



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Departamento de Historia del Arte y Musicología

EL COMPOSITOR JOSÉ IGES. OBRAS DE TÉCNICA MIXTA

David López Sáez

Trabajo de Investigación
dirigido por la Dra. Marta Cureses de la Vega

Programa de Doctorado Interuniversitario:
Música en la España Contemporánea

Bienio 2009-2011

Agradecimientos

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de diferentes personas e instituciones, hacia las que me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento.

En primer lugar y de manera destacada doy las gracias a José Iges por su colaboración y amabilidad, tanto al recibirme en su casa como al ofrecerme todo tipo de materiales e información, indispensables para la realización de este trabajo. Sin su ayuda las líneas que se desarrollan en esta investigación no hubieran podido existir, ya que la mayor parte de las fuentes en las que se basan proceden de su propio archivo personal.

También quiero dar las gracias de manera especial a la Dra. Marta Cureses de la Vega, Profesora Titular del Departamento y directora de la investigación, por su apoyo, colaboración, calidad humana y orientación, gracias a la cual este trabajo ha adquirido la forma con la que se presenta. Gracias también a Miguel Álvarez-Fernández por la ayuda prestada, por su motivación y sus orientaciones metodológicas.

Parte de la financiación de este trabajo ha sido posible gracias a una beca de movilidad de profesores y estudiantes en programas de doctorado con Mención de Calidad del Ministerio de Educación, institución hacia la que extiendo mi más sincero agradecimiento.

Por último doy gracias a todas las personas que me han apoyado, a mis amigos, a Inma y de manera muy especial a mi familia.

Índice:

<u>Introducción</u>	1
A. Presentación	2
B. Objetivos de la investigación	10
C. Estado de la Cuestión	14
D. Metodología	21
E. Fuentes	24
 <u>Capítulo I: Entorno generacional y biográfico</u>	29
I. 1. Etapa formativa	30
I. 2. Entorno generacional	33
I. 3. Asociacionismo y nuevas iniciativas de la joven promoción	40
I. 4. Trayectoria personal de José Iges	46
 <u>Capítulo II: Introducción a las líneas compositivas generales de José Iges</u>	55
II. 1. Influencia del Arte Radiofónico	56
II. 2. Relaciones con la Música Electroacústica	59
II. 3. Importancia de los sonidos relacionados con la voz humana	62
II. 4. Revalorización de los residuos	64
II. 5. Influencia del Arte Conceptual	66
II. 6. Influencia del Teatro Musical	66
II. 7. Influencia de la Instalación	67
II. 8. Influencia de la Intermedialidad	70
 <u>Capítulo III: La técnica mixta en la obra de José Iges.</u>	
Características generales	73

<u>Capítulo IV:</u>	Obras para técnica mixta y solista	81
IV. 1.	<i>Tres</i>	82
IV. 2.	<i>Cristal II</i>	87
IV. 3.	<i>Seven Minutes Desert</i>	95
IV. 4.	<i>Esercizi Sulla Fragilità</i>	103
IV. 5.	<i>Acción-Reacción</i>	107
IV. 5. 1.	Análisis del playback	107
IV. 5. 2.	Análisis de la parte instrumental	109
IV. 5. 3.	Interacción entre ambas partes	114
IV. 6.	<i>Music Minus One I: Concierto Barroco</i>	117
IV. 6. 1.	Análisis del playback	117
IV. 6. 2.	Análisis de la parte instrumental	121
IV. 6. 3.	Interacción entre ambas partes	122
IV. 7.	<i>Music Minus One II: Alegrías</i>	123
IV. 8.	<i>La Isla de Las Mujeres</i>	132
IV. 8. 1.	Análisis del playback	132
IV. 8. 2.	Análisis de la parte instrumental	135
IV. 8. 3.	Interacción entre ambas partes	137
IV. 9.	<i>Del Lado Oscuro</i>	139
IV. 9. 1.	Análisis del playback	141
IV. 9. 2.	Análisis de la parte instrumental	143
IV. 9. 3.	Interacción entre ambas partes	147
IV. 10.	<i>Obra a determinar</i>	150
IV. 11.	<i>Lezione di Retorica</i>	156
IV. 12.	<i>Nihil Obstat</i>	159
<u>Capítulo V:</u>	Conclusiones	167
<u>Bibliografía:</u>		179

Índice de contenidos del CD adjunto

<u>Nº de pista</u>	<u>Descripción</u>
1	Fragmento de la obra <i>Tres</i>
2 – 5	Extractos de <i>Cristal II</i>
6 – 8	Extractos de <i>Seven Minutes Desert</i>
9 – 11	Extractos de <i>Esercizi sulla fragilità</i>
12 – 16	Estratos de <i>Acción-Reacción</i>
17 – 19	Extractos de <i>Music Minus One I: concierto barroco</i>
20 – 24	Extractos de <i>Music Minus One II: alegrías</i>
25 – 30	Fragmentos de <i>La isla de las mujeres</i>
31 – 40	Extractos de <i>Del lado oscuro</i>
41 – 43	Fragmentos de <i>Obra a determinar</i>
44 – 46	Fragmentos de <i>Lezioni di retorica</i>
47	<i>Nihil Obstat</i>

INTRODUCCIÓN

A. PRESENTACIÓN

En el presente trabajo se plantea el estudio de una parte del catálogo del compositor José Iges, concretamente las obras realizadas para técnica mixta y solista. Con él se pretende establecer un primer paso de investigación para el estudio general de su creación artística, en un futuro trabajo de doctorado.

Como técnica mixta se entiende la combinación de instrumentos acústicos, entre los que se incluye el empleo de la voz, con procedimientos electrónicos. Este tipo de técnica puede ofrecerse en una doble vía, por un lado la combinación de instrumentos acústicos con una parte pregrabada y, por otro, la manipulación en tiempo real de la interpretación del instrumentista en vivo (se puede dar también una mezcla de ambas posibilidades). Ambos procedimientos se engloban en el contexto de la música electrónica en vivo, que pertenece a su vez a la categoría de música electroacústica, entendida ésta como música en la que la tecnología electrónica es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el principal medio de transmisión¹.

El rápido proceso de avance tecnológico acaecido ya desde finales del siglo XIX ha dado lugar a un desarrollo sin precedentes en la historia de la humanidad, desarrollo que ha permitido que la tecnología haya llegado a estar presente en prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana. En lo referente al sonido, hechos tan decisivos como la invención de medios para registrarlo y reproducirlo, el descubrimiento de la electricidad o el desarrollo de las ondas radiofónicas han creado un nuevo paradigma, toda una revolución, que ha modificado nuestra experiencia de lo sonoro. Los nuevos medios de creación y reproductibilidad electroacústica se han convertido en la propia esencia de la difusión musical y han dado lugar al surgimiento de toda una cultura del altavoz. A través de este medio se hace posible la transmisión del sonido, ya sea previamente registrado en algún tipo de soporte,

¹ Simon Emmerson y Denis Smalley: "Electro-acoustic music" en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2º ed., 2001; Vol. 6, p. 59.

tomado de una interpretación en vivo o transmitido a través de una emisión radiofónica, condicionando el acto de la escucha, y por lo tanto, generando nuevas situaciones, en ocasiones no lo suficientemente valoradas.

Desde el punto de vista creativo estos avances técnicos también han tenido su repercusión en la composición musical, ya sea desde el campo de la organología, con la creación de nuevos instrumentos electrónicos como el Telharmonium, el Theremin o las Ondas Martenot, ya desde principios de siglo XX, o desde la estética, con el desarrollo de nuevos procedimientos de creación de musical. En este sentido se han venido desarrollando, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, diferentes escuelas que han promovido diversas estéticas ligadas a estos procedimientos, como la composición a través de la manipulación de sonidos tomados del entorno, propuesto por el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, o por medio de la síntesis de sonido, defendido por los seguidores de la *Elektronische Musik*. En principio, estas escuelas, ambas surgidas desde el entrono de la radio, proponían estéticas contrapuestas que al cabo de los años han ido entremezclándose, llevando hasta lo que se ha venido a denominar *música electroacústica*. Con el avance de los medios técnicos y el posterior desarrollo de la informática, este campo de la creación musical se ha visto ampliado, quedando dotado de un amplio abanico de posibilidades, y dando lugar a una nueva forma de hacer y entender la música, que también ha tenido su repercusión en la composición de música puramente instrumental.

Por otro lado, ya desde principios del siglo XX, gracias a las aportaciones de movimientos artísticos como el Futurismo o el Dadaísmo, se ha venido desarrollando otro tipo de trabajo artístico con el sonido que se diferencia de lo que tradicionalmente se ha establecido como “musical”, y que también se ha apoyado en el desarrollo de los nuevos medios tecnológicos. Se trata de la *artistificación* del ruido, hecho que ha sido utilizado por diversas disciplinas artísticas que convergen en lo que se ha venido a denominar Arte Sonoro, entendido éste como “una categoría artística que surge con el siglo XX, aunque como tal no se formula hasta bien entrada

su segunda mitad. Es el arte de la “era del sonido”, es decir, de aquella en la cual se comienza a valorar estéticamente el entorno acústico”².

En España este tipo de arte ha venido desarrollándose a través de aportaciones individuales, quizás algo desconectadas entre sí, convirtiéndose en figuras destacadas el propio José Iges, Llorenç Barber, etc., si bien es cierto que ya existían antecedentes en la primera mitad del s. XX con artistas como Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, en los últimos años se está desarrollando un intento de aunar perspectivas y crear un marco común que agrupe a los diversos artistas sonoros que trabajan en nuestro país, cada uno procedente de un ámbito determinado, ya que como señala Iges:

“Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar por tanto que los autores que lo han/hemos venido realizando hayan/hayamos pertenecido al mundo literario, al tecnológico, al musical, al arte visual, al teatral o a campos situados “entre sillas” como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. Unas prácticas que, como ocurre con harta frecuencia con el arte que nos ocupa, “asumen la confusión y disolución de las formas convencionales de arte que había comenzado a principios del siglo XX”, como escribió la teórica Elizabeth Armstrong”³.

Como resultado de este empeño unificador se han venido desarrollando en España diversas iniciativas, como la *I Muestra de Arte Sonoro Español* (MASE) comisariada por José Iges y celebrada en Lucena (Córdoba) entre el 4 de Octubre y 5 de Noviembre de 2006, en el marco del 8º Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment, o el *Encuentro de Arte Sonoro en España* (EASE) en 2010, que surge como la necesidad de crear un foro abierto donde los distintos artistas, investigadores y demás profesionales relacionados con el arte sonoro en España puedan poner en común y manifestar sus experiencias, sus percepciones y sus expectativas.

² José Iges, “Arte sonoro en España: notas introductorias” *Sensxperiment 2006: MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español*, cat. exposición, Lucena: Weekend Proms, 2007; p. 23.

³ José Iges, “Arte sonoro: un arte de intersecciones” (<http://ease.mase.es>)

Por lo general, las diversas disciplinas que conforman el complejo entramado del Arte Sonoro hacen uso de los medios electrónicos para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros para organizar el sonido, por lo que se podría relacionar a este ámbito con el de la música electroacústica. Sin embargo, existen ciertas diferencias entre el Arte Sonoro y la concepción generalizada del término *música electroacústica*, que relaciona a este último con la creación de obras dentro del ámbito de la composición académica contemporánea. Difícil distinción que viene determinada por las diferentes maneras de organizar el sonido en el tiempo y en el espacio, ya que algunas de ellas son musicales y otras no, “la música tiene unos criterios e intenciones diferentes de los exhibidos en la poesía sonora, la instalación o el arte radiofónico a la hora de organizar el material sonoro”⁴. En este trabajo, atendiendo a una concepción más amplia del término *música electroacústica*, se incluyen dentro de éste diversos procedimientos empleados por el Arte Sonoro, los cuales suponen una fuerte influencia para la composición de las obras estudiadas.

Cada época busca las expresiones sonoras acordes con su momento, por lo que en una época caracterizada por el desarrollo tecnológico, es lógico que se asuma éste dentro de su creación artística. De esta manera el arte adquiere una actitud de compromiso con su tiempo, convirtiéndose en un reflejo del mismo. Ésta es la posición adoptada por el compositor estudiado en este trabajo, la de un artista comprometido con su época, compromiso que viene determinado, entre otras cosas, por la utilización de los nuevos medios disponibles. Gran parte de su producción artística está dotada de una actitud reflexiva hacia el propio medio de difusión de la obra de arte, asumiendo un papel que pone en tela de juicio la posición hegemónica impuesta por los mass media en la sociedad actual, conformando un discurso no exento de una actitud crítica. En este discurso el empleo de los nuevos medios electrónicos adquiere una especial relevancia, basando en ellos prácticamente la totalidad de su producción artística, a excepción de unas pocas obras compuestas exclusivamente para conjuntos instrumentales. La utilización de la tecnología

⁴ José Iges, “Arte sonoro en España: notas introductorias” *Sensxperiment 2006: MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español. op. cit.*

electrónica por parte de José Iges se vincula además con las aportaciones más radicales de las primeras vanguardias y la nueva música experimental.

En el pensamiento artístico de José Iges tienen cabida diferentes aportaciones desarrolladas desde diferentes disciplinas, tomando elementos del arte radiofónico, la poesía sonora, el paisaje sonoro, la instalación, la performance, etc., la mayor parte de ellas inscritas dentro del denominado Arte Sonoro. Situación que dificulta la comprensión de su obra desde la perspectiva de una única vía, dotándola de un carácter poliédrico que queda bien reflejada en la autodefinición del propio Iges de estar “sentado entre sillas”, en virtud del empleo de recursos de diversa procedencia. Esto lleva también a la consideración de Iges como artista intermedia, siguiendo la denominación sugerida por el artista Fluxus Dick Higgins en su texto *Statement on Intermedia*, que puede ser entendido como el reflejo de su compromiso con las nuevas manifestaciones sonoras a través de una actitud en la que se pretende la disolución de barreras entre las diferentes disciplinas artísticas. De esta manera también se puede entroncar su trabajo con algunas de las aportaciones derivadas del movimiento Dadá, sobre todo con la figura de Duchamp, incorporando algunos matices relacionados con el surrealismo, así como algunos puntos del pensamiento de John Cage y, sobre todo, la influencia del movimiento Fluxus y de algunas características del arte conceptual.

Una aproximación al estudio de su obra es, por lo tanto, complicada, debido a la dificultad de adscribirla a una única línea de pensamiento compositivo. En este trabajo se pretende acotar este empeño analítico por medio del estudio de una parcela de su catálogo, la centrada en la composición de obras para solista, o solistas, y electrónica. Sin embargo, a partir del estudio de este tipo de obras también es posible un acercamiento a esas ramificaciones presentes en su pensamiento artístico, ya que algunas de ellas se ven reflejadas en varias de las obras estudiadas. Esta situación permite rastrear la influencia de diversas manifestaciones artísticas como la poesía sonora, la performance, el teatro musical, el paisaje sonoro, el arte radiofónico y el arte conceptual.

En la mayor parte de las obras para solista, o solistas, y electroacústica de José Iges el principal procedimiento empleado es la utilización de una parte pregrabada (playback) a la que se superpone la interpretación instrumental. Sin embargo, también hay casos en los que la tecnología electrónica es usada para modificar el sonido de la interpretación en vivo, así como también se da en alguna ocasión la mezcla de ambas posibilidades. Estas técnicas se relacionan con la *música electrónica en vivo*, circunscrita dentro del ámbito general de la denominada *música electroacústica*. Sin embargo, el uso que generalmente se suele hacer de este término, como anteriormente se comentaba, restringe su aplicación a un determinado tipo de obras, mayoritariamente vinculadas a la música académica contemporánea, en las que parece tener un valor predominante la síntesis de sonido, entre otros procedimientos. Este recurso es muy limitado en las obras estudiadas en este trabajo, en las que se emplean técnicas relacionadas con la grabación de sonidos del entorno, apropiación de material musical preelaborado, o la grabación del sonido de la voz, o del instrumento. Por este motivo, su adscripción dentro del término *música electroacústica* viene determinado por una acepción más amplia del término, en el que tienen cabida diversas aportaciones desarrolladas desde el Arte Sonoro. En este sentido nos encontramos con algunas obras en las que el empleo de la electroacústica se limita a la grabación y posterior edición del sonido de la voz o de instrumentos, así como la incorporación de sonidos tomados del entorno a modo de paisaje sonoro, etc.

De igual manera, algunas características de las obras estudiadas se alejan de lo que tradicionalmente se ha establecido como perteneciente al ámbito de la música, aproximándose más a una nueva concepción de lo sonoro y su manera de organizarlo, muchas veces en relación a esas manifestaciones artísticas pertenecientes al Arte Sonoro anteriormente comentadas. De esta manera, se toma en consideración una ampliación del término “música” para incluir a este tipo de obras. Ampliación que viene determinada por ciertas consideraciones de lo musical derivadas de definiciones como la realizada por John Cage, para el que la música es “sonido organizado”. Por lo tanto, para el acercamiento a este tipo de obras, en ocasiones se hace pertinente una ampliación de conceptos con el fin de lograr una

mejor comprensión de las mismas, superando barreras establecidas por visiones más tradicionales o academicistas.

Sin embargo, entre las obras estudiadas en este trabajo es posible encontrar una cierta variedad de procedimientos compositivos, desde elementos derivados de algunas manifestaciones artísticas relacionadas con el Arte Sonoro, presentes en los diferentes playbacks, hasta otros más relacionados con la composición de música académica contemporánea. No hay que olvidar que se trata de obras en las que se incluye la interpretación instrumental, y por lo tanto, supone una de las parcelas más “convencionales” del catálogo de este compositor. En todas ellas la parte instrumental está escrita en el formato de partitura convencional, sin embargo, la labor compositiva casi siempre se deriva de una estrecha complicidad con el intérprete, y no de un trabajo de abstracción al frente de la partitura. En este sentido se introducen en gran número de ocasiones elementos de indeterminación y aleatoriedad, otorgando cierta libertad al intérprete. En otros casos ciertas características de elementos introducidos en la composición instrumental exigen la incorporación de nuevas técnicas de notación musical que derivan de las innovaciones realizadas desde la música académica contemporánea, como la incorporación de multifónicos, fluctuaciones del sonido, etc. La parte instrumental se restringe a la intervención de un solista, o como mucho de dos intérpretes.

Por otro lado, la parte electroacústica, con sus dificultades de notación, es presentada en la partitura a modo de guía para los solistas, indicando los principales eventos sonoros que se van sucediendo a lo largo de la obra con el objetivo de servir de ayuda a la interpretación. Uno de los aspectos más interesantes del estudio de estas obras, es el análisis de los diferentes procedimientos de interacción entre instrumentista y electroacústica, las relaciones entre humano-máquina. Estos varían de unas obras a otras, desde una estrecha complicidad entre ambos, imitación por parte del solista, la conformación de una base acústica sobre la que se desarrolla la interpretación instrumental, transformación de los sonidos en vivo, etc.

La necesidad de registrar los sonidos pregrabados plantea la obligada existencia de algún tipo de soporte, que puede variar desde la cinta magnetofónica, la cinta DAT, el CD, hasta los ficheros de ordenador. El empleo de los diversos soportes evidencia la evolución de los mismos a través del tiempo, lo que unido a la variedad de medios tecnológicos empleados en la conformación de los diferentes playbacks, permiten su vinculación con la evolución de la Historia de la Música Electroacústica. En este sentido, el análisis de cada una de las obras está dispuesto de manera cronológica, abarcando un período de tiempo que va desde principios de la década de los ochenta hasta la primera década del nuevo milenio, período caracterizado por el tránsito de los medios analógicos a los digitales gracias la evolución de la informática.

Los análisis de las obras se presentan de forma individualizada con el objetivo de servir a una mejor atención a las características propias de cada una de ellas. Después se tratan las diversas relaciones existentes en el apartado dedicado a las conclusiones. Estos apartados del trabajo están precedidos por otro dedicado a aspectos biográficos y generacionales de José Iges, con el que se pretende enmarcar las obras dentro de su contexto histórico y de la trayectoria vital del compositor, así como por otro dedicado a las líneas compositivas generales del autor. En este último apartado se establecen las características generales de su poética, con el objetivo de vincularlas a las obras estudiadas y así lograr una mejor comprensión de las mismas.

Por lo general, el pensamiento artístico de Iges plantea soluciones divergentes con respecto a sus precedentes generacionales, así como respecto a algunos de sus coetáneos. Su concepción de la música, o de lo sonoro, se aleja de concepciones academicistas y se vincula con las nuevas formas de entender el arte, y el trabajo con el sonido, derivado en muchos casos de plantemientos relacionados con la nueva música experimental y el Arte Sonoro. Estos a su vez relacionados con diversos elementos característicos de las vanguardias históricas, de movimientos como Dadá, el Surrealismo o el Futurismo. En su discurrir artístico se mezclan procedimientos relacionados con el arte radiofónico, la instalación sonora, la poesía sonora, el paisaje

sonoro, la performance, el arte conceptual, etc., muchos de los cuales pueden verse reflejados en las obras estudiadas en este trabajo.

B. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Por un lado, el estudio de temas estrictamente contemporáneos por parte de la musicología no ha sido muy común en el desarrollo de la disciplina, si bien es cierto que este hecho comenzó ya a subsanarse a partir de los años ochenta con la aparición de diversas publicaciones y tesis doctorales. Por lo general, el centro de atención de esta disciplina se vincula a temas relacionados con el pasado, dejando de lado la reflexión musicológica en torno a temas cercanos al momento presente. Uno de los argumentos que se suelen realizar en este sentido, es la falta de perspectiva histórica al estudiar unos hechos que siguen vigentes en la actualidad. Como señala la Dra. Marta Cureses:

“El argumento principal que con frecuencia se ha presentado como motivo de aplazamiento del estudio e investigación de cualquier tema contemporáneo se remite de manera casi invariable a la “falta de perspectiva histórica”, a la estricta contemporaneidad de unos hechos que apenas dejan espacio para la reflexión objetiva y prudentemente distanciada”⁵.

Sin embargo, la posibilidad de abordar temas de actualidad favorece la retroalimentación entre musicología y creación contemporánea, dando lugar a un enriquecimiento en la relación entre ambas. Desde esta perspectiva, la musicología puede asumir un papel que sirva como complemento a la creación actual, generando pensamiento objetivo y científico hacia ella y funcionando como necesario intermediario entre la visión subjetiva del creador y el arbitrario posicionamiento

⁵ Marta Cureses, “Investigación musicológica en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles” en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, Lolo Herranz y Begoña (ed.), *Revista de musicología*. 20 (1), Ener-Jun 1997; pp. 703-715.

(tanto a favor como en contra) de la crítica. Además, se cuenta con un inestimable punto a favor, que viene determinado por la posibilidad de colaboración con el propio compositor, facilitando un tipo de acercamiento a su obra totalmente vedado para el estudio de la música del pasado. Si bien es cierto que este tipo de acercamiento musicológico no da en muchos casos conclusiones definitivas, ya que el autor referido sigue creando obras, sirve de cimiento para futuras investigaciones, partiendo de la base de esa posibilidad de contacto personal que no será factible en el futuro.

En los últimos años ha ido aumentando el número de estudios en este sentido, favorecido por el incremento del interés por parte de los investigadores hacia temas relacionados con la creación actual. De esta manera se va construyendo paulatinamente toda una red de trabajos que sirven para definir el panorama musical contemporáneo y así servir de ayuda para su comprensión. Con este trabajo se pretende abordar el estudio de parte de la obra de José Iges, un compositor actual que ha sido fundamental para el desarrollo en España de manifestaciones artísticas relacionadas con el Arte Sonoro. La falta de estudios en este sentido favorece la necesidad de tratar temas como el presentado en este trabajo.

Por otro lado, aun dentro del incremento del interés hacia el estudio de compositores contemporáneos, existe un rechazo casi generalizado hacia manifestaciones artísticas que hacen uso del sonido alejándose de lo que tradicionalmente se ha establecido como perteneciente al ámbito de la música. En este sentido, como señala Llorenç Barber:

“(…) la musicología ha ejercido una importante función normativa sobre los pensamientos y actos en torno a lo musical, procurando unos determinados ámbitos de significación y pertinencia de lo que debe considerarse “música”,

dejando de lado o incluso ignorando la multiplicidad de horizontes en los que el sonido (fuera de la orquesta) también se manifiesta”⁶.

El estudio musicológico acerca de manifestaciones artísticas que hacen uso del sonido, como es el caso del Arte Sonoro, con el que se relaciona gran parte de la labor creativa de José Iges, es bastante escaso, en virtud de esa restricción hacia la consideración de lo musical a la que anteriormente se aludía. Sin embargo, una disciplina como la musicología, cuyo principal ámbito de estudio es el sonido, debería interesarse por cualquier tipo de trabajo creativo realizado con él. Este ámbito ha estado más atendido por parte de disciplinas como las Bellas Artes, sin embargo existe una escasez casi generalizada de reflexión musicológica en torno al mismo. En este trabajo se incluye el estudio de obras que en cierta medida se relacionan con estas manifestaciones, por lo que uno de sus principales objetivos generales es romper esa situación de desinterés musicológico, cubriendo una parcela que ha quedado desatendida.

Como principal objetivo específico de este trabajo hay que destacar la realización de un estudio de las obras para solista, o solistas, y electroacústica del compositor José Iges. A través de este empeño analítico se pretende elaborar un discurso en torno a estas obras, con el objetivo de alcanzar una mejor comprensión de las mismas, así como rastrear las influencias de diversas disciplinas relacionadas con el Arte Sonoro. De esta manera, se pretende ofrecer una visión diferente de las posibilidades del trabajo con el sonido, así como una ampliación de lo que puede considerarse como lo “musical”.

Además, el trabajo incluye un estudio del entorno generacional y biográfico del compositor con el objetivo de enmarcar las obras en un contexto en el que se abre paso a las nuevas manifestaciones sonoras en nuestro país. Así como un estudio

⁶ Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L., 2009; p. 247.

general de las líneas compositivas generales del compositor para ponerlas en relación con las obras estudiadas y así profundizar en cuestiones relativas a su poética.

El análisis individualizado de las obras incluye un acercamiento a la idea de partida que genera la composición de cada una de ellas, y como ésta es codificada en materiales sonoros. En este sentido se hace referencia a un tipo de análisis relacionado con el nivel ideacional⁷, en el que intervienen conceptos como el de significación y simbolismo, relacionados con el conjunto de ideas y valores que el compositor plasma en las diferentes obras. Por otro lado, atendiendo al nivel fenomenal, se hace referencia a cuestiones relacionadas con el *evento musical*, entendido este como “una unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados”⁸, en el que intervienen diversos agentes, como instituciones, intérpretes, etc.

Todas las obras estudiadas están relacionadas con el tratamiento electrónico del sonido, por lo que quedan enmarcadas dentro del ámbito de la Música Electroacústica. En este sentido también se pretende analizar como se produce la interacción entre los instrumentistas y la parte electrónica, ahondar en las relaciones entre músico y máquina, cuales son los procedimientos empleados y como estos evidencian las transformaciones a lo largo de la historia de la Música Electroacústica.

⁷ Siguiendo la propuesta realizada por el etnomusicólogo catalán Josep Martí de establecer tres niveles de análisis con el objetivo de lograr una idea del fenómeno musical como un todo orgánico; “(...) desde el punto de vista operativo, una posibilidad que garantizaría una cierta integridad de la visión sobre un sistema musical dado consistiría en establecer tres niveles de análisis diferentes: fenomenal, ideacional y estructural. Se trata evidentemente de abstracciones de la manera de percibir o entender una realidad, no de una artificiosa tripartición de la realidad misma”. Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés: Deriva, 2000; p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

C. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este trabajo no es el primero en abordar el estudio de aspectos relativos a la obra del compositor José Iges. En este sentido hay que destacar una tesis realizada en la Universidad Autónoma de Barcelona por Ainhoa Kaiero Claver; *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*. Esta tesis trata de analizar la implicación de las estéticas ligadas a la modernidad y a la postmodernidad en la obra musical de diferentes compositores. Por un lado, en relación a la estética de la modernidad se tratan aspectos de la obra de compositores como Stravinsky, Debussy y Schönberg. Por otro lado, para abordar los problemas en torno a una posible estética ligada a la postmodernidad se estudian compositores españoles como Llorenç Barber, Carles Santos y José Iges. En el caso de José Iges, este relato se centra en las relaciones entre música y tecnología, y la implicación de sus obras en el discurso postmoderno, abordando consideraciones acerca de su concepción del paisaje sonoro a través del análisis de obras como *La Ciudad Resonante*, así como del arte radiofónico, el objeto sonoro, etc. También se tratan obras como; *La mirada del testigo. El acecho del guardián; Terre di nessuno; Ludus ecuatorialis*, etc.

Aspectos biográficos de este compositor aparecen brevemente tratados en obras de referencia como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁹ o el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁰. Así mismo, también aparece referido en textos generalistas como *Historia de la música española. El siglo XX*¹¹ de Tomás Marco, donde es brevemente citado para situarlo en su entorno generacional y relacionarlo con la música matemática y con el uso de ordenadores (no hay que olvidar que este texto fué escrito en el año 1983). También es el caso del

⁹ Marta Cureses: “Iges (Lebrancón), José” en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2º ed., 2001; Vol. XII, p. 78.

¹⁰ José Antonio López Docal: “Iges Lebrancón, José” en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002; Vol. XI, pp. 397-398.

¹¹ Tomás Marco, *Historia de la música española, 6. siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 291.

texto *Una música para los 80*¹², de Javier Maderuelo, que lo pone en relación a todo un grupo de jóvenes compositores interesados por las nuevas manifestaciones sonoras, en un intento de establecer unas líneas más o menos comunes con el objetivo de desvincularse de las generaciones precedentes, consolidadas y acomodadas. Este texto, escrito por uno de sus protagonistas, es fundamental para la comprensión y el estudio de una época, que por otro lado no ha sido muy tratada desde la musicología, quizás por su proximidad con el tiempo presente, pero quizás también porque suponga, en muchas ocasiones, un acercamiento a lo “musical” diferente de lo establecido.

En este sentido también es fundamental una obra de reciente creación, se trata del ambicioso libro de Llorenç Barber y Montserrat Palacios *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*¹³, que trata de establecer un amplio y detallado panorama de este ámbito de la creación sonora en nuestro país, en el cual la figura de José Iges tiene una relevancia destacada, si bien presenta diversos errores en cuanto a cronología y algunos conceptos que se abordan desde una perspectiva individualista.

Otra obra importante para el acercamiento a esta época de la historia de la música española es el libro escrito por la Dra. Marta Cureses, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*¹⁴. En la introducción se establecen las líneas generales del desarrollo de la creación musical de las últimas décadas en nuestro país, donde también se hace referencia a José Iges. Éste también aparece citado en libros como *El placer de la escucha*¹⁵, escrito a modo de conversación entre Llorenç

¹² Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi. Metaphora, 1981.

¹³ Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, op. cit.

¹⁴ Marta Cureses de la Vega, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

¹⁵ Llorenç Barber y Chema de Francisco, *El placer de la escucha*, Madrid: Ardora Exprés, 2003.

Barber y Chema de Francisco, como también ocurre con el libro *Vanguardias y Vanguardismos frente al siglo XXI*¹⁶, entre Chema de Francisco y Fernando Millán.

Por otro lado, hay que destacar la gran producción teórica del propio compositor estudiado en este trabajo. Éste es autor de una tesis, defendida en el año 1997 en la Universidad Complutense de Madrid, sobre el arte radiofónico; *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Ha participado en congresos de musicología exponiendo temas relacionados también con el arte radiofónico, como por ejemplo en la ponencia “Compositores españoles y arte radiofónico” para el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Barcelona en el año 2000. Así como también ha colaborado con un gran número de artículos y ensayos en diversas revistas especializadas como *Scherzo*, con breves artículos dedicados a compositores como Messiaen, Steve Reich, etc., *Ritmo*, *Creación*, *Revista Atlántica de Poesía*, *El Urogallo*, *Doce Notas*, *Coclea*, *Transversal*, *Música/Realtá*, *KunstMusik* o *Fisuras* donde destaca el artículo “La ciudad resonante”, escrito en el año 1997. Ha colaborado con *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, y también escribió en la revista de programación de Radio Clásica donde dirigió entre 1985 y 2008 el programa *Ars Sonora*. Sobre éste ha escrito el artículo; “Ars Sonora: 20 años de obras significativas”, en *Caminos del Arte Sonoro*, publicado en la editorial Radio Educación (México) en el año 2006. En la actualidad está a punto de publicarse una historia conmemorativa de la trayectoria y contenidos del programa a cargo de la Dra. Marta Cureses de la Vega, Miguel Álvarez-Fernández y el propio José Iges.

Además es autor de “Fluxus y la música: un vasto territorio por explorar”, perteneciente a la obra *Fluxus y Fluxfilms*¹⁷. En este sentido también ha realizado un acercamiento al estudio de las relaciones entre Fluxus y la música en artículos como “Movimiento que produce música. Música igual a vida. Reflexiones ante la música

¹⁶ Fernando Millán y Chema de Francisco, *Vanguardias y vanguardismos frente al siglo XXI*, Madrid: Ardora Exprés, 1998.

¹⁷ Berta Sichel (ed.), *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

de Wolf Vostell”¹⁸, dentro del catálogo de la exposición *Vostell y la Música*, realizada en el Museo Vostell en Malpartida (provincia de Cáceres).

Ha escrito numerosos artículos y ensayos, publicados en internet, acerca de diversos temas relacionados con el arte sonoro, como por ejemplo: “Poesía sonora y arte radiofónico”, “Apropiacionismo y arte sonoro”, “Soundscapes: una aproximación histórica”, “Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”, “When artist make use of the dimensions of sound”, “El oído reinventado”, “Paisajes fluidos: agua que habla”, etc. Muchos de estos pueden ser consultados desde su página web www.joseiges.com, donde también es posible escuchar algunas de sus obras, leer aspectos biográficos, así como consultar su actividad reciente a través de las publicaciones realizadas en su blog.

También en internet es posible escuchar algunos Podcasts en los que aparecen entrevistas realizadas al compositor para diversos programas radiofónicos, como el dirigido por Joan Vives, Solistes, en Catalunya Música (programa emitido el 16-01-2011), o en la serie Avant dedicada a las músicas experimentales, realizada por Anna Ramos y Roc Jiménez de Cisneros para Ràdio Web MACBA. Así como en diversas ediciones monográficas del programa *Ars Sonora*, en la actualidad dirigido por el musicólogo y artista sonoro Miguel Álvarez-Fernández.

Debido a su labor como comisario en diversas exposiciones dedicadas al Arte Sonoro en nuestro país ha escrito en varios catálogos como *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, publicado por la diputación provincial de Gipuzkoa, así como *Dimensión Sonora*, o *Resonancias*, publicado por el ayuntamiento de Málaga, *Terre di Nessuno*, por la editorial Fundación Telefónica de Madrid, la *Muestra de Arte Sonoro Español* (MASE), por Weekend Proms, asociación cultural con sede en

¹⁸ José Iges: “Movimiento que produce música. Música igual a vida. Reflexiones ante la música de Wolf Vostell”, en *Vostell y la Música*, cat. exposición. Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Cáceres, 2004, pp. 31-56.

Lucena (Córdoba) y el de *ARTE SONoro*, publicado por La Casa Encendida (Madrid).

Por otro lado, es posible encontrar textos en los que el autor expone de una manera más detallada sus propias líneas de pensamiento artístico, sobre todo en catálogos de obras suyas, en la mayoría de ocasiones junto a Concha Jerez, como *Transgresión de tiempos*, *Rio-oir*, *Despedida que no despide*, *La ciudad resonante*, *Terre di Nessuno*, *Net ópera*, *Argot*, etc. Así como en diversos programas de conciertos de sus propias obras, como por ejemplo el realizado para el 25 Festival de Música de Alicante, en 2009, *Colección de Abismos -Texturas y Ready-made en la obra de José Iges-*. Este es de especial interés para este trabajo ya que se interpretaron obras estudiadas en el mismo como *Music Minus One I: Concierto Barroco* (versión con saxo soprano), *Esercizi sulla fragilità*, *Lezione di retorica*, *Nihil obstat*, *Cristal II* (versión con saxo soprano) y *Suite de La Ciudad*.

En este sentido también hay que desatacar la existencia de diversas grabaciones en las que aparecen este tipo de obras. La más relevante, ya que todas las obras registradas en este CD se corresponden con las estudiadas en este trabajo, es *Sitting between chairs*, grabado por World Edition en Colonia en 2004. En el disco *El clarinete actual (IV)* grabado por el LIM también en 2004, aparece la obra *Cristal II*, estudiada en este trabajo.

Además, existen otras publicaciones en las que se hace referencia a la obra de José Iges, entre ellas cabe destacar *Imágenes multimedia de un mundo complejo: visiones desde ambos lados del atlántico* realizado por el Grupo de investigación HUM736 “Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea”, perteneciente al Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión y Cooperación al Desarrollo de la Universidad de Granada; *El Radio Arte*¹⁹, obra

¹⁹ Lidia Camacho: *El Radio Arte*. Ed. Trillas, México, 2007. pp. 106 -114.

escrita por Lidia Camacho, el artículo “Concha Jerez y José Iges, el artista como “Mutante Mediático”, en la *Revista Gran Canaria de Cultura contemporánea*, n° 5²⁰, etc. Así como en obras como *Le garzantine Radio / Enciclopedia della Radio*²¹, o *La biblioteca de música española contemporánea*²².

Este compendio bibliográfico relacionado con José Iges no pretende abarcar la totalidad de trabajos existentes escritos por él, sino establecer una visión general del alcance bibliográfico que adquiere este tema. De esta manera se destaca la importante labor teórica ejercida por el propio compositor, la cual es necesario conocer para abordar el estudio de su obra, con el objetivo de comprender mejor sus líneas de pensamiento. Sin embargo, el estudio en profundidad de su obra por parte de la musicología solamente ha tenido lugar con la mencionada tesis de Ainhoa Kaiero.

Por otro lado el estudio de obras relacionadas con la electroacústica no parece haber suscitado un gran interés por parte de la musicología. En torno al análisis de este tipo de obras no existe, a día de hoy, una metodología aplicable a cualquier tipo de composición electroacústica. Existen textos como *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*²³, o *Analytical Methods of Electroacoustic Music*²⁴, editados respectivamente por Thomas Licata y Mary Simoni, que desarrollan diversos análisis de obras aisladas, generando métodos individuales para cada una de ellas lo cual dificulta el establecimiento de un marco general de análisis.

²⁰ José Manuel Costa: “Concha Jerez y José Iges, el artista como “Mutante Mediático”, en *Revista Gran Canaria de Cultura contemporánea*, n° 5, año 2007. Ed. Cultura del Cabildo de Gran Canaria, pp. 50-53.

²¹ Peppino Ortoleva y Barbara Scaramucci: *Le garzantine Radio / Enciclopedia della Radio*. Milano: Ed. Garzanti libri s.p.a., 2003; p. 395 y 396.

²² *La biblioteca de música española contemporánea*. Madrid: Ed. Fundación Juan March, 2001; p. 348.

²³ Thomas Licata, ed., *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2002.

²⁴ Mary Simoni, ed., *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Nueva York: Routledge, 2006.

En este sentido hay que destacar el empleo del musicólogo Miguel Álvarez-Fernández, que por medio de su trabajo de doctorado, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*²⁵ trata de establecer una nueva metodología capaz de ser aplicable a cualquier tipo de composición electroacústica en relación a la voz. En este sentido, toma como punto de partida diversos ámbitos, pertenecientes al estudio del lenguaje, que permiten establecer tres planos analíticos; morfológico-mimético, sintáctico-estructural y semántico-contextual.

Existen algunos intentos de acercamiento a la problemática de la música electroacústica en libros como los realizados por José Manuel Berenguer en su obra *Introducción a la Música Electroacústica*²⁶, o por Gabriel Brncic *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*²⁷. También hay que destacar el libro *Música electrónica y música con ordenador: Historia, estética, métodos, sistemas*²⁸, de Martin Supper. Así como las importantes obras de Pierre Schaeffer²⁹ *Solfège de l'objet sonore, ¿Qué es la música concreta?* o el *Tratado de los objetos musicales*.

Sobre el análisis de música electroacústica existen diversos artículos aislados, que sirven para establecer ideas preliminares, como por ejemplo el escrito por Eduardo Polonio; “Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día-Análisis”³⁰, en la revista *Quodlibet: Revista de especialización musical*, entre otros, o

²⁵ Miguel Álvarez-Fernández, *Voz y música electroacústica: una propuesta metodológica*, Universidad de Oviedo, 2004, trabajo de investigación dirigido por la Dra. Marta Cureses de la Vega y publicado en <http://es.scribd.com/doc/4436/Voz-y-musica-electroacustica-una-propuesta-metodologica-Miguel-Alvarez-Fernandez>.

²⁶ José Manuel Berenguer, *Introducción a la Música Electroacústica*, Valencia: F. Torres, 1974.

²⁷ Gabriel Brncic, *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, Madrid: Fundación Autor y SGAE, 1998.

