

MÚSICA NO COMENÇA AMB LA CLAU DE SOL

QUATRE HISTÒRIES D'HETERODÒXIA
MUSICAL I SONORA A VALÈNCIA
DURANT EL SEGLE XX (1922-1983)

JOSÉ VICENTE GIL NOÉ

Pròlegs
LLORENÇ BARBER
MIQUEL MOLINA



institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació
VALÈNCIA, 2022

MÚSIQUES

17

Col·lecció dirigida per
Josep Antoni Alberola — Ramon Canut
Ferran Escrivà — Isabel Ferrer — Jordi Reig

© 2022, dels pròlegs
Llorenç Barber Colomer i Miquel Molina Alarcón

© 2022, José Vicente Gil Noé

© 2022, Institució Alfons el Magnànim
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Diputació de València
Corona, 36 — 46003 València
Tel.: +34 963 883 169
contacte@alfonselmagnanim.com
www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-7822-884-3 — DL: V-2885-2021

Imatge de la coberta: Triola d'Eduardo Panach, de José Vicente Gil Noé
Disseny de la coberta: Collage-no Diseño Gráfico
Maquetació: Artegraf

Impressió:  IMPREMTA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

*A Cristina, Samuel i Pablo,
per tant del seu temps,
per tantes coses bones.*

ÍNDIX

PRÒLEGS

- Una contrahistòria ignorada de l'experimentació sonoromusical i dels precedents de l'art sonor valencià, *per* MIGUEL MOLINA-ALARCÓN 11
Del besllum a l'acceptació d'allò divers, *per* LLORENÇ BARBER 19

INTRODUCCIÓ 23

- 1. EL MICROTONALISME DE PANACH RAMOS (1922-1949) 31**
Alguna cosa més que un músic 31
Recerca i creació amb terços de to 37
El sistema comàtic 69
Un curso de algoritmo musical. Una temptativa de publicació 73
- 2. LA MÚSICA ELÈCTRICA I L'ELECTROCOMPOSITOR DE GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944) 77**
La devoció elèctrica d'un inusual prevere músic 77
La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica. Un llibre revelador 81
El pensament musical de García Castillejo 90
L'aparell electrocompositor musical 104
- 3. EL CIRCUIT PERIFÒNIC DE VAL DEL OMAR A VALÈNCIA (1939-1945) 125**
Aproximació a l'univers de Val del Omar 125
Arribada a València 130
El Circuit Perifònic 132
La finestra cinegràfica, la Falla Ambulant i Ràdio Mediterrani 147
Un paisatge sonor *avant la lettre* 151
- 4. EL GRUP ACTUM (1973-1983) 155**
De Llorenç Barber a Actum. La formació del grup 155
Característiques, iniciatives i activitats del grup 171
Textos i manifestos: una declaració de conviccions i propòsits 182
Una dècada d'Actum a través dels seus concerts 189
Ensems, «actes de música alternativa» (1979-1982) 207
Les propostes musicals: a què sonava Actum 218
L'estudi Actum de música electroacústica 230
- EPÍLEG 237**
- BIBLIOGRAFIA 245**

UNA CONTRAHISTÒRIA IGNORADA DE L'EXPERIMENTACIÓ SONOROMUSICAL I DELS PRECEDENTS DE L'ART SONOR VALENCIÀ

Quan vaig tindre l'oportunitat de conèixer l'any 2011 a José Vicente Gil Noé, gràcies a Llorenç Barber, just ell havia acabat aquell any la seua recerca sobre el Grup Actum (1973-1983). El que més em va sorprendre va ser trobar un musicòleg interessat en els orígens de l'experimentació musical i l'art sonor valencià. La nostra cita era en la Facultat de Belles Arts de València, un context de les arts visuals, i era sorprenent la meua complicitat en escoltar-lo. Un músic depassant l'espai de confort de la seua especialització musical per a estendre's a aquells altres camps de guaret desconeguts i que, no obstant això, ell trobava que estaven adobats amb música i no-música, d'art, de sons, sorolls, silencis, experimentacions... Ja apareixia el seu discurs inconformista de no voler donar la raó al fet que la història de la música valenciana del segle xx haguera sigut aliena a la modernitat. Molts estudiosos ho havien assenyalat, i valoraven en tot cas que podia parlar-se de *moderantisme*, abans que d'avantguardisme, en el cas d'un llenguatge musical valencià de la primera meitat del segle xx que, basat en el folklorisme com a màxim, es va fer ressò de l'impressionisme musical en les aportacions de compositors com Òscar Esplà, Manuel Palau, Eduard López-Chávarri, Matilde Salvador, entre d'altres. Ens recorda el compositor alcoià Carlos Palacio en les seues memòries que «el folklore és com els fongs: a uns alimenta, a uns altres enverina» i que humilment no es considerava avantguardista, sinó que la seua obra era un «avantguardisme en la tradició». Una expressió equivalent a «moderat eclecticisme renovador», en paraules de Vicent Simbor i Roig, referint-se al camp avantguardista literari valencià de Carles Salvador, Maximilià Thous Llorens i Enric Navarro Borràs.

