Actumsequencer*, de Antonio Agúndez. Obra electroacústica realizada por el autor en el Estudio Actum en 1977
- 2.- *Cómic*, de Josep Lluís Berenguer. Interpretación del grupo Actum en II Encontre de Compositors, Mallorca, 1981. Edita Unió Musics (Mallorca), 1985
- 3.- *Invenció*, de Amadeu Marín. Interpretación de Josep Lluís Berenguer (grupo Actum) en I Encontre de Compositors, Sa Pobla (Mallorca), 1980. Edita Unió Musics (Mallorca), 1985
- 4.- *Joguina*, de Amadeu Marín. Interpretación del grupo Actum en el II Ciclo de Música Española del siglo XX. Fundación Juan March, Madrid, 21.3.1979

- 5.- *Óbice sonata para agua y flauta(s)*, de Llorenç Barber. Interpretación de Josep Lluís Berenguer (grupo Actum) en I Encontre de Compositors, Sa Pobla (Mallorca), 1980. Grabación incluida en el disco *Encontre de compositors I*, edita Unió Musics (Mallorca), 1983
- 6.- *Set peçes lepidiformes*, de Amadeu Marín. Interpretación de Amadeu Marín (guitarra), Mari Arnanz (flauta) y Pedro Estevan (percusión) en I Encontre de Compositors, Sa Pobla (Mallorca), 1980. Grabación incluida en el disco *Encontre de compositors I*, edita Unió Musics (Mallorca), 1983
- 7.- *Triángulo*, de Josep Lluís Berenguer. Interpretación del grupo Actum en II Encontre de Compositors, Mallorca, 1981. Edita Unió Musics (Mallorca), 1985

📁 **C5.3 Programas de mano.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé, excepto (*). Cortesía de Llorenç Barber, excepto (**), cortesía de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

- Programas de mano conciertos Actum

Selección de conciertos en la ciudad de Valencia

- Societat Coral El Micalet, 10-I-1974
- Societat Coral El Micalet, 21-V-1975
- Societat Coral El Micalet, 22-12-1975
- Societat Coral El Micalet, 13-I-1976
- Societat Coral El Micalet, 9-III-1976 (*)(**)
- Societat Coral El Micalet, 5-X-1976
- Societat Coral El Micalet, 13-I-1977
- Societat Coral El Micalet, 29-III-1977
- Societat Coral El Micalet, 5-IV-1977
- Nova Cultura, 25-I-1978
- Nova Cultura, 8-III-1978
- Societat Coral El Micalet, 18-V-1978
- III Escola d'Estiu al País Valencià, 4-VII-1978
- Ensems 1979 (*)
- Conservatorio Superior de Música de Valencia, 2-XI-1979
- Museo Nacional de Cerámica "González Martí", 18-VI-1980
- Ensems 1980 (*)
- Ensems 1982 (*)

Selección de conciertos fuera de la ciudad de Valencia

- Centro Cultural de la Villa de Madrid, 30-V-1978 (*)(**)
- Círculo Medina, Castellón, 24-XI-1978
- II Ciclo de Música Española del siglo XX. Fundación Juan March, Madrid, 21-III-1979 (*)
- Encontre de Compositors I. Sa Pobla (Mallorca), 21 a 23-VI-1980 (*)(**)
- 1er Encuentro Internacional de la Crítica de Arte. Benicàssim (Castellón), 26-IX-1980
- II Festival de la Libre Expresión Sonora. Madrid, 27-III-1981
- Encontre de Compositors II. Palma de Mallorca, 13-V-1981 (*)(**)
- I Muestra de Música Contemporánea. Alicante, 20-XI-1981
- III Festival de la Libre Expresión Sonora. Madrid, 9-III-1982

Selección de conciertos Actum-La Plana

- Facultad de Filosofía, Valencia, 22-XI-1979
- Centre Social del Ministeri de Cultura, Castellón, 4-I-1980
- Sala Escalante, Valencia, 4-III-1980
- Escuela de Magisterio, Castellón, 29-V-1980

📁 **C5.4 Partituras.** Material inédito recuperado por José Vicente Gil Noé, excepto (*). Cortesía de Llorenç Barber, excepto (**), cortesía de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

📁 **C5.4.1 Llorenç Barber**

- *Amnessienne(s)* (*)(**)
- *Aramateix!!* (*)(**)
- *Carta a Narciso* (*)(**)
- *Cercant un estel* (*)(**)
- *De Pe a Pa* (*)(**)
- *Homenatge en D* (*)(**)
- *Intus* (*)(**)
- *Love story for yu*
- *Monòlec a Lluïsa*
- *Óbice, sonata para agua y flauta(s)* (*)(**)
- *Quod tibi Magis Delectabilis* (*)(**)
- *Sambori*

📁 **C5.4.2 Josep Lluís Berenguer**

- *Barbegrana-Barbeglífico*
- *Cómic* (*)
- *Complejos VII*
- *Eventos* (*)(**)
- *Lúdica II*
- *Triángulo* (*)(**)

📁 **C5.4.3 Amadeu Marín**

- *Invenció*
- *Joguina*
- *Materials*
- *Parella de tres*
- *Pre-textos 8*
- *Primera finestra*
- *Propostes d'improvisació*
- *Rondóredó*
- *Sons habitant un espai*
- *Tremola*

📁 **C5.4.4 Jordi Francés**

- *Interior tímbric per a Llorenç Barber*
- *Límites*

📁 **C5.4.5 Francesc Fenollosa**

- *Peça per a piano*