²⁸ Martin Supper, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

²⁹ Pierre Schaeffer: *Solfège de l'objet sonore*, París: INA GRM, 1998; *¿Qué es la música concreta?*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1959; *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

³⁰ Eduardo Polonio, “Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día-Análisis”, *Quodlibet: Revista de especialización musical*, 34, Feb. 2006, pp. 36-44.

el escrito por Miguel Álvarez-Fernández; “El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...”³¹, etc.

En cuanto a la problemática de la técnica mixta tampoco existe un estudio exhaustivo con carácter globalizador. Sin embargo, hay que destacar el artículo, “Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español”³² escrito por Ana Vega Toscano para el IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología; *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones*, en el que se habla de obras realizadas para este tipo de técnica por parte diversos compositores españoles, entre ellos José Iges, con su obra *Préstame 88*.

D. METODOLOGÍA

La principal línea metodológica seguida en este trabajo es la analítica. Desde esta perspectiva se elabora un análisis individualizado para cada una de las obras con el objetivo de alcanzar una serie de conclusiones para cada una de ellas en las que se facilite una mejor comprensión de la articulación de la intención del compositor y así dotarlas de significado. De esta manera, a través de la profundización en cada una de las obras presentadas en este trabajo, se persigue el estudio de la poética del compositor, siempre en relación a las características de las obras estudiadas, realizadas para técnica mixta, pero también con atención a las características generales de sus líneas compositivas. Tras un capítulo dedicado al análisis de cada una de las obras, en el apartado de las conclusiones se ponen en relación entre ellas, así como con el resto de su catálogo.

³¹ Miguel Álvarez-Fernández, “El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...” en *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 19-20, 2007, pp. 138-154.

³² Ana María Vega Toscano, “Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español”, en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, Lolo Herranz y Begoña (ed.), *Revista de musicología*. 20 (1), Ener-Jun 1997, pp. 729-743.

La principal característica que aglutina a las obras estudiadas en el marco de esta investigación es su pertenencia a la categoría de obras mixtas, obras para solista y electroacústica, en las que se combinan el empleo de instrumentos acústicos con procedimientos electrónicos. Ya que se trata de obras que incluyen la participación de instrumentos convencionales, todas ellas están representadas en partitura, lo cual facilita esta parte del análisis. Sin embargo, al incluir una parte electroacústica, con sus dificultades de notación, el trabajo se complica.

En este sentido, no existe algo parecido a una metodología generalizada para el análisis de música electroacústica. Este hecho se debe principalmente a que no existen partituras como sistema de reconstrucción sonora de este tipo de obras. Como señala G. Bennet esto supone un auténtico regreso a la cultura oral por parte de la música electroacústica³³. Las indicaciones utilizadas para representar habitualmente este tipo de música son únicamente indicaciones de reconocimiento, pero no de reproducción (salvo en muy contadas excepciones); estas escrituras sirven en la música mixta casi como los signos mnemotécnicos con los que se inició la escritura neumática: con ellas el intérprete, que ya conoce la parte electroacústica, sigue el transcurso de la cinta de audio, y poco más³⁴. Este es el caso de la representación de la parte electroacústica en las obras estudiadas, que funciona como una especie de guía incluida en la partitura instrumental, conteniendo los principales eventos sonoros desarrollados con el objetivo de servir de ayuda a la interpretación. A través del seguimiento de este tipo de representación y de un tipo de escucha analítica centrada en la auralidad, se analizan las principales características de cada uno de los playbacks que complementan las diferentes obras. Con este objetivo se realiza una distinción entre los diversos eventos sonoros presentados, analizando cuáles son las fuentes de origen del sonido (en la mayor parte de las obras estudiadas se hace uso de

³³ G. Bennet: "Reflexions sur la culture orale de la musique électroacoustique" *Esthétique et Musique Electroacoustique*, Bouges: Acteon-Mnemosyne, 1996.

³⁴ Ana María Vega Toscano, "Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español", en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, op. cit.

sonidos grabados, no sintetizados) y qué niveles de significación incorporan a la obra.

Los análisis siguen una estructura determinada con la que se pretende abordar en primer término cuestiones relacionadas con el título de la obra, fecha de composición y de estreno, así como instituciones relacionadas, a través de encargos, etc., e intérpretes, atendiendo a un análisis de tipo contextual. Seguidamente se tratan aspectos relacionados con la inspiración y con los elementos que el compositor intenta comunicar, ofreciendo una idea general de la obra para proseguir con los elementos desarrollados en el proceso de composición. En este punto se hace una distinción entre la parte instrumental y la parte electroacústica para atender a sus características individuales, ofreciendo un análisis por separado de cada una de ellas. Para la parte electroacústica se tratan cuestiones como el tipo de soporte utilizado, lo cual permite relacionar a las obras con la evolución de la música electroacústica, tipo de procedimientos empleados, características de los eventos sonoros incorporados, etc. En la parte instrumental se analizan los elementos musicales introducidos por el solista, es la parte más convencional del análisis, haciendo alusión a motivos, cuestiones melódicas, rítmicas, tímbricas, etc. Después se analiza como se relacionan ambas partes, dando una visión de conjunto de la obra donde es posible abordar cuestiones estructurales y de forma, así como hablar de unas características generales que dominan a cada una de las piezas, resaltando si es el aspecto tímbrico, melódico, rítmico, o armónico el que predomina en cada una de ellas.

Una vez tratadas las cuestiones musicales se estudia cuáles son los procesos de comunicación entre intérprete y tecnología, cómo esta interacción completa la obra y la dota de significado. Este diálogo entre hombre-máquina es una característica fundamental, y definitoria, de la música mixta por lo que se convierte en uno de los centros de mayor interés de los análisis desarrollados. A través de este estudio se distinguen cuáles son los procedimientos de interacción empleados en cada una de las obras, ahondando en las diferentes posibilidades que esta técnica ofrece.

Después de estudiar los aspectos materiales que configuran las diferentes obras se analiza cómo estos se articulan para dotarla de significado, poniéndolos en relación con la idea que originaba la composición como punto de partida. Este aspecto es el que permite un mejor acercamiento a la poética del compositor, la cual viene determinada por la elección de unos procedimientos compositivos dados para la consecución de esos objetivos iniciales o idea que se quiere representar, situación que muestra sus características individuales. En este sentido, casi todas las obras se relacionan con algunas de esas ramificaciones propias de creación artística de Iges ligadas al arte sonoro, la poesía sonora, el arte conceptual o la performance.

Por otro lado, se hace uso de una metodología historiográfica para la elaboración del capítulo dedicado al entorno generacional y biográfico de José Iges. En este sentido se rastrean los aspectos más relevantes en la vida del compositor, así como los de su entorno generacional, en la bibliografía relacionada. Por un lado en bibliografía de carácter general relacionada con el tema, sobre todo relativa a aspectos históricos y de estudio musical de esa época, por otro lado en bibliografía más específica, sobre todo con artículos escritos en el preciso momento histórico que se pretende estudiar, en la mayoría de los casos por sus propios protagonistas. Con este tipo de estudio se pretende crear un marco contextual donde insertar las obras analizadas y así ahondar en una mejor comprensión de las mismas.

E. FUENTES

Para la elaboración de este trabajo se ha contado con la inestimable colaboración del propio compositor objeto de estudio. Éste propició el acceso a su archivo personal y facilitó la adquisición de los principales materiales empleados para la realización de este trabajo. Se trata de las fuentes primarias; partituras, grabaciones y playbacks de las obras estudiadas.

Las partituras, todas ellas escritas en un lenguaje musical convencional, propician un acceso privilegiado a las obras, facilitando así su estudio. Ya que se trata de obras de técnica mixta también se contó con la adquisición de los diferentes playbacks (es decir, la parte con sonidos pregrabados) que completan las obras, todos ellos digitalizados y pasados al soporte CD, los cuales han sido de gran ayuda para el análisis individualizado de la parte electroacústica. Para una percepción de las obras como hechos sonoros se emplearon diversas grabaciones, todas ellas facilitadas por el propio compositor. Gran parte de las obras estudiadas se encuentran registradas en el disco *Sitting between chairs*, grabado por World Edition en Colonia en 2004. Asimismo se ha utilizado el disco *El clarinete actual (IV)* grabado por el LIM también en 2004, donde aparece la obra *Cristal II*, así como diversas grabaciones inéditas con el resto de obras.

La colaboración y el contacto directo con José Iges ha supuesto una fuente privilegiada de información, facilitando todo tipo de datos relacionados con las obras estudiadas. Este contacto tuvo lugar en forma de correspondencia y entrevistas, posteriormente transcritas, en las que se profundizaba en aspectos relativos a los intereses de esta investigación.

Para la compilación de más datos relacionados con estas obras, se ha visitado el Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid, donde a través de una de sus bases de datos se ha facilitado el acceso a información detallada de cada una de las obras, con fechas de estrenos, instituciones relacionadas, intérpretes, etc. Así como el recientemente desaparecido CDMC ubicado desde su creación en el Centro de Arte Reina Sofía donde se consultaron algunos catálogos y programas de conciertos, como el realizado para el 25 Festival de Música de Alicante, en 2009, con el concierto *Colección de Abismos -Texturas y Ready-made en la obra de José Iges-*.

Como fuentes secundarias se han consultado todos los textos escritos por el propio compositor, que han servido para orientar la investigación, así como para la elaboración del capítulo dedicado a sus líneas compositivas generales. Muchos de estos textos han sido consultados desde internet, una fuente de información ya casi indispensable, sobre todo desde la propia página web del compositor, www.joseiges.com, desde donde también se han consultado aspectos biográficos, y cuestiones generales relativas a su catálogo. Otros textos han sido consultados en revistas de divulgación como *Scherzo*, *Ritmo*, etc., o en catálogos de exposiciones comisariadas por José Iges, como *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada, Dimensión Sonora, Resonancias, Muestra de Arte Sonoro Español* (MASE), etc.

También desde internet se han consultado, como ya se ha mencionado antes, diversos programas radiofónicos dedicados a José Iges, como en la serie *Avant* dedicada a las músicas experimentales en *Ràdio Web MACBA*, el programa *Solistes* en *Catalunya Música*, así como muchas de las emisiones del programa *Ars Sonora* en *RNE*, algunas de ellas también dedicadas a este compositor. Con un carácter más general, y para tratar cuestiones relacionadas con el arte sonoro también se han consultado diversos artículos y escuchado gran cantidad de programas radiofónicos y obras, sobre todo desde la página web, imprescindible para este ámbito, <http://www.ubu.com>, o la más cercana <http://uclm.edu/artesonoro/index.html>, creada desde el Centro de Creación Experimental (CDCE) de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Para el análisis de las obras se han tenido en consideración diversos libros como *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, o *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, y artículos como “Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español”; “El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...”, “Sobre el análisis de música electroacústica: Menú

del día-Análisis”, etc., todos ellos citados de manera más detallada en el apartado dedicado a la bibliografía.

Por otro lado, para abordar cuestiones historiográficas se han consultado fuentes indispensables para el estudio de esta época como el libro *Una música para los 80*, de Javier Maderuelo, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, de la Dra. Marta Cureses, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *Historia de la música española. El siglo XX*, de Tomás Marco, etc. Además de diversos artículos escritos en torno al final de la década de los setenta y principios de los ochenta en los que se amplía la información obtenida en las obras anteriores. Se trata de artículos escritos por compositores como Llorenç Barber o Emiliano del Cerro, en revistas como *Ritmo* o *Música en España*, los cuales fueron obtenidos desde el archivo del Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid.

Para la elaboración de esta investigación ha sido de gran utilidad la tesis realizada por Ainhoa Kaiero Claver; *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*, que trata diversos aspectos de la creación artística de José Iges.

Algunas de las principales fuentes sonoras –obras de Iges- se han incluido en el CD adjunto a este volumen. Por las características específicas de este proyecto de investigación, las audiciones correspondientes a diversos cortes que incluyen fragmentos de obras seleccionadas para su estudio, se hacen en la mayor parte de las ocasiones imprescindibles, y su escucha simultánea a la lectura del texto ayuda a su correcta comprensión.

CAPÍTULO I

ENTORNO GENERACIONAL Y BIOGRÁFICO

I. 1. Etapa formativa:

José Iges Lebrancón nace el 31 de Mayo de 1951 en Madrid. En 1982 se gradúa como Ingeniero Industrial en la Universidad Politécnica de dicha ciudad, poniendo de manifiesto su temprano interés por el ámbito de la tecnología, hecho que posteriormente caracterizará su labor como artista. Por otro lado, ya desde esta época Iges muestra también su interés por el mundo de la música, en principio ligado a diferentes ramas de la música popular, como queda reflejado en su relación con un entorno formativo llamado Jazz Forum durante su primera época en la Escuela de Ingenieros. Su formación musical es en gran parte autoidioma, acercándose en un primer momento a instrumentos como el saxo y la guitarra. Este inicial interés por la guitarra, así como también por la composición, dió como resultado la creación de un pequeño grupo, entre 1975 y 1978, que derivó hacia el folk-rock y que llegó a ganar un certamen nacional gracias a una canción suya titulada *Ruinas*. En ese periodo, la cantante del citado grupo, Carmen Cuesta, que posteriormente se marcharía a EE.UU. a vivir y a seguir su carrera, grabó algunas canciones, compuestas también por Iges, con el grupo Dolores, que lideraban Pedro Rui-Blas y Jorge Pardo, pero el disco nunca se publicó. Su interés por la canción de autor duró hasta comienzos de los ochenta, concretamente fué en el año 1983 cuando compuso su última canción, que se grabó para el programa *Ateneo*, en Radio 3.

Quizás si el disco comentado anteriormente hubiese llegado a publicarse, la orientación musical de Iges hubiera tomado otro rumbo, sin embargo, el interés mostrado hacia la música académica contemporánea (a partir del encuentro con obras como *Studie II* de K. Stockhausen, que escuchó en el Instituto Alemán de Madrid) hizo que se introdujera en el mundo de la música culta. El contacto con este ámbito le llevó a interesarse por la música electroacústica y a frecuentar *Alea*, el primer laboratorio de música electroacústica español, creado en 1965 por Luis de Pablo. Según Fernando Millán:

“La aportación de Luis de Pablo es crucial, porque fue el promotor de la *modernidad* durante mucho tiempo y el que mantuvo vivas las tendencias más innovadoras. A través del estudio *Alea* daba opción a trabajar a mucha gente. Es cierto que con el paso de los años se concentró en sí mismo, sobre todo a partir de los *Encuentros de Pamplona* que él organizó y sufrió. En el ámbito musical, quedó como el gran ejemplo de la vanguardia junto con Juan Hidalgo”³⁵.

El laboratorio *Alea* se convirtió, por lo tanto, en uno de los centros más importantes de la vanguardia española, si bien su existencia estuvo sujeta a diferentes valoraciones. Por ejemplo existen comentarios como el realizado por Llorenç Barber, para el que “*Alea* era un pisito con cuatro trastos y sin ningún atractivo ni proyección”³⁶. Sea cual sea su valoración el caso es que fué uno de los centros pioneros en el desarrollo de este tipo de actividades en la España de la época. En este ambiente Iges comienza sus primeros contactos con la música electroacústica, recibiendo formación en el citado laboratorio con Jesús Ocaña. También recibe formación en Música Contemporánea a través de las “lecciones sobre técnicas y análisis de Música Contemporánea” impartidas por Luis de Pablo en el Conservatorio de Madrid, a las que asiste entre 1977 y 1979 junto a otros nombres importantes de su generación.

Estos cursos supusieron una actividad de gran importancia para los miembros de la joven promoción, ya que les permitió el acceso y la toma de contacto con algunos de los movimientos de vanguardia más destacados dentro del ámbito de la música académica de los dos primeros tercios del siglo XX, sobre todo los relacionados con la atonalidad, el serialismo y aquellos desarrollados en el entorno de la escuela de Darmstadt de los años cincuenta. Cabe destacar que estos cursos se convirtieron en la España de la época en una de las pocas vías de acceso al aprendizaje de este tipo de procedimientos compositivos, los compositores de generaciones precedentes se vieron obligados a buscar fuera de nuestras fronteras

³⁵ Fernando Millán y Chema de Francisco: *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Árdora exprés, 1998; p. 75.

³⁶ Llorenç Barber y Chema de Francisco: *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora exprés, 2003; p18

este tipo de información. En este sentido hay que valorar el trabajo de los compositores de la denominada Generación del 51, Luis de Pablo entre ellos, como transmisores de estos movimientos, los cuales ellos se encargaron de introducir en nuestro país, superando una primera época caracterizada por el aislamiento tanto político como cultural derivado de las últimas etapas del franquismo. Gracias a la labor de estos compositores los lenguajes de la música contemporánea relacionados con la vanguardia se normalizaron en España tras una fase de quema de etapas que por esta época ya estaba superada y consolidada.

El interés de Iges por la música electroacústica le lleva a ampliar y perfeccionar su formación fuera de nuestras fronteras. Entre 1977 y 1978 viaja a Pau (Francia) para recibir formación en los cursos de música electroacústica de la universidad de dicha ciudad, dirigidos por David Johnson. Este acercamiento a la música electroacústica le servirá para ponerse en contacto con los principales procedimientos empleados en este ámbito y le llevará a la creación de algunas obras utilizando la síntesis de sonido, que sin embargo el compositor desdeñará como obras propiamente dichas relegándolas a la categoría de estudios y ejercicios. De todas maneras, el contacto de Iges con la electroacústica será fundamental y caracterizará a gran parte de su producción artística, si bien es cierto que sin mostrar un especial interés hacia la síntesis de sonido, sino más bien hacia procedimientos quizás mas cercanos a la Música Concreta, con el trabajo sobre sonidos grabados que desembocan en obras relacionadas con ciertas características del Arte Sonoro. Esto lleva al propio compositor a decir que su instrumento es la electrónica y sobre todo el montaje, según él, el trabajo importante está delante de una mesa de mezclas, de una grabadora o de un espacio donde sus elementos se pueden mover como peones. Por lo tanto, este temprano interés por la música electroacústica, o por el empleo de procedimientos electrónicos, deriva hacia la aproximación a diversas manifestaciones relacionadas con el Arte Sonoro, con especial atención hacia el arte radiofónico. En 1997 finaliza su Tesis Doctoral en Ciencias de la Información, por la Universidad Complutense de Madrid, sobre Arte Radiofónico, titulada *Arte Radiofónico. Un arte*

*sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*³⁷. A lo largo de su trayectoria, el compositor también recibirá otras influencias que irán adaptándose a su poética, completando así su autoformación. Por ejemplo a través del contacto con Concha Jerez, a partir de 1989, que le hará interesarse por el arte conceptual, así como el contacto con Esperanza Abad en 1984 que le introducirá en el mundo de la voz y del teatro musical.

Es interesante destacar su aproximación al piano, no como instrumento funcional a través del cual desarrollar la composición, sino más bien como elemento simbólico, representante de una tradición romántica, como una realidad confluyente, un elemento de tensión con un campo de operaciones riquísimo, acercándose a la línea desarrollada por los integrantes de Fluxus, utilizándolo como maquinaria simbólica y realizando todo tipo de acciones sobre él. En este sentido el compositor se considera post-fluxus, así como post-varesiano, haciendo referencia a Edgar Varése, que John Cage en su obra *Silence*³⁸ establece como punto de inflexión, ya que los compositores anteriores a él desarrollaban su labor con dependencia hacia el piano. Es un instrumento ante el que siempre se siente un poco ajeno, con cierta distancia, ya que él no es pianista, lo que le lleva a utilizarlo de otra manera.

I. 2. Entorno generacional:

En cuanto a su entorno generacional podemos relacionarlo con aquellos compositores nacidos en torno a los años cincuenta y que Tomás Marco en su libro *Historia de la música española, 6. Siglo XX*³⁹ denomina como grupo de los “recién llegados” (hay que tener en cuenta que este libro fué escrito en 1983) y que suceden al grupo de los “intergeneracionales”, que a su vez suceden a los de la “Generación

³⁷ José Iges, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, tesis doctoral inédita, 1997.

³⁸ John Cage, *Silencio*, Madrid: Ediciones Árdora, 2007.

³⁹ Tomás Marco, *Historia de la música española, 6. siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

del 51”. En este grupo señala Tomás Marco que: “La ruptura inicial y la quema de etapas ya se ha consumado y de lo que se trata es de una difícil consolidación a la que ellos contribuyen. (...) De cualquier forma, el camino a la vanguardia lo tiene desbrozado ya por sus inmediatos mayores, tanto en lo técnico como en lo estético y en el comienzo de implantación de la vida musical”⁴⁰.