Enfront d'aquesta història absent d'experimentació musical valenciana del segle xx, semblava quedar solament el lament o, per contra, el contraargument si es trobaren possibles rastres sonors i musicals d'una història no explicada o ignorada. Just en la nostra primera cita, José Vicente Gil es preguntava (i em preguntava): «És possible teixir una *genealogia* de l'experimentació musical i sonora valenciana?» Es feia aquesta pregunta arran del seu estudi del Grup Actum: fins a quin punt aquest grup pioner que havia analitzat era orfe a València per aquells anys 70 i 80 d'una inexistent família d'experimentació en aquesta ciutat. Uns pares i avis creatius d'aquest grup eren principalment forans, com el grup Zaj a Madrid, John Cage i Fluxus als EUA o les avantguardes històriques europees. La recerca d'aquesta família perduda en el propi context valencià, amb el consegüent perill de no trobar-la o d'inventar-la, era fonamental per a ell, per a no deixar solitari a Actum com a cas aïllat a València, sense punt de connexió anterior i posterior. La seua hipòtesi, i la seua sospita, la va trobar en el mateix Llorenç Barber, cofundador d'Actum, que en el seu article «País Valencià: cerca d'una identitat» (de la revista *Música en España*, núm. 4, 1979) esmentava les aportacions del microtonalisme de Panach Ramos en els anys 20 i de l'electrocompositor musical de Juan García Castillejo dels anys 30 i 40, autors valencians desconeguts en aquells dies. Però igualment desconeguts molts anys després, quan en un article del diari *Levante-EMV* del 2010 el mateix Barber provocava a la ciutadania valenciana preguntant: «A algú li sona o ha sentit...?» referint-se a algun d'aquells autors, als quals afegia el Circuit Perifònic de València (1939-1945) de José Val del Omar. Es lamentava que aquests creadors i les seues invencions experimentals anaren a parar a la mateixa «paperera» que els sintetitzadors de Josep Lluís Berenguer del Grup Actum i, per això, feia una crida per a evitar-ho.

Malgrat aquests oblits i destruccions, José Vicente Gil tenia almenys els indicis que havien existit i l'oportunitat de recercar, per si encara fora possible trobar algun rastre d'aquells autors valencians oblidats en la «paperera» de la història sonora experimental. Va exposar la seua hipòtesi genealògica per primera vegada en una ponència dins del congrés «100 anys d'Art Sonor Valencià o la València de la modernitat travada» (2012) ideat per Llorenç Barber i Montserrat Palacios. Ja amb aquest títol l'encontre estava dient que a València l'art sonor no era una pràctica només actual, sinó que durant un segle, abans de conceptualitzar-se com a tal, era ja d'alguna manera practicat per altres músics i artistes malgrat les traves. Aquell congrés aglutinava crítics, artistes i músics de diferents camps i estils, ja foren provinents de les bandes de música, l'electroacústica, artistes visuals, *performance*, música experimental, etc. José Vicente Gil Noé va participar en una taula de ponències, on jo vaig intervenir també, que portava el títol «Fent història», on ell va plantejar que «fer història» no podia ser una etiqueta vàcua i superficial, sinó un «fem història!!» (les ex-

clamacions són meues, per a sentir-se millor) que ha de ser construïda per tots junts. I, a més, una cosa que encara era més important per a ell: «Si no és així, si no la pensem i l'escrivim ara, seguirà sense existir». D'ací la importància d'aquest llibre, no hi ha història si no s'escriu, i ell ha aconseguit que existisca amb aquest llibre, fins i tot que siga una contrahistòria de la història oficial explicada.

El seu treball de busca i captura no ha sigut fàcil, semblaria més propi d'un detectiu seguint eixes pistes o papers disseminats en diverses *papereres* de l'oblit. No tot s'ho havia emportat el vent, algunes coses seguien ací, adormides en un racó oblidat, esperant ser despertades. Per açò, aquesta genealogia creativa passava també per l'arbre genealògic familiar, en la recerca de possibles arxius conservats pels parents dels autors estudiats. En aquest llibre apareix per primera vegada molt material inèdit recuperat d'aquests arxius familiars que, per no ser públics, han hagut de localitzar-se. Gràcies al fet que han sigut compartits de forma generosa pels descendents es poden ara donar a conèixer. Per exemple, l'arxiu conservat per Fina Peris Aragó, neboda d'Eduardo Panach Ramos, que contenia textos inèdits, partitures, fotografies i escrits autobiogràfics. Imatges i testimoniatges inèdits de Juan i Pilar García, nebots del sacerdot inventor Juan García Castillejo, obtingudes amb la col·laboració de Llorenç Barber i Montserrat Palacios. També del Circuit Perifònic de València de José Val del Omar –del qual solament es conservava el Fullet de Movísono, de l'Arxiu María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga– es va poder trobar una bona quantitat de documentació inèdita (plànols, programes d'emissions, discos de gramòfon...) a través de l'arxiu familiar d'Antonio Llobet Gil, fill d'Antonio Llobet de Fortuny, col·laborador directe de Val del Omar en la creació d'aquest circuit a València. Aquesta troballa la vaig poder compartir personalment amb José Vicente Gil, junt amb el meu grup de recerca Laboratori de Creacions Intermèdia (LCI-UPV), i ens encarregàrem de digitalitzar tot el material per a fer possible el seu accés públic per Internet. Per a l'arxiu del Grup Actum, vaig comptar amb l'ajuda inestimable del mateix fundador del grup, Llorenç Barber. Aquesta recuperació documental hauria d'haver-se produït amb cadascun dels estudiats ja en el temps que van viure. En cas d'haver sigut així, hauríem comptat amb la seua pròpia veu i amb el llegat material de tot allò que van produir, i hauríem evitat així que s'extraviara. Tot i això, la pèrdua haguera sigut molt major si no s'haguera realitzat durant anys el treball de camp i recerca que ha precedit a l'elaboració d'aquest llibre.