Como consecuencia, en los catálogos de la mayoría de estos compositores se observa la ausencia de una primera etapa de obras de carácter “tradicional”, ya que empiezan sus carreras compositivas directamente con los lenguajes de vanguardia, gracias a que estos se hayan ya normalizados en nuestro país. En concreto esta normalización vendrá de la mano de los “intergeneracionales” que servirán de puente creativo entre la Generación del 51 y las jóvenes promociones actuales. Dentro de esta última promoción destacan compositores como Llorenç Barber (1948), Luis Pastor (1948), Javier Maderuelo (1950), Teresa Catalán (1951), Pedro Estevan (1951), Luis Gásser (1951), Francisco Guerrero (1951), Emilio Molina (1951), Juan José Olives (1951), Pedro Riviere (1951), José Luis Turina (1952), Jorge Fernández Guerra (1952), José Manuel Berea (1953), Llorenç Balsach (1953), Jesús Rodríguez Picó (1953), Eduardo Pérez Maseda (1953), José Ramón Encinar (1954), Alfredo Aracil (1954), Miquel Roger (1954), etc. En definitiva un grupo heterogéneo, con una diversidad estética que impide la homogeneización⁴¹.

Será a finales de la década de los sesenta y sobre todo en la década de los setenta cuando este grupo de compositores comiencen a desarrollar su labor creativa, una época en la que “se van a consolidar las iniciativas protagonizadas por la Generación del 1951, en su deseo de sintonizar las estéticas compositivas de la música española de esa época con lo que hasta entonces estaba sucediendo en Europa”⁴². Esas iniciativas introducidas por los miembros de la Generación del 51 abarcaban principalmente movimientos como el atonalismo, politonalidad,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁴¹ Marta Cureses de la Vega, Tomás Marco. *La música española desde las vanguardias*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007; p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

dodecafonismo, así como “páginas concebidas a partir de los principios postseriales, músicas abiertas y aleatorias, prácticas electrónicas y electroacústicas hasta llegar a construir una expresión personal”⁴³. En cuanto a la generación de José Iges y como nuevamente señala la Dra. Marta Cureses:

“Asume el orden natural de las cosas; en cierto sentido disfruta de una mirada retrospectiva que supera la incertidumbre de tiempos pretéritos, se dispone a vivir plenamente el presente. Las nuevas técnicas y tecnologías aplicadas al lenguaje instrumental -especialmente en el ámbito de la electroacústica- los nuevos procedimientos vocales derivados de criterios fonéticos y fonológicos -siguiendo las tendencias desarrolladas sobre todo en Francia, Italia y Alemania- las propuestas menos radicales, más internacionales y la tendencia a una nueva simplicidad -como el minimalismo- o la fusión de géneros como opción, se apuntan ya desde sus inicios en la composición”⁴⁴.

Entre los miembros de esta promoción se cultivan estéticas de todo tipo, incluso en algunos casos contrapuestas. Un pluralismo que se erige como una de las características definitorias de lo que se ha venido a denominar como postmodernidad, en contraposición al concepto de modernidad que se comienza a poner en tela de juicio. Una época que se caracteriza por el fin de las ideologías y por el triunfo de lo *múltiple*, que como señala Fubini; “es un término neutro que sólo alude a la presencia de muchos estilos, a una pluralidad de posibles experiencias, a la falta de un lenguaje único y dominante.”⁴⁵ Falta de un lenguaje dominante, incluso de una realidad fuerte dominante a la cual seguir u oponerse legitimando la opción de marginalidad, como ocurría con las vanguardias. Como nuevamente señala Fubini:

“Después de Adorno, después del 68 (fecha que se puede considerar un poco como el punto de inflexión entre el mundo de ayer y el mundo de hoy), ¿todavía es posible pensar razonablemente en un instrumento ideológico y en un instrumento conceptual capaz de interpretar el mundo a grandes líneas y, en cuanto a los hechos concretos

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁵ Enrico Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de València, 2004; p. 124.

que nos interesan, el mundo musical?. (...) nuestro mundo musical, que ahora podemos definir provisionalmente como el triunfo del pluralismo”⁴⁶.

Pluralismo que puede ser entendido como la negación de “la noción de una única realidad fundamental y objetiva, para ser sustituida por la emergencia de múltiples discursos (o juegos del lenguaje), erigidos como aperturas de sentido independientes e incommensurables”⁴⁷. Esta situación se convierte en una de las características fundamentales de la postmodernidad, definida por autores como Jean-François Lyotard en su obra *La condición postmoderna* como; “la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. [...] designa el estadio de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”⁴⁸.

Se trata de una cultura, que más productiva es reproductiva y en donde existe el temor de que la vanguardia ya hubiera perdido su carga subversiva y contestataria, de que se “enterrase la ilusión vanguardista”⁴⁹. Como Señala Llorenç Barber: “Poco a poco revolución y vanguardia se institucionalizan y burocratizan, quedando marginados de esa “cultura del lucro” que requería mensajes más *light*, más ambiguos o sencillamente distintos”⁵⁰.

En el mundo del arte de la España de la época se establece como punto de inflexión la celebración de los Encuentros de Pamplona en 1972, muestra de los logros vanguardistas llevados a cabo tanto en las artes plásticas como en música, y cuya repercusión puede estar sujeta a diferentes lecturas debido a la confrontación de intereses diversos que tuvieron lugar durante su celebración. Según Javier Maderuelo:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁷ Ainhoa Kaiero Claver, *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte, tesis doctoral inédita, 2007; p. 211.

⁴⁸ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 2000; p. 9.

⁴⁹ Llorenç Barber, “Los dioses muertos” en *Revista de Occidente* n° 151. Madrid: diciembre, 1993; p. 35.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

“[Los] Encuentros de Pamplona, [fueron un] festival de despedida, un escaparate luminoso donde se reunieron todas las muestras de una época irremisiblemente acabada, cuestionada ya cuatro años antes en el mayo parisino. (...) La vanguardia había muerto, la vanguardia real y la oficial. Las primitivas tesis revolucionarias, cuestionadas. Sus autores, homenajeados y condecorados. Sus obras, encarnizadamente atacadas y defendidas antes, hoy, en museos y fonotecas. Su empuje, descafeinado. (...) En Pamplona se dio el toque de “rompan filas y desbandada general”, aunque todavía hay algunos nostálgicos que siguen creyendo en el renacimiento del antiguo vanguardismo”⁵¹.

El final de una época y el inicio de una situación en la que, como en otras épocas de la historia, parece predominar un mensaje de llamada al orden. Sin embargo, la década de los setenta en España también será una época en la que tendrán lugar múltiples iniciativas, lo cual pone en cuestión la tesis de abandono del panorama musical. Por una lado predomina el asociacionismo y la creación de festivales e instituciones, como por ejemplo el Laboratorio de Música Electroacústica *Phonos* (1973) en Barcelona por iniciativa de Josep M^a Mestres-Quadreny, Lewin-Richter, a los que más tarde se sumarán Lluís Callejo y Rosa M^o Quinto y el compositor chileno Gabriel Brncic, el *Grup instrumental català* (1976), el *Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea* (1973), la *Associació de Compositors Catalans* (ACC) en 1975, la *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles* (ACSE) en 1976, así como otro tipo de propuestas con un carácter más activista y en tono de denuncia, como el grupo *Actum*, creado por Llorenç Barber en 1973.

Hacia el final de la década se irán sucediendo una serie de actividades, en parte motivadas por ese primer impulso que supuso la creación de *Actum*, como la creación del *Taller de Música Mundana* (1978), del grupo *Flatus Vocis Trío* (1978), del colectivo de jóvenes compositores *Nueva Música Española: Teoría y Práctica* (1978), por iniciativa de Antonio Agúndez, la celebración de los primeros *Ensems* (1978), de los *Encontres de Compositors de Mallorca*, la creación del *Seminario de Arte e Informática*, así como el Aula de Música de la Universidad Complutense de

⁵¹ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi. Metaphora, 1981; p. 20.

Madrid, de la que en 1979 se hace cargo Llorenç Barber y a partir de la cual se desarrollarán los *Cursos de Creación Musical* y el *Festival de Libre Expresión Sonora*⁵².

El panorama musical de esta época, como señala Marta Cureses; “queda así estructurado en virtud de una perspectiva plural y enriquecedora que se opone a una interpretación lineal y única de los acontecimientos sonoros”⁵³. Por un lado, las actividades de los compositores de la Generación del 51 parecen dejar de lado el fervor vanguardista de los primeros años y se encaminan hacia un proceso de institucionalización, “roto el reto lingüístico, la música será más pericia personal y regocijo estetizante que exacerbación de lo distinto y extranjero”⁵⁴. Por otro lado surgen toda una serie de iniciativas protagonizadas por compositores de la joven promoción que comienzan a desligarse de las líneas de actuación de sus predecesores generacionales. Ante este panorama muchos de ellos denuncian una situación anquilosada, en la que los miembros de la generación del 51 rondan en su mayoría los cincuenta años de edad y se estancan en una situación inamovible y acomodada, absorbidos por la institución y desinteresados por las nuevas propuestas sonoras⁵⁵. Los compositores de esta nueva promoción sienten la conciencia de su juventud y la necesidad consiguiente de separarse ideológica y formalmente de la generación anterior⁵⁶.

Sin embargo las trayectorias artísticas de estos compositores, aparte de algunos intereses comunes, están lejos de conformar un panorama uniforme que permita englobarlos dentro de una misma línea estética, como señala Javier Maderuelo en su libro *Una Música para los Ochenta*:

⁵² Marta Cureses de la Vega, Tomás Marco. *La música española desde las vanguardias*, op. cit.; pp. 49-50.

⁵³ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁴ Llorenç Barber, “Los dioses muertos” en *Revista de Occidente* n° 151, op. cit.

⁵⁵ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*, op. cit.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

“Alejadas ya las vanguardias y atravesando una etapa netamente pluralista, no es fácil agruparse en torno a ideas estéticas o a tendencias concretas; esto debilita la posible coherencia y la proyección del trabajo musical de los compositores nacidos al filo de los años cincuenta. (...) se podrían distinguir dos intenciones (que no dos tendencias): los que pretenden claramente seguir la línea trazada por la “Generación del 51” y cuyo objetivo es desbancar a sus predecesores para ocupar su lugar, heredando sus conciertos, cargos e influencias, y los que pretenden encontrar otra vía paralela, intentando saltar por encima de los planteamientos esclerotizados de la “musica contemporánea”, pretendiendo recuperar (como la “generación del 51” hizo en sus comienzos) una música actual y viva”⁵⁷.

José Iges pertenecería a ese segundo grupo que señala Maderuelo, buscando la vía alternativa, la otredad (en muchos casos llevada hasta la marginalidad), la apertura hacia nuevos procedimientos que derivados de las vanguardias pretenden la ruptura de fronteras entre disciplinas artísticas, como por ejemplo la llegada de la instalación, el arte sonoro, el happening, la performance, la acción, etc.

“Territorios creados a raíz de esos procesos de confusión y disolución, que justamente se aceleran a finales de los años 50 con la emergencia de muchos artistas que luego integrarían el grupo Fluxus, algunos de los cuales a su vez reciben el influjo directo de John Cage como éste lo había recibido de las primeras vanguardias del siglo a través, fundamentalmente, de Duchamp”⁵⁸.

En ese momento el centro de innovaciones artísticas se dirige hacia los Estados Unidos, de donde provendrá otra importante influencia para este grupo de compositores, el minimalismo, iniciado por músicos como Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, etc.

Es difícil hablar de características definitorias de esta promoción como grupo, aunque en la mayoría de los casos es posible encontrar algunos elementos comunes,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ José Iges, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*. San Sebastián: Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1999; p. 9.

como una formación autodidacta, sólidos conocimientos de lingüística o matemáticas, claras influencias del eclecticismo vanguardista y sus secuelas heredadas de la generación precedente, influencias de la música electrónica gracias a la presencia de los laboratorios *Alea*, *Phonos* y el de *Actum*, preocupación por el contacto y reacción del público y una clara intención de definir su trabajo⁵⁹. Por lo tanto, aunque sin una tendencia artística totalmente compartida, estos compositores tenderán a agruparse para defender sus intereses y hacerse un hueco al margen de los circuitos establecidos por los miembros de la generación anterior.

I. 3. Asociacionismo y nuevas iniciativas de la joven promoción:

Al final de la década de los setenta surgirán varias iniciativas nacidas de la mano de estos músicos jóvenes sin recurrir a la tutela de la generación del 51. En su mayoría se trata de iniciativas particulares que por consiguiente suelen contar con problemas de financiación pero que intentan luchar por crear un espacio alternativo a lo establecido desde donde sea posible mostrar las nuevas prácticas sonoras, a las cuales la mayoría de los antiguos representantes de la vanguardia hacen oídos sordos. Ya desde 1974 *Actum* se convirtió en un importante centro para algunos de estos jóvenes desde donde alzar su voz, hacerse oír y establecer líneas paralelas a las establecidas por los representantes de la “música contemporánea” animando así el ambiente musical a través de la improvisación, teatro musical y minimalismo.

Un medio eficaz a través del cual estos compositores pretenden defender sus líneas de actuación será la plasmación teórica mediante escritos, así como la creación de colectivos. De esta manera se crearán iniciativas como el *Primer encuentro de artistas jóvenes* en 1976 y *Nueva Música Española: Teoría y Práctica* en 1978, esta última por iniciativa de Antonio Agúndez, consistente “en la organización de un festival que compendie, cuestione y proyecte públicamente todo el pensamiento musical, teórico y práctico de la nueva generación”⁶⁰. En 1979 se celebrarán los

⁵⁹ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*, op. cit.; p. 32.

⁶⁰ *Ibid.*

primeros *Ensems*⁶¹ por iniciativa de Llorenç Barber, festival de música alternativa que surge como una plataforma desde la cual presentar las nuevas tendencias sonoras y que contará con sucesivas ediciones. Como señala el propio Barber:

“[surge] como respuesta a una necesidad que muchos músicos de hoy, ante los ochenta, sienten: 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 estas músicas, muy pretenciosas por otro lado, necesitan de una plataforma para presentarse”⁶².

Recogiendo esta experiencia, así como la propiciada por *Actum* unos años antes, se crean los *Encontres de Compositors de Mallorca* por iniciativa de Antoni Caimari con el mismo objetivo de presentar las nuevas propuestas sonoras que empezaban a desarrollar músicos españoles como respuesta a lo que estaba ocurriendo fuera de nuestras fronteras. La primera edición, en el verano de 1980, contó con la participación de tres compositores españoles, Llorenç Balsach, Amadeu Marín y Llorenç Barber, permitiendo el que estos músicos “reflexionaran en voz alta, al tiempo que mostraban en vivo su trabajo”⁶³.

En el área madrileña tendrán lugar diversas iniciativas que ayudarán a animar el ambiente musical y a potenciar las actividades relacionadas con la nueva creación sonora. Será este el ambiente por el que transitará José Iges, que por aquellos años era aún estudiante de Ingeniería Industrial. Ya desde finales de la década de los sesenta comienzan a celebrarse en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid una serie de seminarios de carácter interdisciplinar con el objetivo de ahondar en las posibles aplicaciones de las nuevas tecnologías a los

⁶¹ También recibieron el nombre de “Actes de Música Alternativa” y posteriormente llegaron a convertirse en el Festival de Música Contemporánea de Valencia.

⁶² Llorenç Barber, “Segundos actos de música alternativa en Valencia” en *Ritmo* n° 505. 1980; p. 78.

⁶³ Llorenç Barber, “El Encontre de Compositors de Sa Pobla. Una iniciativa contra la atonía” en *Música en España* n° 6, 1980; p. 19.

distintos aspectos de la vida. Como señala Ernesto García Camarero, organizador y director de dichos seminarios:

“Importaba dejar patente que lo esencial del ordenador era la información como soporte de conocimiento, hacer ver que la máquina podía sustituir al hombre en los procesos de control y ahorrarle la fatiga del trabajo mental repetitivo y mecánico, colaborando también en las tareas de creatividad”⁶⁴.

Los primeros seminarios en organizarse fueron los de lingüística matemática y composición de espacios arquitectónicos, cuya estructura sirvió en gran medida de modelo para el “Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas” (SAGAF-P) creado por iniciativa del informático e ingeniero Florentino Briones en 1968. A partir de aquí tendrán lugar las primeras experiencias de formas computables en nuestro país gracias a un acuerdo entre la Universidad Complutense de Madrid e IBM que propició el acceso a un ordenador de enormes dimensiones gracias al cual poder trabajar en las relaciones entre arte e informática. En 1970 surge, igualmente desde el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, otro seminario que en la misma línea que el anterior pretendía investigar las relaciones entre música e informática, el SAGAF-M. El objetivo del mismo era “el estudio teórico de la gramática musical, con el fin de crear un lenguaje que [permitiera] la composición de estructuras musicales”⁶⁵. Según el propio José Iges:

“se trabajaba para calcular una música teniendo en cuenta una formalización, en sentido informático, del lenguaje musical. [...] buscaba una sistematización mediante la organización de los parámetros del sonido –frecuencia, duración, intensidad- en escalas, que a su vez daban lugar a secuencias conformando líneas melódicas, etc.”⁶⁶

⁶⁴ Ernesto García Camarero en: Mela Dávila (coord.), *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada: SanPrint, S.L, 2005; p. 16.

⁶⁵ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*, op. cit.; p. 37.

⁶⁶ José Iges, *Gráfico, geométrico, matemático: confluencias con la creación musical en la España de los años 60 y 70*.

En él intervinieron Florentino Briones, Rafael Senosián, Javier Maderuelo, Antonio Agúndez y Emiliano del Cerro, a los que posteriormente se sumará José Iges, evidenciando su temprano interés por las relaciones entre música y tecnología, que por otro lado ya quedaba manifestado en tanto que, además de músico, su formación académica como ingeniero industrial se relacionaba con el ámbito de la tecnología. Más tarde el SAGAF-M pasó a ser el Seminario de Arte e Informática de la Facultad de Informática de la Universidad Politécnica de Madrid.

Según Llorenç Barber será a partir de aquí desde donde empezará a desarrollarse un cierto repetitivismo que empieza a cuajar en la España de la época. Como comenta este compositor; “los análisis del lenguaje electroacústico de José Iges y otros músicos llegan a conclusiones repetitivas”⁶⁷. La influencia del minimalismo norteamericano ya había calado en los jóvenes compositores españoles desde la celebración de los Encuentros de Pamplona de 1972, a través de las actuaciones de músicos como Steve Reich con su obra *Drumming*, sin embargo, este hecho no tuvo ninguna trascendencia mediática ni compositiva; nadie inventa a partir de ahí un minimalismo, repetitivo o no, en España. Más tarde lo hará Javier Navarrete, Alberto Iglesias o Carles Santos⁶⁸. En el caso español habría que hablar de minimalismos y no de minimalismo a secas, como nuevamente señala Llorenç Barber:

“El nuestro no es un minimalismo de imitación, sino un minimalismo que llamaría intuitivo o poético. (...) 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 para no identificarlo con el minimalismo norteamericano”⁶⁹.

En un artículo escrito por Thom Jhonson en el periódico neoyorquino “Village Voice”, se resaltaba la energía y pasión con las que Carles Santos interpretaba un

⁶⁷ Llorenç Barber y Chema de Francisco, *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora exprés, 2003; p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

recital en un programa que la Experimental Intermedia Foundation presentaba en la segunda planta de un desvencijado caserón de Centre Street, en el Lower Manhattan. Esta interpretación le llevó al músico neoyorquino a hablar de un “minimalismo hispánico”⁷⁰, caracterizado por ese apasionamiento, incluso un cierto romanticismo, que lo diferenciaban de la frialdad de los procedimientos minimalistas norteamericanos.

Aunque con matices propios, esta influencia norteamericana se hará patente en muchos de los músicos de la joven generación que además estarán abiertos a otros modos de entender la creación musical, provenientes de las experiencias tomadas del trabajo de Fluxus, así como del *land art* sonoro, la instalación, el arte sonoro, la poesía sonora, el happening, la performane, la acción, etc. Un contexto que podría llamarse postfluxus, o si se prefiere, minimalfluxus, mezcla de Cage, Fluxus y minimalismo poéticoétnico⁷¹. Todas estas nuevas tendencias irán introduciéndose en nuestro país de la mano de estos músicos inquietos, sobre todo los pertenecientes a ese segundo grupo que planteaba anteriormente Javier Maderuelo, y encontrarán un impulso definitivo a través del Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid, de la que entre 1979 y 1983 se hará cargo Llorenç Barber. A partir de aquí se desarrollarán multitud de actividades como la celebración de los *Cursos de Creación Musical* que impartirán personajes tan influyentes como Takehisa Kosugi, Philip Corner, Glen Velez, Tom Johnson, Alison Knowles, Charly Morrow, Trevor Wishart, Juan Hidalgo, Nacho Criado, Carles Santos, etc. Además se creará un festival anual dedicado a las nuevas manifestaciones sonoras, el *Festival de Libre Expresión Sonora*, que como señala Emiliano del Cerro:

“Nació (...) con el fin de incluir en su seno a un determinado tipo de músicas que no tenían cabida dentro de una cierta vanguardia ya institucionalizada: músicas en las

⁷⁰ Delfín Colomé y Pujol, “El minimalismo hispánico de Carles Santos” en *Música en España* n° 5. 1980; p. 46.

⁷¹ Llorenç Barber y Chema de Francisco, *El placer de la escucha. op. cit.*; p. 23.

que la partitura es sustituida por propuestas de creación colectiva (...) o en las que los instrumentos tradicionales son sustituidos por diversos objetos sonoros”⁷².

En este ambiente se creará el colectivo *Elenfante*, pequeña plataforma creada por compositores jóvenes españoles que sienten la necesidad de unirse para amplificar su esfuerzo, “un esfuerzo que no puede ser canalizado por las anquilosadas organizaciones del pasado, que necesita de una infraestructura de desarrollo joven”⁷³. Como señala Llorenç Barber:

“Y con lo que teníamos, comenzamos. Así nació Elenfante: sin otros planteamientos que los de agrupar y promover toda iniciativa otra. Músicas con ayuda de ordenador, mundanas, electrónicas, minimalistas, repetitivas y, en especial, cualquier tipo de música de contacto directo con el tiempo/espacio: músicas-improvisadas. Esto es, las músicas que, de una forma u otra, llevábamos practicando cada uno por libre o en grupos, y que precisaban una presentación conjunta para subsistir; necesitaban, en una palabra, que inventáramos Elenfante. Y lo inventamos desde la Acción. (...) Confluyen (...) planteamientos distintos, e incluso contrapuestos, pero hay un común deseo de inventar situaciones y resolverlas en caliente”⁷⁴.

Un movimiento complejo y contradictorio, un “pandemonium”⁷⁵, que se crea con el objetivo de aunar las iniciativas particulares en una iniciativa común. Contará con diversos grupos musicales como *Taller de Música Mundana*, *Eco-Grupo Instrumental*, *Glottis*, *Nutar* (posteriormente *Orquesta de las Nubes*), con músicos como Llorenç Barber, Javier Maderuelo, Emiliano del Cerro, González Arroyo, Maria Villa, Pedro Estevan, Antonio Agúndez, Fernando Palacios, etc., que expondrán sus trabajos a través de una serie de actuaciones que llamarán “Elefant Sensations”. A este colectivo también pertenecerá José Iges que formará parte del *Eco-Grupo Instrumental* junto a Ramón González Arroyo, Salvador Vidal, Rafael Villanueva, Emiliano del Cerro y Pedro Estevan. Agrupación de índole clásico

⁷² Emiliano del Cerro, “II Festival de la Libre Expresión Sonora” en *Ritmo n° 511*. 1981; p. 88.

⁷³ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*, op. cit.; p. 58.

⁷⁴ Llorenç Barber, “Los viernes Elenfante” en *Ritmo n° 509*, 1981; p. 63.

⁷⁵ Llorenç Barber y Chema de Francisco, *El placer de la escucha*. op. cit.; p. 73.

contemporánea (quizá el más convencional del Elenfante) con una plantilla variable, pero básicamente compuesta por piano, trío de cuerda, cuarteto de madera, percusión, guitarra, voz y electrónica en la que tendrá importancia la música de raíz matemática y con el uso del ordenadores. De hecho muchas de las obras para este grupo fueron creadas desde el Seminario de Arte e Informática que por esos años frecuentaba José Iges. Su idea sobre la composición musical en aquella época queda reflejada en el siguiente escrito:

“Si la música es ordenación en el tiempo y en el espacio de hechos sensibles de naturaleza sonora, no cabe duda de que la coherencia interna de dicha ordenación es imprescindible. Lo dicho, a secas, implicaría, no obstante, comenzar la casa por el tejado, puesto que nada es la cuestión de la coherencia interna si no está al servicio de la sensación-idea que deseamos expresar. En su actual estado, por tanto, yo concibo la creación musical como un hecho consciente y más o menos deliberado de búsqueda de formas, lo más eficaces posible, para expresar las sensaciones-ideas que deseamos”⁷⁶.

Hacia mediados de los ochenta el colectivo *Elenfante* se disuelve y cada uno sigue su camino independientemente. Es esta una época caracterizada por el individualismo y en la que se deja de lado la voluntad asociacionista precedente, trasladando los centros de la actividad musical al Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Festival de Otoño, el Festival de Alicante, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, etc.

I. 4. Trayectoria personal de José Iges:

En 1984 Iges inicia su colaboración con el LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), grupo creado en Madrid en 1975 por Esperanza Abad y Rafael Gómez Senosián bajo la dirección de Jesús Villa-Rojo con el propósito de profundizar en el estudio e interpretación de la música contemporánea siguiendo tres líneas de actuación; la investigadora, la pedagogía y la concertística. Esta agrupación será

⁷⁶ Javier Maderuelo, *Una música para los ochenta*, op. cit.; p.78.

importante para el estreno de obras tanto de compositores españoles como extranjeros, teniendo como miembros honorarios a György Ligeti, Olivier Messiaen, Goffredo Petrassi y Karlheinz Stockhausen. Dirigido por Jesús Villa-Rojo, cuenta con formaciones exigidas por la música de cámara contemporánea, quinteto de clarinetes, además de colaboraciones con artistas plásticos o de vídeo, música electroacústica y solistas. La colaboración de Iges tuvo lugar como compositor e instrumentista de electrónica en vivo.

También en 1984 Iges comienza su colaboración con Esperanza Abad, cantante nacida en Mora de Toledo en 1944 y especializada en música de vanguardia. Esperanza realizó estudios musicales en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Madrid y ha llevado a cabo una importante carrera actuando con diversos grupos de vanguardia tanto españoles como extranjeros, a lo que hay que sumar su labor como pedagoga e investigadora. Además ha sido coautora, junto a José Iges, de obras de teatro musical como *Ritual* (1986) y *Despedida que no despide* (1990). Esta colaboración supondrá un punto de inflexión en la trayectoria de Iges ya que le hará profundizar en el mundo de la voz y sus posibilidades, cuyo desarrollo posterior será decisivo en su obra.

En 1985 tendrá lugar otro hecho decisivo en la carrera de Iges que le sumergirá de lleno en el mundo del arte radiofónico, será la creación del programa *Ars Sonora* en la entonces Radio 2 (RNE) que dirigirá junto a Francisco Felipe hasta 2008 (Francisco Felipe solo permanecerá hasta 1987). Este espacio radiofónico será el único disponible en la radio española dedicado al arte radiofónico, con incursiones frecuentes en música electroacústica, arte sonoro, instalaciones sonoras, poesía sonora, performance, etc. A partir de aquí se producirán más de 80 obras radiofónicas de los mas diversos géneros, a pesar de los problemas de financiación a los que tuvo que enfrentarse el programa a causa de la crisis económica de la época que obligó a cortar la subvención de la radio con dinero público. Sin embargo contó con el apoyo de instituciones como el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), el

Ministerio de Asuntos Exteriores, el Instituto Goethe de Madrid, el COM 92, o el Cabildo Insular de Tenerife. Las producciones surgidas de Ars Sonora se han difundido en eventos, encuentros y festivales como Wings of Sound (Helsinki, 1992), Radio Beyond (Londres, 1992), Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (en todas las ediciones desde 1990), Macrophon (Wroclaw, 1994), Festival de Música Electroacústica Punto de Encuentro o Bienal de Radio de México 2004. Asimismo, han representado a RNE en premios como el Prix Radio Brno (segundo premio en 1988 obtenido con la obra *Palmeros* de Ricardo Bellés y José Iges con textos de Jose M^a Velásquez), el Prix Italia (Prix Special en 1991 con *L'Escalier des Aveugles* del parisino Luc Ferrari) o el Premio Karl Szcuka (Förderpreis en 2005).

En los inicios del programa, en 1986, tendrá lugar otro hecho decisivo para la toma de contacto de Iges con el arte radiofónico, será su presencia en la Tercera *Rassegna Internazionale di Sperimentazione Sonora Audiobox*, celebrada en Matera (Italia). Esto le permitirá compartir experiencias con otros artistas y productores de emisoras públicas dedicadas a géneros de arte radiofónico, entre ellos Pinotto Fava, organizador del evento, que se convertirá en una gran influencia para él. Este contacto le servirá para ponerse al día y conocer lo que se venía haciendo en las principales emisoras públicas de radio extranjeras, ayudándole a marcar un camino a seguir y encontrar otros modelos de una forma de hacer radio que él ya había iniciado un año antes, en colaboración con Francisco Felipe, sin saber muy bien que otros modelos existían fueran del país. En 1988 volverá a Matera para una nueva edición de la *Rassegna Internazionale di Sperimentazione Sonora Audiobox*. Las convocatorias de 1988 y 1990 tuvieron una gran trascendencia para la creación del grupo *Ars Acustica* del cual Iges será miembro fundador. *Ars Acústica* es un grupo creado dentro de la Unión Europea de Radiodifusión (UER), con el objetivo de promover y coordinar actividades relacionadas con la difusión del arte radiofónico y arte sonoro en general dentro del espacio de la radiodifusión europea. El grupo se fundó en 1989 en la conferencia Radio Drama de la UER en Florencia por un grupo de expertos de la radio y promotores del arte radiofónico y arte sonoro de emisoras públicas pertenecientes a la UER que pretendían crear un foro para la difusión, promoción y

producción de obras de radioarte y en general de arte sonoro. A él han pertenecido personajes como Klaus Schöning (WDR), Heidi Grundmann (ORF), Pertti Salomaa (YLE), Alain Trutat (SRF), Pinotto Fava (RAI) y el propio José Iges, que llegó a ser coordinador del grupo entre 1999 y 2005. Gracias a su existencia se han coproducido algunas obras entre *Ars Sonora*, que ha sido una oreja abierta a lo ocurría en estos escenarios, y otras emisoras integradas en el grupo. También en colaboración con el grupo se realizó en el año 1992 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el Primer Encuentro de Arte Radiofónico Ciudades Invisibles (codirigido por Concha Jerez), con la presencia de destacados autores y productores de arte radiofónico, en torno al binomio “la ciudad y la radio”.

El contacto de Iges con el mundo de la radio, tanto en las facetas de presentador y director de *Ars Sonora*, comentarista de conciertos o creador y productor de obras radiofónicas, le convertirá en un profesional del medio y en uno de los mayores representantes del arte radiofónico en nuestro país. Será en este terreno donde desarrolle gran parte de su labor artística, creando más de veinte obras radiofónicas, y supondrá una gran influencia para el resto de obras de su catálogo. Su alta especialización en este ámbito le llevará, además, a la creación de una tesis doctoral en Ciencias de la Información; *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, defendida en 1997 en la Universidad Complutense de Madrid.

Otro hito importante en la carrera artística de Iges será su encuentro con la artista española Concha Jerez con la que empezará a colaborar desde 1989 en la creación de espacios sonoros y visuales, performances, obras radiofónicas y conciertos intermedia, colaboración que dará lugar a gran cantidad de creaciones conjuntas hasta la actualidad. Concha Jerez, nacida en Las Palmas de Gran Canaria en 1941, con formación inicial en música, cursará la carrera de piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid, y en Ciencias Políticas, licenciada por la Universidad de Madrid. Desde 1976 centrará su trabajo en el desarrollo del concepto de instalación, como obra *in situ*, en espacios concretos de gran envergadura

interviniendo en espacios públicos e institucionales, muchos de ellos de carácter intermedia, ampliando a comienzos de los 80 su actividad a la performance (como en *Laberinto de lenguajes*, 1989; *Interference art*, 1993; *The nomad of memory*, 1997; *Paisaje de palabras*, 2001). Será una de las pioneras del arte conceptual en España a partir de su relación con el grupo Zaj. Su obra se caracterizará por una actitud reflexiva que evitará el interés por el “esteticismo de adorno”, por un arte perceptivo y sensorial, en favor de una actitud crítica, no exenta de cierta ironía, que buscará llevar al espectador a la reflexión, “despertarle a otros planos de interpretación, por otro lado surgidos de la observación de lo cotidiano”⁷⁷. Según el propio José Iges:

“Hace partícipe al espectador de sus experiencias del mundo a través de su obra sin ahorrarle radicalidad. (...) El quehacer de Concha Jerez se hace acreedor de la definición que (ejemplarmente) hace José Luis Albelda del Arte: dilatación del sentido de todo lo existente. (...) Busca como Duchamp, “nuevos pensamientos para esos objetos”, o mejor, superar la mirada tópica hacia ellos para abrirlos –abrirnos- a nuevas interpretaciones del mundo”⁷⁸.

Se interesará por las nuevas posibilidades y espacios abiertos al arte por la tecnología y los “Mass Media”, centrándose en la capacidad interfiriente del arte en la sociedad cuando es amplificado por tales operadores⁷⁹ a través de espacios como el radiofónico (como en su obra *Laberinto Límite*, 1990) o el cibernético (www.net.opera.com 2001-2004). Concha Jerez denomina a sus montajes “Inteferencias”, ya sean visuales o sonoras, textuales o simbólicas, poniendo de manifiesto la tensión entre la identidad del sujeto y las estrategias de manipulación madiática y control en la sociedad de consumo (por ejemplo en *Polyphemus’ Eye*, 1997; *La memoria del testigo/El acecho del guardián*, 1998)⁸⁰. En los últimos tiempos se autodefine como “artista intermedia”, siguiendo la denominación sugerida por el artista Fluxus Dick Higgins, en función del empleo de recursos provenientes

⁷⁷ José Iges, “De las mañas del cazador, del sabio y de su famoso dedo” en Catálogo; *Unidades de interferencia*. Granada: J. Martínez S.L., 1994; p. 3.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁰ Rosa Olivares (ed.), *100 artistas españoles*. Madrid: Exit Publicaciones, 2008; p. 216.

de distintas disciplinas artísticas, incorporando en sus obras elementos de la música, el arte sonoro, la instalación, el video arte, la performance, etc. En sus obras es frecuente un acusado componente lingüístico (como en *Punto Singular*, 1989; *Argot*, 1991 de contenido autorreferencial sobre el arte; *Inventario*, 1994), recurso a la palabra, el texto pensado o escrito, el texto como concepto, como uno de los fundamentos básicos de su obra. Gesto, grafismo, texto, palabra, concepto, huella, rastro, señal, sello, rúbrica, inscripción sobre su soporte efímero, cristales, espejos, el papel, la hoja de periódico, el comunicado oficial, el libro hallado, cartas, tarjetas, billetes, sobres, todo tipo de papel impreso (dimensión civilizada, instrumentos de comunicación masiva para uso manual)⁸¹. Para Concha el arte además de un objeto acabado es una forma de conocimiento, esto le lleva a que en ocasiones más que materializar la obra su principal interés sea pensarla. Como expone la propia artista:

“A mí lo que más me emociona es la sutileza exquisitamente mínima capaz de producir placer. (...) Quizas en el creador existe una mayor responsabilidad, una obligación mediante la cual la utopía sea un objetivo para no resignarse a una realidad anclada en situaciones del pasado. (...) Yo, como creadora, no acepto esa realidad y tiendo a ejercitar mi sentido común”⁸².

La estrecha relación entre José Iges y Concha Jerez se ve reflejada en la gran cantidad de obras que han firmado conjuntamente como coautores, colaboración que desde 1989 ha continuado ininterrumpidamente hasta la actualidad. Trabajo conjunto en el que ambos artistas se complementan, aunando sus perspectivas sobre el arte y rompiendo esas fronteras que tradicionalmente se habían establecido entre las diferentes disciplinas artísticas hasta llegar a esa concepción de “intermedia” que define a gran parte de sus creaciones. La influencia de Concha en la obra de Iges se manifiesta en la aportación de un ámbito más conceptual, así como en un mayor interés de trabajar *in situ*, es decir, a través del concepto de instalación, además de su introducción en el mundo de la performance. Son estos territorios por los que

⁸¹ Teresa Camps, en *Caixa de quotidianitat, Instal·lació Sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions*. Barcelona: 1988.

⁸² Concha Vela (coord.), *Una obra para un espacio*. Madrid: T. G. Forma S.A., 1987; p. 73.

transitará la creación artística de Iges, y que ayudarán a definir su obra, casi siempre con atención al empleo de la tecnología, interés que ya quedaba claro desde sus inicios, y sobre todo al ámbito del arte radiofónico. Territorios fronterizos, muchos de los cuales pueden circunscribirse dentro del denominado Arte Sonoro del cual José Iges ha sido un importante impulsor en nuestro país ya sea desde ese espacio privilegiado que ha sido, y es, *Ars Sonora*, a través de la creación de obras o de su papel como comisario en diversas exposiciones pioneras en este sentido en España. En 1997 fue responsable de la selección de la colección de Arte Sonoro de la Mediateca de la Fundació Caixa de Pensions (Barcelona). Ha sido responsable de la selección de Arte Sonoro en la Comisión ARCO ELECTRÓNICO de la feria ARCO en 1997, 1998 y 1999, Comisario de las exposiciones internacionales sobre instalaciones y esculturas sonoras “El espacio del sonido/El tiempo de la mirada” (Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1999), “Resonancias” (Museo Municipal, Málaga, 2000) y “Dimensión Sonora” (KM, San Sebastián, 2007), así como de la exposición monográfica “Vostell y la Música” (Museo Vostell Malpartida, 2002-2003), de la I Muestra de Arte Sonoro Español, MASE (Córdoba-Lucena, 2006) y del proyecto de soundscapes Islas Resonantes (2009). Ha sido organizador de ciclos de conciertos para instituciones como la Sala América de Vitoria (2000), el MNCARS de Madrid (2002) o el Museo Vostell Malpartida (1999-2006) y co-organizador del EASE (Encuentro sobre Arte Sonoro en España) en Madrid (2010). También ha sido presidente de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España).

Su trabajo creativo y de producción se ha venido complementando con numerosos artículos, conferencias, cursos y talleres. Entre ellos destacan los Talleres sobre Arte Radiofónico que dirigió en Barcelona (La Caixa, CIEJ, 1990), Cuenca (Fac. de BB.AA.,1995) y México D.F. (III y VI Bienal Latinoamericana de Radio, 2000, 2006; Radio UNAM, 2010); los realizados sobre “Espacios Sonoros y Visuales” en Pontevedra (1991) y Valencia (Fac. de BB.AA.,1993), y sobre “Arte en el Espacio Electrónico” en Gijón (Fundac. Munic. de Cultura,1995), así como Cursos y Seminarios en la Fac. de Ciencias de la Información de Madrid, Universidad del

País Vasco, Fac. de BB.AA. de Granada, Fundac. Municipal de Cultura de Valladolid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Madrid), Centro de Arte Reina Sofía, Conservatorio de Cuenca, AECID Caracas y Universidad Carlos III de Madrid. Ha colaborado con artículos y ensayos en revistas especializadas como *Scherzo*, *Ritmo*, *Creación*, *Revista Atlántica de Poesía*, *El Urogallo*, *Doce Notas*, *Coclea*, *Transversal*, *Musica/Realtà*, *KunstMusik* o *Fisuras*, entre otras, y para el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. También hay que destacar su participación en la publicación *Fluxus y fluxfilms*, con el artículo “Fluxus y la música: un vasto territorio por explorar”. Es autor de una obra narrativa (*Animales Domésticos*, Ed.Libertarias, Madrid, 1987) y del volumen biográfico *Luigi Nono* (Ed. CBA, Madrid, 1988).

Como se puede observar a través de este breve recorrido biográfico, la trayectoria de José Iges está muy diversificada, no es fácil de definir, ya que es susceptible a las influencias que va recibiendo. No intenta la búsqueda de una definición global para su obra como lo pretenden otros artistas, está abierto a influencias y a aquello que le puedan aportar diversas experiencias, como el contacto con el mundo de la voz a través de su colaboración con Esperanz Abad, con el arte radiofónico a través de *Ars Sonora* o con el arte conceptual, la instalación y la performance a través de Concha Jerez.