Aquesta recerca detectivesca no només s'ha limitat a l'accés a arxius familiars, sinó que també s'ha redescobert material oblidat en institucions. És el cas d'instruments com la triola i la guitarra microtonal de Panach Ramos, que es trobaven en les instal·lacions del Conservatori Superior de Música de València, però es desconeixia la seua existència. Les va trobar el mateix José Vicente

Gil, amb la col·laboració de Juan Luis Ferrer Molina i José Pascual Hernández Farinós. A voltes, emmagatzemar és oblidar.

La recuperació de materials inèdits de diferents arxius ha sigut fonamental per a visibilitzar aquests autors, les seues obres i la seua aportació. En cas de no haver accedit a ells, difícilment s'haguera posat en valor la seua contribució, que hauria quedat més bé especulativa o dubtosa. En aquest procés de la seua recerca, José Vicente Gil em va fer partícip d'algunes de les seues troballes, com la partitura per a orquestra d'Eduardo Panach Ramos *En la Fuente de los Álamos* (1929), basada en un nou sistema musical de terços de to que el mateix autor havia creat i que mai va poder estrenar malgrat els seus esforços. Una tasca que queda pendent de realitzar, fer *sonar* els arxius per a traure'ls del seu silenci. Davant de la dificultat que es poguera produir la seua interpretació i estrena, i amb ella el nostre entusiasme mutu per poder-la escoltar, José Vicente Gil la va fer possible utilitzant mitjans informàtics i el programa MuseScore. El resultat sonor d'aquesta obra es va oferir en una audició pública en la Sala SGAE de València en 2013, en el marc del festival Nits d'Aielo i Art. Va ser així com vam poder apreciar per primera vegada la principal contribució de Panach, encara que fora de forma aproximada. L'escolta no deixava de ser inquietant i estranya huitanta-quatre anys després de la seua composició, per a una oïda actual no acostumada, com tampoc l'oïda del seu moment va ser sensible a aquest tipus d'afinació microtonal. Una composició que en el seu temps Panach Ramos considerava «futurista» i «d'estètica misteriosa» i que ara, per a una oïda acomodaticia, sona molt probablement com si la mateixa orquestra estiguera desafinada.

Aquest experiment ens va demostrar que cal activar els arxius per a donar-los una segona o tercera vida per a l'escolta de les noves generacions. És una tasca fonamental, i els descobriments del procés d'escriptura d'aquest llibre van servir perquè, en paral·lel, férem les nostres particulars recreacions històriques (*historical re-enactments*) o reinencions actuals amb nous contextos i tecnologies. Un exemple és com vam traslladar el Circuit Perifònic de València (1939-1945), de José Val del Omar, a una pràctica docent d'art sonor en el 2012, en plena crisi econòmica. Ens va servir per a connectar el present amb les dificultats de la postguerra espanyola, quan es va realitzar el circuit, creant nous missatges sonors amb altaveus portàtils en els enclavaments de les ciutats en què es trobaven situats els 35 de l'antic circuit, des de la plaça de la Reina fins a la platja de les Arenes. Açò permetia al transeünt preguntar què era allò i recordar un patrimoni històric tecnològic ignorat i desaparegut de la seua pròpia ciutat. Fins i tot un ancià ens va explicar com recordava haver vist aquell Circuit Perifònic. Aquesta experiència també va servir per a confrontar la postmemòria de dos moments difícils econòmicament i socialment, el de llavors i l'actual, i indagar en les raons que van portar a Val del Omar a idear aquesta

singular instal·lació urbana que feia conviure el so reproduït pels 35 altaveus amb els sorolls propis de la ciutat. Un any després es va realitzar el Festival LocativeAudio 2013 (València + Network) a través de la iniciativa de Ricardo Climent de NOVARS Research Center de la Universitat de Manchester, amb passejos sonors amb tecnologia geolocativa de telèfons mòbils sobre el mateix recorregut del Circuit Perifònic. Aquest passeig es produïa simultàniament amb els recorreguts sonors d'altres ciutats europees, creant un joc d'identitats entre antigues i noves tecnologies en l'espai de la ciutat. Igualment amb l'aparell electrocompositor musical (1933-1944) de Juan García Castillejo, que es troba perdut i tampoc es conservava cap enregistrament, es va utilitzar el seu llibre com a partitura d'idees per a realitzar un concert d'homenatge titulat «L'artista era l'electrocompositor» (2013), en el 110 aniversari del seu naixement i en el 80 aniversari de la presentació pública del seu aparell electrocompositor. Per a aquest esdeveniment es van crear noves obres sonores i electroacústiques inspirades en les seues idees, explorant un fil genealògic que unia el seu llegat innovador amb les noves generacions de música electroacústica i d'art sonor. Algunes d'aquestes obres presentades emulaven virtualment el desaparegut aparell electrocompositor musical mitjançant el seu redisseny amb les noves tecnologies informàtiques, com si García Castillejo ja haguera imaginat el nostre present huitanta anys abans: fer sonar el seu llibre era amplificar el seu llegat.

Precisament, aquest text aborda en profunditat la contribució pionera de cadascun dels autors tractats. I en molts casos, les seues creacions no només es van fer ressò de les innovacions del seu temps i anteriors, sinó que en van aportar altres pròpies, que anunciaven experimentacions musicals i sonores que es produirien anys després, fins i tot en la creació present. El llibre desenvolupa els conceptes de música experimental i d'art sonor que serviran com a punt de partida per a situar les aportacions dels autors estudiats en aquest sentit. S'exposen diferents accepcions del terme «música experimental», emprat especialment en les dècades dels anys cinquanta i seixanta del segle xx, però José Vicente Gil es detindrà en aquelles obres on «el component innovador» (segons explica Leigh Landy) es prioritza sobre la resta d'aspectes tècnics o musicals. Pel que fa al terme *art sonor*, que va aparèixer posteriorment en la dècada dels huitanta i que en l'actualitat és d'ús més comú entre els creadors, no gaudeix d'una definició consensuada. Però, potser és aquesta indefinició allò que permet que aquest terme siga emprat per més autors (artistes visuals, músics, performers, dissenyadors sonors, videoartistes...) i done cobertura a pràctiques ben disperses. Es basa en el *so* com a element vertebrador més enllà de l'artístic o musical, comú en tants aspectes de la vida, i potser per això és més transversal i obert com a element físic i sensorial que si es fera referència a un tipus de llenguatge. Encara que escriptors i acadèmics com Douglas Kahn o músics i artistes com Max Neuhaus troben el terme *art sonor* restrictiu, en la pràctica no ho ha sigut,

i, igual que el terme experimental se centra en el component innovador, podem dir que en l'art sonor «el so és el centre», més que qualsevol altre element de l'obra (parafraçant l'artista Fluxus Dick Higgins, quan parla de la poesia sonora). D'això, molt intel·ligentment, per a José Vicente Gil l'art sonor «habita al marge» com a llenguatge híbrid, sense ser necessàriament un desbordament de la música; a voltes poden actuar independentment i en altres ocasions cohabituen en la seua base comuna de la cosa sonora. Per açò, en aquest llibre són necessaris aquests dos conceptes de *música experimental* i *art sonor*, ja que en algunes obres podrien ser les dues coses indistintament, però altres propostes com el Circuit Perifònic, no estarien ací com a música experimental i si ho estan és pels seus aspectes vinculats amb l'art sonor.

Els autors abordats en aquest llibre representen una aportació en el seu temps i un precedent de la música experimental o de l'art sonor. Així, Eduardo Panach Ramos (1922-1949) ho serà en el microtonalisme, ja que va crear el seu propi de terços de to, convidant així a escoltar sons mai escoltats o, com ell mateix explicava, protagonistes d'una «música futurista, perfecta o de la naturalesa». El sacerdot Juan García Castillejo (1903-1980), amb la creació d'un instrument que va denominar «aparell Electrocompositor Musical» (1933-1944), una màquina automàtica compositora sonoromusical que mitjançant un determinat atzar era capaç de fer per si mateixa «música elèctrica i espontània». García Castillejo concep possibles usos sense límits en la seua imaginació: «panorames infinits del so elèctric» que podien aplicar-se al microtonalisme amb «milers de notes» entre cada nota, composicions amb els sorolls i freqüències no audibles de la naturalesa i de les radiacions ultramicrofòniques, biblioteques parlades i arxius parlants accessibles des del domicili –anticipant d'alguna manera el *podcast*–, disparar automàticament, per atzar i sense pirotècnics, la pólvora en la festa valenciana –allò que portaria a una mascletà imprevisible i arrítmica– i fins i tot un «concert marí» que farien els peixos de diferents grandàries en el camp magnètic d'un *theremin* submarí. Els seus processos de producció musical autònoma, que alliberen el rol de compositor, anticipen a escala internacional la *música no-intencional* (1952) de John Cage o la música diferent i canviant de la *Generative Music* (1996) de Brian Eno. Algunes de les seues idees són voluntàriament desbaratades, humor de l'absurd, concebudes per a demostrar el potencial del seu aparell Electrocompositor. És el cas de tornar a escriure el *Quixot* per atzar, mitjançant milions d'anys de combinacions de les lletres de l'alfabet, i que resulte «el major sùmmum del *Quixot*». Això el situaria ja en un escenari conceptual postecnològic, d'això el valor sempre contemporani de Juan García Castillejo, en una transgressió contínua dels límits de les nostres idees, des de la trobada sorprenent i absurda que poden oferir els nous mitjans.

Un altre autor estudiat és el cineasta i inventor granadí José Val del Omar (1904-1982) en el seu pas per València i en la seua creació del Circuit Perifònic de València (1939-1945). Àmpliament estudiada la seua aportació experimental en el cinema, és menys coneguda la seua contribució en l'experimentació sonora, tot i que va ser el primer a Espanya a utilitzar cap a 1950 processos creatius —«batre el so», deia ell— propis de la música concreta i electroacústica. En aquest llibre, José Vicente Gil estudia el Circuit Perifònic, que consistia en una instal·lació de 35 altaveus repartits per tot l'espai urbà de la ciutat de València, des del centre fins a la platja. Tot i que aquest circuit tenia inicialment una funció instrumental i propagandista que suplia la manca de ràdios en la postguerra, fet que va provocar el posterior lament de Val del Omar per haver contribuït a la «cretinització col·lectiva». En canvi, les seues reflexions de com el so emés pels altaveus (veu, música i publicitat) s'unia al «bell desordre del so» dels seus carrers, el soroll de la pólvora, les bandes de música en moviment i tot l'ambient sonor de la ciutat, anticipa el que en els anys setanta es coneixerà com a *soundscape* («paisatge sonor»). El circuit entès com a instal·lació sonora singular en la ciutat i la seua inclusió en un context d'altres sorolls urbans, ho acosta a propostes de l'art sonor, a fer del seu creador un «poeta del soroll», en paraules del seu amic Alfonso Sánchez en 1955.