CAPÍTULO II

INTRODUCCIÓN A LAS LÍNEAS COMPOSITIVAS GENERALES DE JOSÉ IGES

Definir una línea compositiva general en la obra de José Iges es una tarea complicada ya que su trayectoria artística difícilmente se puede adscribir a un único género. Precisamente por este motivo una de las características definitorias de su producción sería ese tránsito fronterizo entre diversas disciplinas que convergen en su creación artística y que la dotan de un carácter poliédrico difícilmente comprensible desde la perspectiva de una única vía. En su catálogo se encuentran obras que van desde la composición para instrumento solista o grupos instrumentales, sobre todo en los primeros años, así como para instrumentistas y electroacústica, a obras escénicas, performances, obras para cinta o CD, obras intermedia, instalaciones sonoras, vídeos, arte en la red, obras en espacios públicos y obras de arte radiofónico. Diferentes formatos, a su vez susceptibles de la influencia de unos en otros, que confieren a la creación artística de Iges un cierto sentido de intermedialidad, en virtud del cuál no solo se entremezclan diversos medios comunicativos sino también diversos procedimientos de expresión artística. Según Ainhoa Kaiero una de las características y contribuciones de la obra de Iges se cifraría en:

“la elaboración de un discurso que relaciona estrechamente los nuevos medios electrónicos, con las aportaciones más radicales de las primeras vanguardias (futurismo y dadaísmo) y de la nueva música experimental (prácticas intermedia y *performance art* de Fluxus, paisaje sonoro, poesía sonora...)”⁸³.

II. 1. Influencia del Arte Radiofónico:

Sin embargo, uno de los principales ámbitos en el que Iges ha desarrollado su labor creativa ha sido el de la radio, en el que no solamente ha recibido la influencia del radioarte, sino también del propio lenguaje radiofónico, a través del cual ha desarrollado diversas dimensiones expresivas, no solo la creativa sino también la puramente comunicativa. Hay que recordar su labor (como profesional de la radio) al

⁸³ Ainhoa Kaiero Claver, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte, tesis doctoral inédita, 2007.

frente del programa *Ars Sonora* en RTVE entre 1985 y 2008 que le ha permitido el contacto con ese lenguaje propio de la radio al cual se somete para transgredirlo. De esta manera, en muchas de sus obras, algunas no necesariamente radiofónicas, la utilización del lenguaje hablado adquiere matices propios del lenguaje radiofónico poniendo de manifiesto esa profunda influencia que este medio ejerce en su creación artística. Su contacto con el arte radiofónico no solo proviene de la dimensión profesional y creativa sino también del terreno de la creación teórica ya que ha escrito, entre otras cosas, una tesis doctoral sobre este tema, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*⁸⁴. Ya desde el título de su tesis Iges aclara o define lo que para él es el arte radiofónico; arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión, dejando claro por un lado su vinculación con el Arte Sonoro (que podríamos definir como el conjunto de manifestaciones artísticas que hagan uso del sonido, sin llegar a prescribir unas normativas que lo encierren en una determinada práctica discursiva)⁸⁵, y por otro lado, la especial importancia de la especificidad del medio en el que se desarrolla. Este tipo de arte permite la apropiación de un espacio público como es el de la radiodifusión en el que desaparece el referente visual⁸⁶ y en el que la comunicación entre emisor y receptor se realiza únicamente a través de sonidos. Es un medio que nos acerca al mundo a través de estímulos sonoros, como señalaban Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata en el manifiesto futurista de *La Radia*⁸⁷, la radio es “un organismo puro de sensaciones radiales”. Estas “sensaciones radiales”, siguiendo la definición de Marinetti y Masnata, transmitidas por el espacio a través de ondas y decodificadas por medio de un aparato de radio, son esencialmente sonidos, sonidos vulnerables de ser clasificados e identificados en sus elementos mínimos. Estas unidades mínimas pueden ser definidas como objetos sonoros, según la denominación de Pierre

⁸⁴ José Iges, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión. op. cit.*

⁸⁵ Ainhoa Kaiero Claver, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna, op. cit.*; p. 345.

⁸⁶ Javier Ariza, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

⁸⁷ Manifiesto recogido en Lourdes De Quevedo Orozco, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México: Universidad Pedagógica Nacional, 2002; pp. 29-30.

Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*⁸⁸, y que según José Iges pueden clasificarse en:

- Sonidos humanos:** vocales y corporales. Los primeros, a su vez, se subdividirían en verbales y no verbales –voz articulada o no-.
- Sonidos del entorno acústico:** natural y urbano-industrial.
- Sonidos instrumentales:** los producidos a partir de instrumentos musicales, sin que ello presuponga necesariamente un uso “musical” de los mismos⁸⁹.

Esta clasificación también se hace operativa para otro tipo de obras del catálogo de José Iges, no solo las radiofónicas, en las que el discurso “musical” se establece gracias al empleo de sonidos, cualquier tipo de sonidos, no necesariamente producidos por instrumentos musicales convencionales. En este sentido quizás ciertos aspectos de la obra de Iges puedan alejarse de lo que tradicionalmente se ha establecido como perteneciente al ámbito del concepto “música” y quizás se acerquen más al ámbito de lo sonoro en relación a diversas manifestaciones del arte sonoro. Ante este nuevo paradigma, en el que una obra “musical” es susceptible de incorporar cualquier tipo de sonidos, se tendrán en cuenta algunas de las definiciones que del concepto “música” se han venido realizando en las últimas décadas. Para John Cage la música es “organización del sonido”⁹⁰, lo que da lugar a la validez de cualquier tipo de sonido como susceptible de ser organizado dentro de una obra definida como musical. Dan Lander, músico experimental canadiense, expone acerca del arte sonoro lo siguiente:

“En realidad es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida- en el marco de la composición, y la tendendia hacia lo efímero y la alusión de lo

⁸⁸ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

⁸⁹ José Iges, “Compositores españoles y arte radiofónico”, en *Campos interdisciplinares de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001; pp. 785-799.

⁹⁰ John Cage, *Silencio*, Madrid: Ediciones Ardora, 2007; p. 3.

referencial, los artistas y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música”⁹¹.

Incluso la definición del etnomusicólogo norteamericano John Blacking, para el que la música es “sonido humanamente organizado”⁹², revela esa idea de que la música es esencialmente sonido, categorización que incluiría a cualquier tipo de sonidos, que preservarían su validez como musicales en cuanto estuvieran “humanamente organizados”. Sin embargo, Iges define muchas de sus obras como “no necesariamente musicales” y las califica como “obras sonoras”. Más allá de la discusión de que si la obra de Iges pertenece a una categoría u otra, lo que queda claro es que nos enfrentamos a una serie de obras en las que se incorporan todo tipo de material sonoro, a excepción de las obras compuestas para solista o grupo instrumental. Por este motivo el empleo de medios electroacústicos se convierte en fundamental en su producción artística.

II. 2. Relaciones con la Música Electroacústica:

El empleo de medios electrónicos será otra de las características definitorias de la creación de este artista, lo que la circunscribe dentro del ámbito de la Música Electroacústica. Sin embargo, en la creación de Iges no tiene especial relevancia el empleo de procedimientos electrónicos como la síntesis de sonido, a excepción de la experimentación en este terreno en una primera etapa formativa en el Laboratorio Alea y en la Universidad de Pau. Su acercamiento a la Música Electroacústica se relaciona más con algunos postulados derivados de la Música Concreta y de la Música Electrónica en Vivo. En este sentido la captación de sonidos del entorno y una cierta concepción del paisaje sonoro será fundamental en su obra. Aunque también hay que tener en cuenta que su concepción acerca de los objetos sonoros, en la mayoría de los casos, se aleja de la doctrina establecida por el GRM (Groupe de

⁹¹ Dan Lander, “Introduction” en Dan Lander y Micah Lexier (ed.), *Sound by Artists*, Toronto: Art Metropole and Philips Gallery, 1990; p. 10, traducido en: <http://www.tutuguri.org/suenatelosmocos/suenatel6.htm> (última consulta 11-05-2008).

⁹² John Blacking, *Fins a quin punt l'home és músic?*, Vic: Euomo Editorial, 1973.

Recherches Musicales) liderado por Schaeffer. Desde este grupo de investigación se pretendía convertir sonidos concretos en sonidos objetivos en los que la pérdida del referente pudiera dar lugar a la musicalización de los mismos a través del aislamiento y de la repetición, procedimientos que darían lugar a su estilización y a la posibilidad de integrarlos en un nuevo solfeo musical, logrando así un tipo de escucha reducida⁹³ que se alejara de todo dramatismo o causalidad asociado a esos sonidos. Iges no contempla la existencia de un objeto musical como identidad definida y reduce la experiencia sonora a un cúmulo dispar de perspectivas. Su aproximación a los sonidos concretos está más vinculada a las ideas de Luc Ferrari (precursor de la Música Concreta y director del GRM) para el que los sonidos captados del entorno también podían funcionar como “documento”. En este sentido, Luc Ferrari, que previamente había realizado obras a través de grabaciones de sonidos concretos en condiciones de estudio, empezó a interesarse por la posibilidad de liberarse de esa necesidad de realizar música con ellos y a utilizarlos en la doble condición de objetos musicales dentro de una estructura musical, y de su realidad de documento, de reportaje, haciéndolos bascular entre el sonido y el sentido. Este punto de vista es al que más se acerca Iges interesándose más por la realidad que existe detrás de un sonido concreto, considerándolo en numerosas ocasiones más como *ready-made* u *objet-trouvé* ambivalente que como objeto sonoro en el sentido que señalaba Schaeffer. Sonidos que no solo presentan un valor estético en si mismos, sino que remiten a un realidad externa, por lo que pueden ser relacionados con un determinado paisaje sonoro o con un determinado discurso verbal, lo cual incorpora nuevos niveles de semánticidad.

Hay que tener en cuenta la distinción existente entre *object-trouvé*, objeto encontrado susceptible de ser incorporado en una obra, y *ready-made*, en un paralelismo con la obra de Duchamp, donde se hace uso de material que en un

⁹³Pierre Schaeffer distinguía tres tipos de escucha; **Escucha casual**, en la que se relaciona al sonido con la causalidad que lo ha provocado. **Escucha semántica**, en la que interviene el uso de un código o lenguaje para interpretar un mensaje. **Escucha reducida**, que es la que afecta a las cualidades y formas propias del sonido, independientemente de su causa y su sentido, entendiéndolo como un objeto de observación, sin querer buscar más cosas a través de él.

principio tiene una funcionalidad determinada pero que sacado de su contexto e introducido en el contexto del arte puede provocar nuevos pensamientos para ese objeto. En muchos de estos casos el empleo de sonidos preexistentes viene dado por métodos de apropiación, dando lugar a una situación que Iges define como:

“El empleo consciente, por parte de un artista dado, de elementos pertenecientes a otras obras artísticas, bien de su misma época o bien de épocas precedentes, para desarrollar parcial o completamente una obra que firma como propia. Pero la complejidad del término "cultura" nos llevaría a considerar como determinantes de los límites de la misma a elementos que no necesariamente tienen que ser obras de arte o fragmentos de las mismas, sino materiales que, dentro de esa cultura, tienen el rango de iconos o de símbolos. El apropiacionismo, pues, se practica también a nivel de lo sonoro al tomar prestado, por ejemplo, un fragmento de un himno nacional o el vocear de un vendedor de lotería”⁹⁴.

Apropiacionismo que por otro lado se convierte en una de las características principales de la creación artística de la postmodernidad y que viene determinado por una “sociedad de la información” en la que gracias a los medios de reproductibilidad electroacústica se hace posible el libre acceso y circulación de casi todo tipo de material sonoro. De esta manera, y siguiendo la definición de apropiacionismo realizada por Iges, éste hace uso, o se “apropia”, de todo tipo de sonidos, ya sean tomados del entorno acústico, entre los cuales prevalecerán aquellos provenientes de la voz humana, o de elementos musicales previamente elaborados, como por ejemplo en su obra *Terre di nessuno* en la que toman prestados una serie de himnos nacionales, o en *Music Minus One I: concierto barroco*, en la que utiliza unas grabaciones de la serie Music Minus One con conciertos de Bach y Telemann, o en su obra *Lezione di retorica*, que se basa en la reelaboración de material proveniente de las *Variaciones sobre un tema de Schumann* op. 9 de Brahms.

⁹⁴ José Iges, *Apropiacionismo y arte sonoro*, en <http://www.sonoscop.net/sonoscop/procop/iges0.htm>, (última consulta 20-04-2011).

La identidad de los sonidos concretos en la obra de Iges viene determinada en función del contexto en que se proyectan y de la perspectiva del oyente. De nuevo siguiendo a Luc Ferrari, éste expresaba la idea de que si uno entiende un discurso en un idioma determinado se convierte en material semántico, si no lo entiende entonces se convierte en música. De esta manera un mensaje sonoro puede contener “información semántica” e “información estética”, como señala Abraham A. Moles, nos encontramos siempre con la superposición de dos mensajes sonoros distintos:

"El primero es el *mensaje semántico* constituido por el ensamblaje de los signos (palabras, notas musicales, etc.) explícitamente conocidos y enunciables tanto por un observador externo como por el emisor y el receptor. (...) A ese último se superpone un *mensaje estético*, conjunto de *variaciones* que sufre la forma del mensaje permaneciendo identificable, pudiendo admitir cada signo tolerancias en torno a su carácter normalizado"⁹⁵.

II. 3. Importancia de los sonidos relacionados con la voz humana:

En la obra de Iges cobrarán una especial importancia los sonidos tomados de la voz humana, ya sean verbales o no verbales, estos últimos provenientes de la voz articulada o no. En el caso de que los sonidos sean verbales tendrá relevancia la semanticidad de los mismos. Estos sonidos pueden aparecer como parte de un determinado paisaje sonoro al que ayudan a definir, por ejemplo la voz de la megafonía en una estación de tren o de unos grandes almacenes, convirtiéndose en un referente importante de un ambiente determinado sumándose a otros sonidos que definen un espacio. En otros casos la introducción de sonidos verbales puede llevar incorporada el desarrollo de un discurso, que en muchos de los casos hará referencia a la obra en la que está inmerso. Como por ejemplo en su obra *Objetos Perdidos* (2006), para voz, percusión y electrónica en vivo, en la que en un momento dado, la propia voz declamada de Iges establece un discurso en el que dice que el fondo musical podría ser comparado con el paisaje que se observa desde un tren, donde al

⁹⁵ Abraham Moles, *Art et ordinateur*, París: Blusson Editeur, 1990, p. 35.

mismo tiempo se superpone la proyección de una película dentro del vagón, lo que se podría equiparar a la presencia del lenguaje y su semántica. En otros casos la incorporación del lenguaje se realizará en una clara alusión al género periodístico, reflejo de la honda influencia del lenguaje radiofónico, que puede provocar la distracción del oyente a la espera de la escucha de un discurso musical.

El empleo del lenguaje verbal se convierte en una constante de la obra de Iges, ya sea como sonido pregrabado o como sonido en directo, a través de un performer o una cantante, situación en la cual el canto no es especialmente relevante, cediendo paso a la declamación y a la experimentación fonética, otro campo ampliamente desarrollado en su obra. La introducción de elementos no significantes del lenguaje hablado que se mueven entre el valor semántico y el puramente musical, entre el sonido y el sentido, se desarrolla a través de procedimientos de experimentación fonética que lo relacionan con la poesía sonora y la poesía fonética y que entroncan con determinados movimientos de las vanguardias históricas como el dadaísmo y el futurismo. Estos elementos pueden ser considerados como residuales del lenguaje hablado, elementos carentes de significación pero susceptibles de ser introducidos dentro de una obra de arte, como ocurría en la poesía fonética dadaísta a través del empleo de fonemas como material del discurso.

Otro tipo de elemento residual del lenguaje por el que se interesará Iges será aquel producido por la voz no articulada y que puede ser considerado como sobrante o periférico dentro de un discurso verbal con sentido, como por ejemplo los sonidos que expresan duda en el comienzo de una frase, o una eventual tos, etc. Un ejemplo de esta situación se da en su obra *Toda Claridad es Oscura* (2006), en la que utiliza como material grabaciones de poetas recitando su poesía, grabaciones en las que además de los sonidos de las palabras que conforman los poemas hay toda una serie de esos sonidos periféricos que pueden ser entendidos como elementos residuales del lenguaje hablado.

II. 4. Revalorización de los residuos:

Estos elementos también son susceptibles de ser artísticos y, por lo tanto, introducidos como material sonoro dentro de un discurso musical, en una clara alusión a la revalorización de los residuos. Como también ocurrirá con otros elementos residuales provenientes de otros medios de comunicación, por ejemplo de la onda corta de la radio, o de los surcos de los discos de vinilo. Iges los denomina como *detritos*; sonidos inútiles, periféricos y accidentales, que se sitúan al otro lado o al margen de la voluntad expresiva⁹⁶. Será éste un aspecto muy interesante en su obra, a partir del cual se utilizarán como material los residuos (habitantes en “tierra de nadie”), incorporándolos en el discurso artístico, con el objetivo de inducir a la reflexión y a la adquisición de nuevos puntos de vista, así como para evidenciar las “grietas en el decorado” que tienen lugar en nuestra sociedad capitalista. En cierto sentido supone casi una aproximación al Arte Póvera desarrollado a finales de la década de los setenta. A través de este recurso se nos propone una visita a esas “tierras de nadie” que Iges define como “lugares de regulación imprecisa o incierta tanto como espacios para el caos, contruidos con residuos tomados de nuestros vertederos culturales y mediáticos desde la intención de generar la desorientación”⁹⁷.

Se pretende la utilización de los residuos que la sociedad actual crea en su exceso de producción cultural y la transformación de las reivindicaciones sociales en arte por medio de la revalorización de esos residuos. De esta manera se emplearán en algunas obras, como anteriormente se apuntaba, sonidos parasitarios de la onda corta, elementos carentes de significado que “son bolsas de caos entre áreas de significación: las emisoras y su programación”⁹⁸. Como en su obra *Ludus Ecuatorialis*, realizada junto a Ricardo Bellés, en la que a un recorrido sonoro a través de música de países situados en el ecuador terrestre, se superponían sonidos de

⁹⁶ José Iges, “Reflexiones en torno a las tierras de nadie”, en *Terre di Nessuno*, catálogo de la instalación de Concha Jerez y José Iges realizada en la Fundación Telefónica, pp. 25-29. Madrid: Fundación Telefónica, 2002.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

onda corta, esos sonidos parasitarios, de emisiones de diferentes países en una clara referencia del medio hacia sí mismo. Esta obra se podría catalogar como *radioperformance*, ya que fué retransmitida en directo en el espacio de la radiodifusión en el ecuador de la nochevieja de 1991. Esa autorreferencia del medio hacia sí mismo también se puede apreciar en su obra *Dylan In Between* (2001), creada con otro tipo de residuos sonoros como son los producidos por la aguja en el surco del vinilo en los espacios entre canción y canción, en este caso de diversos discos de Bob Dylan. Sonidos presentes en un espacio de “silencio” situado en un territorio “entre” elementos de significación. El autor nos plantea la revalorización de esos sonidos residuales, denominados fritos, rescatados de un lugar en los que el silencio absoluto no existe, aunque se denominen silencios entre canción, como ocurría con los sonidos rescatados de la sala de conciertos en la obra 4’33 de John Cage. En este sentido y como describe Iges se trata de:

“Visitar el documento como monumento, planteándolo como un objeto funcional ya existente, sin ese aura de la obra única, hacer de ella otra cosa. Referencia mediática e interfiriente, como Duchamp con su fuente o urinario, con el que pretendía crear nuevos pensamientos para los objetos. Esa actitud interfiriente de unos materiales en otros espacios en los que no les corresponde estar, provocando nuevos pensamientos para esos objetos, y nuevas sensaciones también, desactivando esa situación en la que un signifiante está ligado a un único significado. Rompiendo esa cadena de algún modo permites que los significantes no tengan ya significado, o que tengan multiples”⁹⁹.

Además, en esta obra los “silencios” del vinilo se superponen a otro tipo de silencios, los producidos por el soporte digital. Este juego entre diferentes concepciones de silencio tiene un componente claramente conceptual, característica que por otra parte será también definitoria de gran parte de su obra.

⁹⁹ Extraído de una entrevista que se puede escuchar en serie de programas radiofónicos, AVANT, dedicada a las músicas experimentales, y realizada por Anna Ramos y Roc Jiménez de Cisneros para Rádio Web MACBA, <http://rwm.macba.cat/es/investigacion> (última consulta 12-11-2010).