Finalment, el llibre tracta sobre el Grup Actum (1973-1983) que, sota un concepte de *música alternativa*, realitza una pràctica multidisciplinària, minimalista, de lliure improvisació, de sons electrònics i objectes quotidians, d'acció i de músiques parlades, on es posa en joc l'interpret, el públic i fins i tot el context. Esdevindrà una xarxera de les músiques experimentals amb les noves generacions d'art sonor valencià. La creació del primer laboratori d'electroacústica de València-Actum en 1974 per Josep Lluís Berenguer o el primer festival de música contemporània d'Espanya, Ensembles (1979), per Llorenç Barber serà la nostra primera escola sonora experimental d'aquells anys de difícil accés a aquests camps inusuals. I no només llavors, perquè Llorenç Barber ha continuat la seua labor impulsora amb nous festivals i trobades fins al segle XXI, unint la creativitat dispersa del sonor i musical d'aquesta ciutat en una voluntat comuna de canvi i de força. Per això ha volgut sempre aglutinar músics i no-músics, poetes discursius amb fonètics, artistes sonors amb electroacústics, sense cap tipus de prejudicis, en un afany col·lectiu de fer vibrar sonorament aquesta ciutat i que sàpiga escoltar *la mosca darrere de l'orella*.

Per tot això, el valor d'aquest llibre és arreplegar per primera vegada, en un estudi monogràfic en profunditat, allò que abans estava aïllat i dispers en els marges de la història experimental sonora i musical d'aquesta ciutat. Posar-los en connexió és defensar que la seua aportació no ha quedat solitària i perduda, sinó que pot seguir vibrant en les futures generacions. Una contrahistòria silenciada per a crear una nova història sonada (boja?) i sonant (vibrant!) d'aquesta ciutat.

MIGUEL MOLINA-ALARCÓN
Universitat Politècnica de València

DEL BESLLUM A L'ACCEPTACIÓ D'ALLÒ DIVERS

Fins i tot una cultura contextual com la valenciana, tan renuent a la cosa nova i diferent quan concerneix l'art (o no) de les escoltes i els sorolls/sons, no pot evitar ser i estar regada per besllums, aïllats i inconnexos, d'allò que calla i fa callar.

Estem davant d'un llibre excepcional. Un treball redactat amb cura, claredat i la paciència del sant Job, per un musicòleg, José Vicente Gil Noé, que té la valentia de considerar com a propis els efectes per sobre de nosaltres i els nostres músics, dels nous paradigmes, tecnologies, aleatorietats, gestos i intermedialitats de hui en què clapotegem.

I és gràcies a això que ara ens trobem davant de l'inusitat relat d'una València feta callar i expulsada de l'*autopista cultureta local* al llarg de tot un segle i una mica més. Com a mínim, d'ençà que els futurismes van donar la veu de benvinguda a totes les escoltes d'un món que –tecnificat i velocípede– apuntava més enllà del piano i el divan. Un temps en el qual els fums que ens embolicaven no naixien ja d'unes paelles familiars, sinó d'unes locomotores, del girar de les hèlixs, la vitalitat elèctrica i del rugir metàl·lic de tramvies, ràdios, circuits ben perifònics i fins i tot d'uns algorismes ben altres.

Enmig de tants canvis, la nostra València –i pot ser que Espanya tota– va mancar d'un Beuys, és a dir, d'alguna figura de transició –en paraules del meu mestre Simón Marchan– entre actituds contraposades.

Les besllums, inconnexes i il·legibles, no ens van arribar sinó tard i sense enllaç creïble amb el crear dels nostres dies i els nostres dubtes i pretensions.

Per què ningú ens va dir que a un parell de metres del nostre vell conservatori –el de la placeta de Sant Esteve– vivia un pioner/inventor de, ni més ni

menys, un aparell *electrocompositor*? Segurament, durant anys ens creuarem –ell i nosaltres– en el portal, o vam prendre junts, sense saber-ho, un café en el mateix bar del costat.

Per què ningú em va esmentar l'il·luminador sonar d'un punter *Ràdio Mediterrani*, en aquesta València desmemoriada i per contra, sí que ho va fer, i amb gran i respectuosa sorpresa, un Enrique Franco a Madrid i en Radio Nacional?

Mai no vam poder escoltar res de Panach Ramos, ni un vidu i trist terç de to!, germinat en l'algorítmic cap d'un músic més valencià que les seues xufes i orxates.

Quants músics veïns i àvids de conèixer es van acostar al Micalet, l'any 1975, a viure el primer «Concert-homenatge» dedicat a Espanya a un desorientador i fèrtil John Cage?

La cultura valenciana ha sigut sorda a tot allò *sonor* que s'ha eixit de la clau de sol, i això que ací, entre nosaltres, va nàixer en 1974 un estudi de *música electrònica*, i es va publicar el primer llibre sobre el tema a Espanya. I també entre nosaltres, els músics *Actum*, en acabar els *concerts*, es convidaven de viva veu –oh greu actitud anarquista!– els seus oïdors a pujar a l'escenari i sonar, braç a braç, amb els qui allí estàvem, complint com podíem amb la nostra missió de missatgers de l'obvi: VALÈNCIA no és una illa. Ni un submarí.

Clar que fins i tot València, com els submarins, també deixa petjades i restes. Deixa rastre. I un rastre que –des de la brossa– encara parla clar i rotund.

I de manera semblant a com jo –atònit– vaig trobar en 1969 en la popular llibreria París-Valencia del carrer de Pelai, un estrany i vell llibre amuntegat a terra que parlava –oh déu!– de la *música elèctrica*; d'igual manera, una mica més ací, va haver-hi un estudiant disconforme amb el que trobava i li proposaven, de nom José Vicente Gil Noé, que ací i allí, alguna cosa –besllums– havia trobat, així com certes idees i comentaris sobre algunes músiques i noms havia sentit a algun professor –oh Calandín!, no en va seguidor proper del gran Paco Llácer– i tot això en el moment crucial d'escollir tema per als seus treballs final de carrera.