II. 5. Influencia del Arte Conceptual:

La influencia del Arte Conceptual vendrá sobre todo a partir de su colaboración con la artista Concha Jerez desde 1989, una de las pioneras de este tipo de arte en nuestro país, y se relacionará sobre todo con la manera de plantear el lenguaje musical, o el lenguaje dentro de lo musical. Un ejemplo del primer caso se puede observar en *Lezione di retorica* (2001), en la que por medio de grabaciones de las *Variaciones sobre un tema de Shumann*, op. 9 de Johannes Brahms, que de por si ya está en relación con lo especulativo, crea una obra completamente nueva, con una lógica interna que sustituye a la original, reduciéndola, en la medida de lo posible, a su propia retórica, entendida como puro elemento de discurso. Este procedimiento tiene unos claros referentes conceptuales. Un ejemplo de la utilización de estrategias conceptuales a través del lenguaje se puede encontrar en *Sevent Minutes Desert* (1991), en la que únicamente el lenguaje, su deformación fonética y su transformación electroacústica conformarán el material sonoro con el que se desarrolle la obra. Aquí la función semántica del lenguaje se introducirá por medio de definiciones, las de los conceptos desierto y definir, que aportarán a la obra un componente autorreferencial en una clara alusión a lo conceptual. Utiliza un mecanismo similar al empleado por uno de los pioneros del arte conceptual, Joseph Kosuth, en su obra *Una y tres sillas*, en la que este objeto es representado por una foto, una silla como objeto y su definición. En este sentido las referencias a lo conceptual en la obra de Iges son clarísimas y denotan la importante influencia que este tipo de arte ejerce en su discurrir artístico.

II. 6. Influencia del Teatro Musical:

Otro de los territorios por el que transita la obra de Iges será el del Teatro Musical, sobre todo gracias a la colaboración desde 1984 con la cantante Esperanza Abad, con la que ha creado conjuntamente obras como *Ritual* (1986) o *Desmemoria* (1990). El trabajo con esta cantante ha supuesto una enorme influencia en la trayectoria de Iges, sobre todo en el ámbito de la técnica vocal, que le llevará a

colaborar con ella en otras ocasiones, algunas de formato más pequeño, como en *La Isla de las Mujeres* (1996), en la que lo teatral sigue teniendo especial importancia, o en *Despedida que no despide* (1990), con un carácter más intermedia. Su incursión en el terreno de lo teatral, aparte de la creación de estas obras, dejará huella en el resto de su creación artística en la que a veces será posible rastrear esta característica, por lo general con cierto cariz surrealista. Además su obra también se desenvolverá ampliamente en el terreno de la performance, sobre todo a través de su colaboración con Concha Jerez, dando lugar a la importancia del desarrollo en el tiempo y de la acción. Como señala Ainhoa Kaiero:

“ha creado principalmente obras para la radio en relación a diversos subgéneros como el paisaje sonoro, la experimentación fonética... José Iges, sin embargo, no suele identificar su obra con un producto acabado de estudio, sino más bien con un proceso desarrollado en el tiempo que se vincula a otras modalidades como la *performance* o la instalación interactiva”¹⁰⁰.

En este sentido será relevante la intervención de Concha, que en muchas de sus creaciones conjuntas actuará como performer, realizando una serie de acciones, por ejemplo acciones sonoras extrayendo el sonido de diversos objetos utilizados a modos de ready-made y cuya sonoridad se mezclará con el resto de sonidos de la obra en la que se inserta.

II. 7. Influencia de la Instalación:

Otro de los frutos más destacados de la colaboración Iges - Concha Jerez será el trabajo con la instalación, tanto visual como sonora o mezcla de ambas, terreno en el que Concha ya venía moviéndose desde los años 70 como pionera en España. Según ella la instalación supone:

¹⁰⁰ Ainhoa Kaiero Claver, *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*, op. cit.; p. 346.

“Expansión de la tridimensionalidad [en la que] los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación”¹⁰¹.

Son numerosas las creaciones conjuntas en este ámbito, por otro lado más relacionado con el arte sonoro, en el que intervendrán todo tipo de espacios, como la sala de un museo, el espacio público de la calle (como en *Tráfico de Deseos* (1990) interviniendo 21 semáforos), un jardín (*Jardín de Poetas*, instalación en la que el sonido de diversos poetas recitando su poesía transcurre a través de varios altavoces situados a lo largo del paseo de un jardín), etc. El concepto de instalación puede verse también ampliado en la obra de Iges, Iges-Jerez, al espacio de la radiodifusión o el cibernético (www.net-opera.com), dando lugar a esas “interferencias en los medios” que plantean ambos autores, incluso al espacio del concierto, pensándolo como concierto instalado y abriéndolo a un concepto más amplio de la espacialidad. Esa “interferencia en los medios” queda definida por Iges como “un trabajo desde el interior de las convenciones de dichos medios (radio, tráfico urbano, museo, sala de conciertos) para convocar lecturas no rutinizadas que cuestionan su uso. Se trata pues de metamúsica, de arte que nace de la idea que interroga, que se instala en la duda”¹⁰².

El concepto de instalación queda así introducido en la obra de Iges, y sobre todo en la de Iges-Jerez, en la que además de obras definidas como instalaciones su influencia queda reflejada en otros soportes en función de ese tránsito fronterizo entre diferentes disciplinas y procedimientos característico de su obra. Este hecho sumado a esa actitud performativa anteriormente señalada, presentan a su vez, según

¹⁰¹ José Iges, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*. San Sebastián: Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1999; p. 5.

¹⁰² Notas de José Iges para el concierto en *Encuentros: Música y Tecnología. Préstame 88. Concierto intermedia*, Madrid, CDMC, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 19-V-96.

Heidi Grundmann, la traza de un pensamiento configurado por la experiencia de la radio: conexión instantánea, simultaneidad, interferencia de tiempos y lugares¹⁰³.

Otra característica de su obra será el tránsito de algunas obras de unos formatos a otros, como por ejemplo ocurre en su obra *Argot* (2008), en principio una instalación sonora realizada para el espacio del CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela), que cuenta con otra versión para la radio. Nuevamente como señala Ainhoa; “en concordancia con las características del medio (electrónica, radio, Internet...), podríamos afirmar que Iges concibe su obra como un proceso flexible y camaleónico, capaz de producirse y proyectarse en diferentes soportes y diferentes contextos (una instalación puntual en un museo, un concierto multimedia, una emisión radiofónica...)”¹⁰⁴.

Así como el material sonoro de una determinada obra también es susceptible de ser incorporado en otras obras, en un proceso que puede ser definido como un juego de muñecas rusas, donde un elemento cabe dentro de otro y así sucesivamente.

El trabajo conjunto de estos artistas lleva asociada una actitud reflexiva, crítica y multimedia, una concepción del arte como puesta en evidencia de nuestro tiempo, interfiriendo en la realidad y en los medios artísticos, que pretende despertar al visitante y no solo halagarlo con un bello decorado carente de reflexión. Como señala Llorenç Barber: “El trabajo de Jerez-Iges es un híbrido cargado de astucia, siempre al borde de lo inaudito, y que busca espabilar al visitante para (más que apabullarle o halagarle) mantenerle en desconcertante vigilia”¹⁰⁵.

¹⁰³ Heidi Grundmann. “Transgresiones e Interferencias. La estratificación de tiempos y espacios en la obra de Concha Jerez y José Iges”. En *La mirada del testigo. El acecho del guardián*, catálogo de la instalación presentada en la Sala América de Vitoria, pp. 214-218. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera.

¹⁰⁴ Ainhoa Kaiero Claver, *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*, op. cit.; p. 346.

¹⁰⁵ Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L., 2009; p. 230.

II. 8. Influencia de la Intermedialidad:

En definitiva, las obras de Iges, así como las obras de Iges-Jerez, beben de distintas aproximaciones que las dificulta a la hora de adscribirlas a un género único. De esta manera se utilizan estrategias de la instalación para hacer una obra musical, o también estrategias de la poesía para hacer una obra instalada, o de la música para la creación de una pieza más relacionada con el arte sonoro, o estrategias de lo teatral para montar una instalación, etc. En este sentido y como señala el propio Iges, su obra es “un equilibrio casi imposible, una suma inviable en términos matemáticos porque está hecho de adiciones heterogéneas”¹⁰⁶.

Una situación que ha llevado al propio artista a definirse como estar “sentado entre sillas”; “condición debida al hecho de que su labor creativa se haya ramificado a través de múltiples disciplinas y además de que haya mantenido siempre un cierto carácter fronterizo en virtud de lo cual en su obra se entremezcla lo musical con lo teatral, con lo plástico, con lo narrativo y otras muchas cosas que impiden o al menos dificultan adscribir el trabajo de Iges a un género específico o a cualquiera de los ámbitos tradicionalmente acotados desde lo académico o desde lo institucional”¹⁰⁷. En este sentido se pueden denominar a muchas de sus creaciones como obras “Intermedia” que se mueven entre las fronteras de diversas disciplinas, acercándose a una concepción artística derivada de ese árbol genealógico que entronca las aportaciones de las primeras vanguardias vía Duchamp con el pensamiento de Cage y los nuevos procedimientos de Fluxus. Se trata de transgredir fronteras, intervenir e interferir en los medios, haciendo del artista un “mutante mediático”. Según Iges:

“Mi obra se define cada vez más por una característica que creo común a buena parte de los creadores más interesantes del siglo. Podría enunciarla como la *mutación* que han sufrido tales artistas por la influencia de los medios de comunicación social, de manera especial los electrónicos-teléfonos, radio, TV...- ha dado lugar a la mutación

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁰⁷ Miguel Álvarez-Fernández en AVANT, José Iges, <http://rwm.macba.cat/es/investigacion> (última consulta 12-11-2010).

de los artistas. (...) Cuando empleo un instrumentista, procuro ser consciente de que existen códigos mediáticos en su actuación sobre el escenario, en sí un medio histórico de nuestra cultura; cuando ocupo un espacio público, sea el radiofónico, el urbano o el de un museo, no puedo olvidar que es, antes que nada, un plural campo de transacciones humanas, de interacción, de prioritarios intereses: se trata de desnudar la convención, de hacerla evidente con mecanismos de extrañamiento, con deliberadas transgresiones que pongan en cuestión el código de desciframiento consensuado para tales circunstancias. Entonces la obra de arte adquiere el valor supremo que, para mí, pude cobrar en nuestra sociedad: nos *despierta* ante otras interpretaciones de la realidad”¹⁰⁸.

El artista como un “mutante mediático” que interfiere en la realidad y en los medios artísticos para inducir a la reflexión y plantear alternativas, mediante una actitud crítica y no exenta de ironía, a esa “realidad” monopolizada desde los mass media. Situación en la que una de las funciones del arte sería la de poner en evidencia nuestro tiempo. Por este motivo adquiere una especial relevancia la atención al contexto en el que se va a interpretar, entendiendo éste como una realidad mediática, no solo como contexto sino como medio. Como señala Ana Vega Toscano:

“Múltiples puertas se abren en ese privilegiado espacio de intersección que el medio escénico del concierto ofrece a las interferencias entre medios de Concha Jerez y José Iges, quienes crean así enclaves en su real acepción de territorio, o grupo inmerso en un entorno diferenciado, y a la vez en el juego de palabras de la clave como llave musical para abrir nuevos significados y expresiones artísticas”¹⁰⁹.

La influencia del medio en la obra de Iges adquiere por tanto una especial relevancia y se convertirá en una de sus principales características definitorias, lo cual le diferencia en gran medida de otros compositores de su generación. De esta manera, y según el propio Iges, su mensaje se convertirá en el mensaje del medio.

¹⁰⁸ Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España, op. cit.* p. 344.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

CAPÍTULO III

LA TÉCNICA MIXTA EN LA OBRA DE JOSÉ IGES. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La técnica mixta se engloba en el contexto de la música electrónica en vivo, que a su vez pertenece a la categoría de música electroacústica, entendida ésta como música en la que la tecnología electrónica es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el principal medio de transmisión¹¹⁰. En el ámbito de habla alemana la música electrónica en vivo se considera como una extensión de la música realizada exclusivamente para altavoces. Extensión en un doble sentido: en primer lugar, el material sonoro generado electrónicamente no se sintetiza en un estudio, sino en tiempo real sobre el escenario; en segundo lugar, el sonido de los instrumentos acústicos o de la voz humana se transforma electrónicamente también en tiempo real. Sin embargo, en Norteamérica se utiliza este concepto de una manera más amplia: se entiende también como *Live Electronic Music* el hecho de reproducir, de manera simultánea a la actuación de uno o más músicos, una cinta magnetofónica producida con anterioridad¹¹¹. La técnica mixta, consistente en la combinación de instrumentistas o vocalistas en vivo con una parte pregrabada, se ofrece como una de las posibilidades de la Música Electrónica en Vivo, que según la clasificación realizada en el libro *Música electrónica y música con ordenador*¹¹² de Martin Supper englobaría los siguientes procedimientos;

- Ejecución instrumental con reproducción de material sonoro producido con anterioridad
- Ejecución instrumental con procesado electrónico de sonido
- Utilización de sintetizadores en situación de concierto
- Conjuntos instrumentales de música electrónica en vivo
- Sistemas interactivos asistidos por ordenador

Las obras estudiadas en este trabajo pertenecen a ese primer punto de la clasificación propuesta por Martin Supper; ejecución instrumental con reproducción

¹¹⁰ Simon Emmerson y Denis Smalley, "Electro-acoustic music" en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2º ed., 2001; Vol. 6, p. 59.

¹¹¹ Martin Supper, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid: Alianza Editorial, 2004; p. 18.

¹¹² *Ibid.*

de material sonoro producido con anterioridad. Sin embargo en algunas ocasiones ésta también se combina con procedimientos en los que el sonido instrumental es procesado electrónicamente en vivo, como por ejemplo ocurre en la obra *Cristal II* para clarinete en sib con tratamiento electrónico en vivo y percusión, que no hace uso de ningún material sonoro pregrabado. En esta obra la parte electrónica aparece únicamente como manipulación en vivo del sonido instrumental, como extensión imposible del instrumento, por lo que pertenecería íntegramente al grupo de ejecución instrumental con procesado electrónico de sonido.

En el resto de obras es determinante la presencia de una parte electroacústica con material sonoro pregrabado, también llamada playback, lo que implica necesariamente la existencia de un soporte en la que ésta quede registrada, así como la utilización de altavoces como difusores del sonido. El altavoz es imprescindible para la escucha de música electroacústica, lo que relaciona este tipo de obras con esa cultura del altavoz, imperante en la sociedad actual, y que ha sido posibilitada por el desarrollo técnico de los medios de reproductibilidad y producción electroacústica. Este hecho genera una nueva situación de escucha en la que se pierde el referente visual, así como una nueva forma de entender la música, abriendo paso a un inédito y amplísimo abanico de posibilidades. Una verdadera revolución en la historia de la música que inaugura una nueva práctica musical, parafraseando un artículo de Gabriel Brncic en el que el autor habla de una “tercera práctica musical” en alusión a la *prima* y la *seconda prattica* que supuso el paso de la estética musical renacentista a la barroca¹¹³.

El soporte empleado para registrar la parte electroacústica puede variar desde la cinta magnetofónica, DAT, CD, hasta el empleo de ficheros de ordenador, poniendo de manifiesto la evolución de los medios técnicos empleados en música electroacústica, sobre todo con el paso de los analógicos a los digitales. Es a partir de los años ochenta cuando la cinta magnética analógica ha sido paulatinamente

¹¹³ Gabriel Brncic Isaza, “Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica Musical” en *Trans, Revista Transcultural de Música*. [en línea] 2004 (última consulta 08-10-2010).

desplazada por la tecnología digital¹¹⁴, época en la que se sitúan las primeras obras de Iges, por lo tanto en ese punto de inflexión y de tránsito entre ambas tecnologías. Las primeras experiencias de Iges con música electroacústica tuvieron lugar con medios analógicos, gracias a su paso por Alea o la Universidad de Pau en su etapa de formación, época en la que el trabajo en un laboratorio con los medios adecuados era imprescindible para la creación de este tipo de música. De esta necesidad de trabajo en el laboratorio se deriva su paso por algunos de los principales centros de música electroacústica existentes en la España de la época (no muy numerosos por otro lado) como el ya citado Alea, el GME (Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca) y el LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical perteneciente al CDMC). En el caso de las obras que nos ocupan, las partes de música pregrabada fueron realizadas en el LIEM, los estudios de RNE y posteriormente en su propio laboratorio, gracias al desarrollo de la tecnología digital que ofrece la posibilidad de concentrar en un ordenador personal con el software adecuado los aparatosos recursos de los antiguos laboratorios. Este cambio a la tecnología digital también supuso el cambio de soporte, como ya se ha dicho anteriormente, desde la cinta magnetofónica al DAT, CD o, en algunas obras más cercanas a la fecha actual, como *Nihil Obstat*, ficheros de ordenador. Por otro lado, ya que en las obras estudiadas no se hace apenas uso de la síntesis de sonido, no es necesaria la presencia de sintetizadores para generar sonido. En la mayoría de los casos los sonidos empleados son tomados del entorno, de diversos objetos o directamente de grabaciones preelaboradas, por lo que los principales aparatos a emplear son el micrófono, la grabadora, el editor o la mesa de mezclas. Otros medios tecnológicos empleados son el magnetófono, delays analógicos, ecos de cinta, estudio analógico de radio, etc., además de software desarrollado gracias a la evolución de la informática, como editores digitales; Pro Tools, Logic, así como diversos plugins, de VST, GRM Tools, MAX-MSP, C-Sound, etc. Aunque prime el empleo de la tecnología digital para la elaboración de la parte pregrabada, Iges cuenta con la ventaja de conocer los medios analógicos, lo cual ayuda a conocer mejor la electroacústica.

¹¹⁴ Martin Supper, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, op. cit.; p. 46.

La técnica mixta permite la interacción entre el ser humano y la tecnología generando un diálogo entre ambos que abre la obra a un amplio espectro de posibilidades. En las obras de Iges primarán las relaciones entre el instrumentista, o instrumentistas, con sonidos tomados del entorno que son presentados por la parte electroacústica. También es común la presencia del lenguaje, ya sea como parte de un determinado paisaje sonoro o como un discurso elaborado, lo que incluye a su vez una dimensión semántica que interactúa con el resto de sonidos que conforman la obra. En algunos casos los objetos sonoros son tomados como *ready-made*, es decir, objetos elaborados previamente que son incorporados a la obra por medio de un mecanismo de apropiación, presentándolos en un contexto que no es el suyo y por lo tanto generando nuevas experiencias de los mismos. Por ejemplo, en *Music Minus One I: concierto barroco*, donde una grabación de la serie *Music Minus One* de conciertos de Bach y Telemann a los que le falta la parte solista, son tomados en préstamo e incorporados a la obra, generando el discurso de la misma, o en *Lezione di retorica*, consistente en la reelaboración de una obra de Brahms a través de fragmentos de grabaciones que interactúan con el piano en vivo, que a su vez utiliza también partes de la misma. En ocasiones, la parte pregrabada incluye sonidos instrumentales, generalmente del mismo instrumento solista lo que provoca un desdoblamiento y una reproducción de sí mismos. A veces también se incluye la propia voz del solista para el que ha sido pensada la obra. Esta situación refleja la estrecha relación que suele existir entre este compositor y el intérprete, que en numerosas ocasiones llega a influir en la elaboración de la obra. La elección de un intérprete dado generalmente determina el proceso compositivo, lo cual no deja de lado la posibilidad de que esa obra vuelva a ser interpretada por otro intérprete, con independencia incluso del instrumento para la que fue pensada. Es el caso, nuevamente, de *Music Minus One I: concierto barroco*, compuesta para flauta de pico y que en sucesivas interpretaciones a sido tocada con flauta travesera o con saxo soprano. Esta es una característica que le diferencia de otros compositores de música contemporánea, en la que muchas veces la adaptación a otro instrumento es complicada ya que el timbre está muy ligado a aspectos estructurales de la obra. Cada intérprete ofrece unas características específicas, ya sea por la manera de interpretar o

utilizar el instrumento, o por sus propias peculiaridades, en las que Iges se basa para crear obras concretas. Por ejemplo *La isla de las mujeres* juega con un ámbito escénico porque la intérprete para la que fue pensada, Esperanza Abad, es a la vez cantante y actriz. O el hecho de que en las obras en las que Ana Vega Toscano toca el piano aparezca también su voz hablada (por ejemplo en *Préstame 88*) viene dado por el hecho de que ella maneje perfectamente la voz hablada, así como la aparición de multifónicos para *Cristal II*, que fué pensada para Jesús Villa Rojo, por lo que utiliza recursos empleados por este último. A veces un grupo instrumental determina las características de la obra, por ejemplo el que *Obra a determinar* sea una obra relativamente abierta se debe a que fue creada para un grupo de improvisadores de Barcelona. En definitiva, los intérpretes juegan un papel decisivo a la hora de completar la obra.