És ací on Gil Noé es posa a furgar, i és el màgic i llatí nom d'Actum el que rastrejarà per a filar allò no sabut ni explicat, allò no escoltat ni conceptualitzat.

Va ser al funest IVM, o Institut Valencià de la Música (seria al voltant de l'any 2009) on res van saber dir-li d'aquell bloquejat i silenciado grup els qui habitaven aquell estret *institut* centrat en uns músics més compositors que ciutadans. Una vegada més, aqueixa falta de connexió entre actituds contraposades que parlàvem més a dalt. Per contra, a Madrid, en la Fundación March, «van ser –m'escrivà l'autor– exquisits [...]». Em van atendre com si estiguera fent el treball més important del món».

Han passat uns deu anys de tot allò, el hui que aquest llibre arriba a les teues mans apunta al fet que tot hauria de ser diferent. No és així, l'entorn valencià té encara massa llast i acomodament. És veritat que hem canviat, el context mundial

és també un altre, però l'autor d'aquest llibre, i jo amb ell, ens declarem més prenyats de desencantament que d'entusiasme. «Potser es va perdre l'heroïcitat aquella [...]. Durant massa temps, les coses que han valgut la pena han vingut per canals de gent que s'ho ha muntat pel seu compte i pot ser que encara siga així».

Si auscultem la València humana de hui, la veiem poblada de *vestigia* que parlen d'un bon grapat d'iniciatives i persones que, com sempre, ens il·lusionen i acompanyen, però encara hui aquest llibre no és cosa feta, és pàl·lida llumeneta que postula un futur que no arriba.

Massa traves, massa tics d'un passat que no deixa prou espai a les aventures ni les utopies a les quals tenim dret de somiar com a desitjables i possibles. Un exemple ben proper i estimat que il·lustra el que escric: el cas Carles Santos, per notori i proper, ens crida l'atenció. És increïble que la seua vida, obra i actituds, en solemne risc i confusió amb el seu proposar i viure, no haja calat ni superficialment entre nosaltres els valencians. El següent capítol encara no escrit d'aquest llibre ha d'obrir bretxa en aquest sentit.

L'art té moltes vides, és admirable en els seus mil camins i viaranys, i aquest llibre és bon exemple de com pot variar endinsar-se en el nostre passat, un passat que semblava ja momificat i replet. Tot, doncs, pot ser regirat i commogut. I aquest escrit ho canta.

Barreres més altes van caure, també l'esquema estretament tardosinfònic que s'inocula en i des de les nostres institucions anomenades musicals. No fem prou per a posar al dia les nostres necessitats. Massa incompetències s'amunteguen i són tingudes encara per peremptòries.

Hem d'actuar i prompte, hem d'influir amb força i determinació en l'indispensable canvi que postulem i necessitem. Cal, doncs, canviar de model radicalment i urgent.

Solament el cultiu de l'insòlit mereix la nostra atenció i respecte. Arromanguem-nos i posem-nos a la feina.

LLORENÇ BARBER

INTRODUCCIÓ

El títol d'aquest llibre pot arribar a sorprendre encara hui en dia –o segons a qui, no tant–; és cridaner i sospitós per si mateix. Tothom ha vist una partitura alguna vegada i sap del paper preponderant i vigilant que ostenta la clau –de sol o una altra, segons el cas–. Aquest títol, però, no és original de l'autor, sinó que està directament inspirat en un text d'Actum que va circular per la ciutat de València als anys setanta en alguns dels seus programes de mà: «música no s'escriu amb majúscules, música no comença amb la clau de sol [...]». Per a Actum la música no havia d'emanar necessàriament del paper ni ser aquella Música amb majúscules que tot el món identificava com a tal: la música està en tots els llocs, en el so que acompanya la vida o en les vibracions que pot proporcionar l'objecte més insospitat. Aquelles paraules eren llavors tota una declaració d'intencions del grup i volen ser-ho també ara del llibre que ací comença.

Al llarg del segle xx, la música occidental va patir al seu si nombroses i importants transformacions de manera similar a com va ocórrer en altres disciplines artístiques, encara que, salvant diferències, quant a la profunditat, el temps i l'acceptació dels resultats. Com explica Ross (2009: 12), mentre que l'obra d'artistes com Jackson Pollock es ven per milions, qualsevol equivalent musical amb prou feines té impacte significatiu en un entorn en què la música s'ha estereotipat com allò que van compondre alguns mestres que fa molts anys o segles que estan morts. Els canvis no només es van donar al voltant de l'harmonia, la manera d'organitzar un material reduït als dotze sons convencionals o la jerarquia de factors com el timbre i el ritme, sinó també en relació amb altres aspectes, fruit de la recerca de noves fórmules en les més diverses direccions. Apostes més radicals, per dissidència o per vocació d'experimentar, van portar al desafiament o a l'alteració significativa de paràmetres musicals tradicionalment inqüestionables –el so musical, la voluntat del compositor, l'obra tancada

i predefinida, els instruments musicals, el paper de l'intendent, la situació del concert, els espais convencionals— fins al punt de fer necessari replantejar la resposta a una pregunta que fins fa poc més d'un segle era molt fàcil contestar: què és la música?

Durant el decurs del segle xx qualsevol intent de definició podia ser rebutat o desafiat per l'actitud experimentadora i heterodoxa d'alguns músics o per les successives contribucions d'una tecnologia ja imparabile. Entre tot el succeït es pot pensar en la incorporació dels microtons i del soroll com a material sonor de ple dret; la utilització anticonvencional d'instruments musicals o la seua *preparació*; la presència de l'atzar en la composició, amb la consegüent renúncia a l'organització racional i conscient per part del compositor; la indeterminació, que atorgava a l'intendent un protagonisme inusitat; l'aplicació de la tecnologia electrònica a la creació a través d'un instrumental que el compositor manipula directament i amb el qual disposa d'un espectre inesgotable de freqüències i timbres; la captura, manipulació i enregistrament en cinta de sons concrets per a utilitzar creativament; la utilització de l'ordinador per a assistir o substituir al compositor; la valoració estètica del silenci, el reconeixement de la seua capacitat per a articular-se en forma d'obra i el protagonisme que, a través d'ell, cobra el context; la suma del gest i les accions quotidianes; la repetició sistemàtica o la macrocòsmica concepció del món com a composició musical a través del paisatgisme sonor. Tot açò va fer que a mesura que discorria el segle fora més complicat distingir entre música i els seus antics oposats, silenci i soroll, o diferenciar entre el que és música i el que és qualsevol altra cosa que sona, però no música. El resultat d'eixe patrimoni és que, com indiquen Barber i Palacios (2009: 7), «el que encara anomenem música, estendrà ostentosament els seus límits per a, a partir d'ací, arrabassar-nos a sentir amb orelles noves».

Parlar d'heterodòxia en la música o en la percepció estètica del so és parlar de disconformitat amb les pràctiques i els hàbits generalment admesos. Una vegada trobats i definits aquests, per negació o subversió apareix la dissidència. Es tracta d'aquells fonaments històricament acceptats com a essencials que es poden inferir de la pràctica del compositor convencional i configuren una tradició postrenacentista on, malgrat les distàncies, caben des de Bach als creadors de l'avantguarda europea (Nyman 1974: 21). César Cano, un dels compositors valencians contemporanis de més rellevància, es refereix a eixos fonaments com els «paradigmes que són l'essència de la música tal com la coneixem» i fixa alguns d'ells com la qualitat orgànica, la direccionalitat i la finalitat del discurs musical, la funció portadora d'un missatge artístic, la concepció de l'obra com a fruit codificat d'un pensament musical que el creador pretén comunicar als seus oïdors, la importància de l'autoria, l'autonomia de l'obra i el seu caràcter com a ens acabat i perfecte, el ritual del concert i el paper tradicional de l'intendent virtuós (Cano 2011: 88-89). Tots junts es constitueixen en límits d'un concepte

estereotipat de música que al llarg del segle xx es va convertir en objectiu a desafiar per als músics d'esperit més innovador i experimental, els quals, amb les seues propostes, van transitar o traspasar la frontera. En aquest mateix sentit, a partir d'un dels elements successivament més compromés al llarg del segle xx, Cox i Warner (2008: 6) es refereixen a les pràctiques musicals experimentals com aquelles que, des de Russolo a la cultura DJ, «han habitat aquella frontera on el soroll i el silenci es converteixen en música i viceversa».

En aquest llibre, la referència a l'heterodòxia musical s'entrecrua amb la de música experimental, terme que ja va plantejar Cage (1961) per a referir-se a la música de resultat desconegut. Però, com indica Landy (1991), s'ha utilitzat amb diversos significats. D'entre tots ells, encaixa ací el que entén la música experimental com aquella en la que el component innovador de qualsevol aspecte, deliberadament buscat, té prioritat per damunt de la resta de qüestions de l'obra. Explica Landy que, tot i que la innovació ha existit sempre, en el segle xx molts compositors van centrar el seu interès estrictament en el fet nou, ignorant, compromentent o rebutjant valors comunament acceptats.

El procés d'ampliació de fronteres i el desenvolupament de noves sensibilitats estètiques cap a les diferents dimensions que cobrava la música, a causa de les disruptcions heterodoxes, no es va donar de forma generalitzada. No va tindre el mateix calat ni es va produir en els mateixos temps en uns llocs que en uns altres. A València, la creació musical va romandre en un estàndard completament al marge de tensions com les citades durant la pràctica totalitat del segle xx. En un sentit similar a com s'ha citat a Ross, en un programa de mà d'Actum de 1979, López-Chavarri Andújar explicava: «quant, paradoxalment, a València s'exhibeix, visita i compra pintura d'allò més actual, d'allò més avançat, en música vivim ancorats en una programació que desconeix el pols de la societat dels nostres dies». Manuel Palau, els integrants del Grup dels Joves, Amando Blanquer, Francisco Llácer Pla, José Moreno Gans o José Vicente Baguena Soler, d'entre molts altres compositors, van fer aportacions importants a la música valenciana amb particularitats molt diverses, des de posicions lingüístiques i estètiques diferents, però compartint certs elements essencials que configuraven un model de música encara definit per uns límits que no van cedir davant de les novetats que se succeïen en el panorama internacional. Consideració a banda mereix el que passa en les últimes dues dècades del segle, amb els autors d'una nova generació –Emilio Calandín, Enrique Sanz, César Cano, Rafael Mira o José Antonio Orts d'entre altres– que, tot i respectar els confins del que aleshores s'anomena música contemporània, actualitzen els seus llenguatges a la recerca de solucions personals impossibles d'uniformitzar.

L'ortodòxia dominant i incontestable que va dominar durant la quasi totalitat del segle a València no va impedir que alguns albiraren horitzons més amples fora dels procediments comuns i s'involucraren –conscientment o no– en

algunes de les sacsejades musicals enumerades abans. Fa ara quatre dècades que el compositor Llorenç Barber reflexionava sobre la identitat valenciana i establia per primera vegada una lúcida genealogia de l'heterodòxia musical a València. Confirmava la presència de certa actitud dissident de què participaven el grup Actum i un suposat llinatge que incloïa de forma inèdita Eduardo Panach i Juan García Castillejo: «Actum [...] té la seua genealogia: és fill i net d'heterodoxos. [...] tant Panach com a G. Castillejo emparenten amb el més revolucionari de la seua època, són cosins de futuristes, dodecafonistes, dadaïstes, ultraïstes, cubistes i altres» (Barber 1979a). Més endavant, el compositor valencià va ajuntar per primera vegada els noms de Panach, García Castillejo, Val del Omar i Actum en un mateix marc experimental com és la «Cronologia provisional per a una història de les músiques experimentals espanyoles» (Barber i Palacios 2009).

Per a qualsevol interessat a conèixer com ha sigut la història de la música valenciana de l'últim segle, les paraules de Barber han de sonar necessàriament a invitació a bussejar en aquests noms. Però, malgrat les seues cridades d'atenció, els protagonistes mai no han sigut objecte d'una exploració àmplia –més enllà d'algunes discretes i molt puntuals aproximacions– ni han sigut part de la història contada. El relat històric de la música valenciana ha emmalaltit d'indiferència cap a alguns assumptes, i ha causat importants oblits que urgeix recuperar. López-Chavarri Andújar (1985: 76) ja assenyalava que «si sempre és oportú recordar les realitzacions que avancen perspectives i obrin camins, a València s'han deixat en l'oblit noms que han aportat inquietuds renovadores». És cert que en els últims anys s'han succeït moltes recerques i publicacions en l'àmbit de la musicologia valenciana, s'han defensat desenes de tesis doctorals, s'han editat ambiciosos diccionaris, s'han publicat monografies i s'ha generat una important producció científica. Però amb tot, continuen sense corregir-se alguns oblits, sobretot pel que fa als casos més heterodoxos i experimentals. Segons explicava Barber en el diari *El País* (7 de març de 2012) amb motiu de la presentació del seu combatiu XV Festival Nits d'Aielo i Art, és així perquè la història de la música valenciana s'ha fet des d'«el punt de vista simfònic», amb la certesa que «el simfonisme és el gran carrer on han ocorregut les coses més importants de la història de la música» i s'ha oblidat que hi ha hagut altres camins on també han passat coses.

Amb la perspectiva que atorga el temps i ben coneguts quants canvis, revolucions i transformacions es van operar en la passada centúria en el món de l'art i de la música, és necessari completar el relat històric amb algunes dissidències que fa massa temps estan abandonades en els marges de la història. Així, aquest llibre està dedicat precisament a aquelles músiques que no començaven necessàriament amb la clau de sol: quatre històries d'heterodòxia musical i sonora a València durant el segle xx. La idea de música sota la qual es presenten aques-

tes històries està eixamplada, és un concepte que ha destruït els seus sòlids límits tradicionals o que els ha dotat d'una flexibilitat quasi il·limitada. Ja fa dècades que Schafer (1977: 21) explicava que les definicions estrictes resulten inacceptables. Així, el fet més important no és dilucidar si les propostes que es presenten estan dins o no de la música, sinó mostrar la relació que amb ella van establir.

Aquest llibre presenta, doncs, quatre històries, quatre capítols que es corresponen monogràficament a cadascuna de les propostes heterodoxes rescataades. Després de l'obligada introducció, el primer capítol està dedicat a Eduardo Panach i el seu treball amb el microtonalisme a la conquesta del total sonor. Un discret músic d'Alboraia obsessionat des de molt prompte per esprémer l'octava a la recerca de més i més sons diferents amb els qui poder fer música. Tants com 12 o 53 o mai se sap quants haguera arribat a desentranyar si, en compte de menysprear-lo, algú haguera pres seriosament i amb interès els seus arguments. Arguments, per cert, ben pareguts als que han servit per al reconeixement universal de figures com Alois Hába o Julián Carrillo. En el segon capítol el protagonisme de la història és per a Juan García Castillejo, un capellà amb una fe cega en l'electricitat i l'electrònica com a vertaderes dominadores d'un món cada vegada més modern. Especialitzat en l'aplicació d'aquestes disciplines a la radiotelegràfica, de sobte va projectar cap a la música tots els seus coneixements per acabar fabricant un quasi mític aparell electrocompositor, una màquina capaç de crear obres automàticament i de fer-les sonar per mitjans purament electrònics. El tercer capítol presenta la història del Circuit Perifònic que José Val del Omar va instal·lar a València només acabar la Guerra Civil Espanyola. Una xarxa d'altaveus repartits pels carrers que, en sonar amb música i paraula, feien del teixit urbà una enorme caixa de ressonància i de la ciutat tot un instrument. L'interès, a més del mateix circuit, està en la reflexió suscitada en Val del Omar sobre la semblança sonora de la ciutat i l'avançament del concepte estètic que anys després estarà darrere del paisatgisme sonor. Per últim, el llibre es tanca amb un capítol quatre dedicat al grup Actum, pioner valencià i espanyol en el seguiment del corrent experimental que va recórrer Europa i Amèrica a partir de l'obra i pensament de John Cage, convertit ja en referent. Els més que nombrosos concerts organitzats, les obres compostes pels seus membres, l'estudi de música electroacústica fundat i la posada en marxa d'uns actes de música alternativa com Ensem, fan de la d'Actum una història tan interessant com utòpica –si no ingènua– en la València de l'últim franquisme i els primers temps de democràcia

Les quatre històries presentades tenen lloc en un segle canviant i vertiginós en l'artístic. El relat s'inicia amb Panach i els seus treballs amb microtons en 1922 i termina en 1983 amb la desaparició del grup Actum. No s'estén més enllà, encara que es poden trobar històries que ben bé podrien haver-se incorporat.