El formato de presentación de este tipo de obras suele ser el del concierto, lo cual supone un hecho escénico, que a menudo se asocia a una actitud performativa requerida a los intérpretes. El lugar de celebración del concierto influye en la interpretación de la obra, el espacio incide en el desarrollo de la misma por lo que puede ser considerado también como una obra *in situ*. De esta manera, cada una de las obras no es un sistema totalmente cerrado ya que es susceptible de ciertas variantes en función del lugar donde se interprete, o quién lo interprete, lo cual puede llevar incluso asociado el cambio de instrumento para el que fué compuesta, todo hecho escénico tiene unas connotaciones. De esta manera, en ocasiones suele instalar escénicamente el concierto para enfatizar su valor dramático, lo que podría llevar a una comprensión del mismo como concierto instalado, sin que esto signifique que el concierto sea una instalación. Este hecho pone de manifiesto el común empleo de estrategias provenientes de diversas disciplinas que convergen en la creación de Iges y que la dotan de esa característica de intermedialidad. El concierto también puede ser entendido como una heterotopía, siguiendo la idea de Michel Foucault, un espacio otro, un espacio que se superpone a otro espacio, el del rectángulo de la escena, donde pueden converger muchas cosas, un punto singular como lugar de entrecruzamiento inestable y vital.

En las obras de técnica mixta el intérprete no es el único responsable del resultado sonoro, ya que necesita de la participación de otra figura igualmente importante en la interpretación, se trata de intérprete electroacústico, que a veces se denomina como “difusor” y que en muchos casos suele coincidir con el compositor. La interacción entre ambos intérpretes es fundamental para el correcto desarrollo de la obra, cuestión que a veces no es valorada en la medida que merece. Por otra parte, en las obras mixtas de Iges la parte instrumental está totalmente codificada y representada en la partitura, sobre la que se apoya la actuación del intérprete, sin embargo, en lo referente a la parte electroacústica este hecho se complica, dada la dificultad de representar gráficamente los sonidos pregrabados. De esta manera, en la partitura, junto a la parte instrumental se incluye una especie de guión de aquello que conforma la parte pregrabada y que sirve como guía al intérprete para interactuar con ella. Como señala Ana Vega Toscano, “estas escrituras sirven en la música mixta casi como los signos mnemotécnicos con los que se inició la escritura neumática: con ellas el intérprete, que ya conoce la parte electroacústica, sigue el transcurso de la cinta de audio, y poco más”¹¹⁵.

¹¹⁵ Ana María Vega Toscano, “Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español”, en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, al cuidado de Lolo Herranz, Begoña, *Revista de musicología*. 20 (1), Ener-Jun 1997, pp. 729-743; p. 730.

CAPÍTULO IV

OBRAS PARA TÉCNICA MIXTA Y SOLISTA

IV. 1. *Tres*

Tres es una obra para guitarra y cinta, fue creada en 1982 y supone uno de los primeros ejemplos de música mixta compuesta por Iges. La grabación presentada en el CD adjunto (pista número 1) fue realizada con bastante posterioridad, en 2006, en el LIEM (CDMC) por el guitarrista René Mora.

La parte electroacústica consta de la grabación de dos guitarras que sirven de sustitutas a los instrumentistas, ya que se reproduce tal cual la parte que correspondería a cada uno de ellos. De hecho la obra está pensada para tres guitarras, de ahí el título, por lo que admite también una versión instrumental para trío prescindiendo de la parte grabada.

En esta obra la parte electrónica, aquí entendida como simple grabación y reproducción sin ningún otro tipo de manipulación electroacústica, funciona como sustituta de dos de las partes de una obra que funciona como un todo orgánico, reproduciendo sonidos instrumentales grabados de las partes que faltan.

El soporte, en su momento de creación, fue una cinta magnetofónica, sin embargo, como en la mayoría de obras de Iges, éste puede ser transferido a un CD para adecuarse a los medios tecnológicos actuales. La electroacústica reproduce dos de las tres partes para las que está compuesta la obra, la tercera es interpretada por el instrumentista en vivo, completando de esta manera la totalidad de la pieza. El solista interactúa con la tecnología como si se tratara de un grupo de cámara (trío de guitarras), sin embargo, él es el único que aparece en escena, el referente visual de las otras dos partes es eliminado por la tecnología. De hecho la grabación de estas puede ser realizada por la misma persona que interprete la obra, lo que supondría la triplicación de sí mismo en el evento musical.

La obra está estructurada por una serie de barras divisorias, sin indicación de compás alguno, que funcionan a modo de parcelas de tiempo con una duración

determinada, indicada en la partitura, que puede variar desde cinco, diez, quince, veinte hasta treinta segundos. En la pista número uno del CD adjunto puede escucharse el siguiente fragmento:

"TRES", para guitarra.

En cada una de estas parcelas, coincidentes para las tres partes, se suceden una serie de eventos que juegan con un cierto grado de aleatoriedad en cuanto al aspecto rítmico y agógico. Las alturas sí están determinadas y aparecen como notas mantenidas en cada una de las parcelas, de uno a tres sonidos simultáneos por instrumento. Están escritas como redondas (en algunos casos también aparecen como blancas acompañadas de silencio de blanca), sin que esto signifique que su duración deba restringirse a la duración de la figura indicada, ya que por otro lado, al no existir un tiempo metronómico fijado previamente sería difícil conocer su duración exacta.

Estas notas deben ser tocadas en pulsos largos hasta agotar el tiempo marcado en cada una de la parcelas, de manera que se superpongan libremente unas con otras. Por otro lado existen tres células, representadas en la partitura como A, B y C que indican una fórmula rítmica determinada y que aparecen debajo de algunas notas.

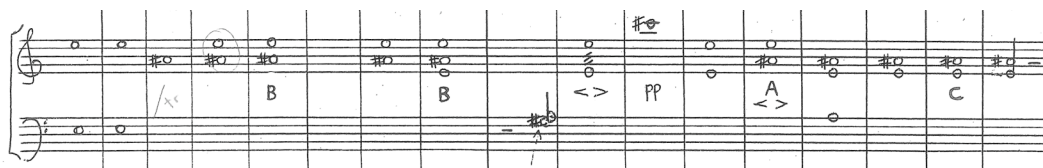


Las notas afectadas por alguna de estas células deben ser interpretadas con el ritmo indicado, aunque con velocidad libre, introduciendo así una cierta variación rítmica que enriquece a la obra, desarrollando así el discurso de la misma. A esto hay que sumar el añadido de trémolos para algunas notas. De esta manera se crean una especie de polirrítmias casuales propiciadas por esa aleatoriedad en cuanto a la velocidad de los pulsos y de las células, como puede escucharse en la pista número uno del CD adjunto.

En cuanto a la dinámica, aparecen algunas indicaciones como *crescendo* y *diminuendo* dentro de una misma parcela o alguna eventual indicación de *pp* o *f*, el rango dinámico de la obra en general es de *mp*. El resultado es una obra con cierto carácter estático, sin grandes sobresaltos dinámicos, y en la que predominan la calma y la eufonía.

Armónicamente toda la obra gira en torno a la nota “mi”, única nota presentada al comienzo por todas las voces, y que siempre aparecerá en cada una de las parcelas. Además será de gran importancia el intervalo de tritono entre “mi” y “la#”, que aparecerá casi constantemente en la voz intermedia, sirviendo como una especie de pilar sobre el que se sustenta toda la pieza. Con este intervalo finaliza la obra en cada una de las voces y es el que caracteriza la sonoridad de la misma. Sin embargo, el contorno que envuelve a este tritono, creado por las voces extremas, que se mueven por movimiento contrario, introduce variaciones armónicas que van generando diversas atmósferas, pasando por diferentes acordes. Entre estos acordes hay que

destacar un pasaje menos disonante, hacia la mitad de la obra, que se encamina hacia un La mayor, quizás una especie de dominante (ver parcelas números diez, once y doce de la partitura representada en el primer ejemplo gráfico). Las voces están organizadas por tesituras, una para las notas graves, otras para las medias y otra para los agudos. La voz intermedia casi siempre mantendrá el tritono comentado con algunas incorporaciones como el “sol#” y el “la”:



Las voces extremas juegan con la dirección de las notas, en sentido descendente por movimiento conjunto en la voz superior (desde un “mi5” bajando cromáticamente hasta un “la#3”), y en sentido ascendente, también por movimiento conjunto cromático, salvo algunas distancias de tono, en la voz inferior (desde un “mi2” hasta un “mi3”). De esta manera se genera una especie de contorno triangular que comienza con las notas extremas y finaliza con el tritono aludido, como puede observarse en el siguiente esquema:



Será el sentido rítmico el que sobresalga en toda la pieza, jugando con ese cierto grado de aleatoriedad en cuanto a la velocidad de los pulsos y de las células, que crean esa especie de polirritmia casual, provocando una sensación parecida a la de las burbujas de una bebida gaseosa. A través del empleo del azar, aunque de manera muy controlada, se consigue desarrollar una obra compuesta a base de la repetición de unos determinados eventos sonoros que se desarrollan en prolongados

espacios de tiempo (entre cinco y treinta segundos cada uno hasta completar una duración total de seis minutos con cuarenta segundos). La armonía se desarrolla través de la yuxtaposición de notas repetidas, presentadas en cada una de las partes durante esos espacios temporales, sin presentar una funcionalidad tonal en el sentido clásico del término, pero sí respetando la dirección de las voces, que generan esa forma cónica o triangular que queda representada en la anterior ilustración.

Es una obra polifónica que se basa en las superposiciones de sonidos generados libremente, en cuanto a la velocidad de los mismos, a partir de una estructura determinada por el compositor, la cual hará que todo funcione. Quizá uno de los aspectos más interesantes de la obra sea esa estructuración que a su vez permite un cierto grado de libertad, una forma de controlar el azar que hace que todo funcione y que posibilita la interacción entre la interpretación en vivo y la parte pregrabada. De esta manera se juega con la reducción del material, lo cual podría llevar a hablar de cierto carácter minimalista, en cuanto a la organización del material sonoro con un sentido estético de reducción, eufonía y sencillez, así como también en cuanto al carácter repetitivo de las alturas contenidas en esa estructura desarrollada por el compositor. Carácter minimalista que, por otro lado, queda lejos del referente estadounidense, al desarrollarse de una manera más intuitiva, menos rígida y formal, si se quiere, algo más caótica. Se relaciona con esa sensibilidad minimal que empezaba a florecer en algunos compositores de la España de la época (la obra fué compuesta en 1892), sobre todo en torno al colectivo *Elenfante*, el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid y el Seminario de Arte e Informática.

Esta obra podría ser interpretada también por un trío de guitarras, por lo que la función de la parte electroacústica es simplemente la de sustituir a dos de los instrumentistas, cuyas partes aparecen pregrabadas e interactúan con el solista que completa la obra en vivo. Ofrece un interesante resultado escénico al escuchar una obra para trío que es interpretada por una sola persona, jugando con la ausencia del referente visual gracias a la interacción con la tecnología.

IV. 2. *Cristal II*

Cristal II “*El pájaro más temprano*”, es una obra para clarinete en sib con tratamiento electrónico “en vivo” y percusión (vibráfono, tres platillos suspendidos y kalimba). Fué compuesta en 1991 y estrenada en diciembre de ese mismo año en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por Jesús Villa Rojo (clarinete), Pedro Estevan (percusión) y el propio José Iges (electroacústica). Está dedicada a Pedro Estevan y Jesús Villa Rojo y supone uno de esos ejemplos en los que Iges crea una obra para un instrumentista determinado. En este caso se centra en algunas de las nuevas posibilidades interpretativas del clarinete, dentro de la música contemporánea y a partir de las aportaciones realizadas por Jesús Villa Rojo en este sentido, empleando su propia escritura. Se podría decir que esta obra es una versión perfeccionada de una obra anterior, *Cristal*, igualmente para clarinete transformado por la electrónica en vivo. Además existe una versión para saxo soprano realizada con posterioridad, estrenada en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid dentro del ciclo Música para el Tercer Milenio, así como otra adaptación para este mismo instrumento realizada por Xelo Giner para el concierto “Colección de Abismos. Texturas y Ready-made en la obra de José Iges” para el Festival de Música Contemporánea de Alicante de 2009. Esto también supone un ejemplo de ese tránsito de unos instrumentos a otros que se produce en algunas de las obras de Iges, como muestra de su carácter flexible y en contra de una visión hermética de las mismas. La obra cuenta con el subtítulo; “El pájaro más temprano”, añadido posteriormente a la fecha de su composición, concretamente en 1993, con motivo de la muerte de su madre, cuyo sentimiento pudo ser cercano a un cierto carácter elegíaco en el que se basa la pieza.

La electrónica en esta pieza es empleada para la transformación en vivo de sonidos instrumentales, concretamente los del clarinete (la percusión no es tratada electroacústicamente), como una extensión imposible del instrumento. No existe una parte pregrabada a la que se superponga la parte instrumental, sino que se interviene directamente sobre la propia interpretación del clarinete, cuyo sonido, registrado a

través de un micrófono, es modificado según una serie de parámetros indicados en la partitura. Para lograr este objetivo se hace necesaria la utilización de un equipo especial, en este caso un Multiefectos Digital, Yamaha Rex 50 o similar (un módulo de multiefectos digital programable), con el que se puedan crear los siguientes efectos: “Distorsión más Delay”; “Delay en estéreo”; “Distorsión más Rever Plate”; “Pitch Change C” y “Pitch Change A”. Cada uno de los cuales viene definido por todos sus parámetros detalladamente indicados en el siguiente documento adjunto a la partitura.

INDICACIONES SOBRE NOTACION EMPLEADA Y
PROGRAMACION DEL TRATAMIENTO ELECTRONICO
(EQUIPO: YAMAHA REX 50 O SIMILAR)

⊗ : MICROFONO SEÑAL DIRECTA, SIN TRATAMIENTO.

(49) DISTORTION + DELAY

Lch. Dly: 500 ms	High: 1,0	Mid. Freq: 560 Hz
Lch. F.B.: +30%	Dist.: 25%	Mid. Gain: +12dB
Rch. Dly: 250 ms	Delay bal: 73%	Balance: 100%
Rch. F.B.: +30%	Trg. level: 1	Out Lvl: 100%

(52) DELAY L, R

Lch Dly: 0,1 ms	High: 1,0
Lch F.B.: +10%	Balance: 100%
Rch Dly: 500 ms	Out Lvl: 100%
Rch F.B.: +50%	

(53) DIST. + REV. PLATE

Distors.: 30%	Trg. level: 35
Rev. bal.: 55%	High: 0,5
Pre Dly: 31,1 ms	Release: 105 ms
Rev time: 5,0 s	Balance: 100%
	Out Lvl: 100%

(54) DELAY L, R

Lch Dly: 100 ms	High: 1,0
Lch F.B.: 0%	Balance: 100%
Rch Dly: 200 ms	Out Lvl: 100%
Rch F.B.: -1%	

(56) PITCH CHANGE C

L Pitch: -9	Balance: 100%
L Fine: +43	Out Lvl.: 100%
L Dly: 75 ms	
R Pitch: +9	
R Fine: -27	
R Dly: 200 ms	

(57) PITCH CHANGE A

Pitch: +5	Base Key: —
Fine: +7	Balance: 70%
Delay: 32,0 ms	Out Lvl: 100%
F.B. gain: 70%	

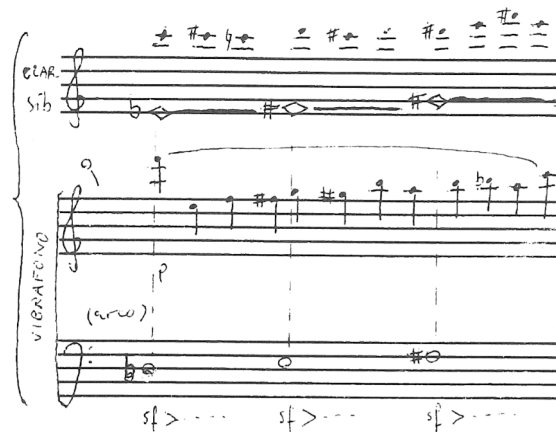
El hecho de precisar detalladamente cada uno de los parámetros de los efectos viene determinado por la intención de que cada una de las interpretaciones se acerque lo más posible a la idea original del compositor. Cada efecto tiene un número asignado con el que se representa su aparición en la partitura, sobre ésta se basa también la intervención del técnico, encargado de accionar cada uno de ellos en el momento preciso.

De esta manera se hace necesaria una estrecha coordinación entre intérprete e intérprete electroacústico, ya que de este último depende la actuación del solista y por tanto el resultado sonoro de la pieza.

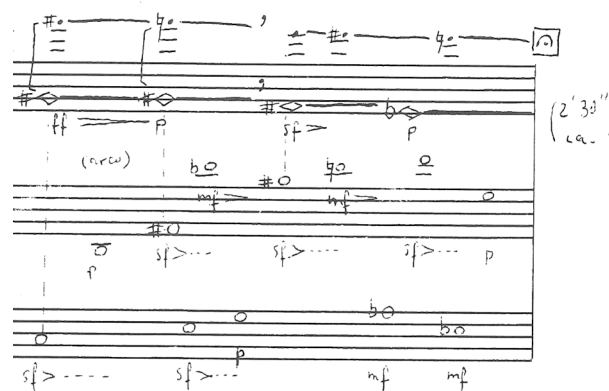
La obra se plantea como un arco que comienza y termina con la respiración a través del clarinete y dentro del cual se van articulando los diversos materiales. Esta forma de arco, que determina la estructura de la obra, se desarrolla en virtud de la claridad y eufonía de los materiales que se emplean hacia los polos de la pieza, principio y fin (que mayor transparencia que el sonido de la respiración), que van adquiriendo mayor tensión e inestabilidad hacia la mitad de la obra, alcanzando el climax. El desarrollo general de la obra se caracteriza por la eufonía, la claridad y la transparencia, un efecto cristalino que se crea gracias a la fragilidad de los sonidos de percusión empleados, así como los del clarinete tratado electroacústicamente, en los que priman las notas tenidas y el empleo de multifónicos.

Como ya se ha comentado, la obra comienza con el sonido de la respiración a través del clarinete, con señal directa de micro sin tratamiento electroacústico, como puede escucharse en la pista número dos del CD adjunto. Seguidamente se superponen sonidos de los platos y del vibráfono, ambos frotados con un arco, creando un efecto etéreo que subraya ese carácter de fragilidad. En virtud de esa forma de arco con la que se desarrolla la obra, la incorporación de elementos y la densidad de los mismos se introduce paulatinamente, dando la sensación de que la obra crece poco a poco. Además, la agógica en esta parte se representa con la indicación de *lento*.

El sonido de una quinta perfecta (“re3”-“la3”) tocada en el vibráfono con las baquetas introduce un elemento de mayor definición sonora, con el que la obra comienza a cobrar mayor intensidad. En este punto se incorpora el primer efecto al sonido del clarinete, “Distorsión con Delay”, modificando el timbre del instrumento que interpreta notas tenidas, con un sentido de aproximación cromática (mib, fa, fa#, mi) a las que se superpone el vibráfono (tocado con baquetas), interpretando alturas con valores más cortos que también se desarrollan cromáticamente (pista número tres del CD adjunto). Siguiendo con estas características el clarinete comienza a introducir multifónicos, notas agudas, que se desarrollan también con un sentido cromático, superpuestas a otras notas más largas y graves tocadas simultáneamente.



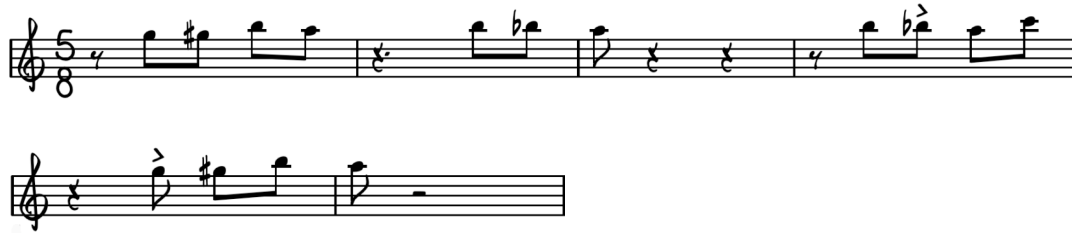
Esto se produce de manera que a cada una de estas notas graves, o fundamentales, se superponen tres o cuatro multifónicos, destacando el aspecto melódico de los mismos. Esta situación evoluciona hacia una especie de motivo, que funciona casi a modo de evasión, como algo con mayor definición que contrasta con la aparente arbitrariedad circundante. Esta mayor definición viene determinada por una clara direccionalidad de las notas generadas por los multifónicos que, aunque manteniendo ese sentido cromático, se suceden por movimiento conjunto descendente, desde el “fa#5” hasta un “re5”. En este momento solamente se superponen uno o dos multifónicos a cada una de las notas fundamentales, lo que apoya ese mayor sentido de definición y direccionalidad. También parecen detenerse en el tiempo lo cual incrementa esta situación y los diferencia del material precedente (como se puede escuchar en la pista número cuatro del CD adjunto).



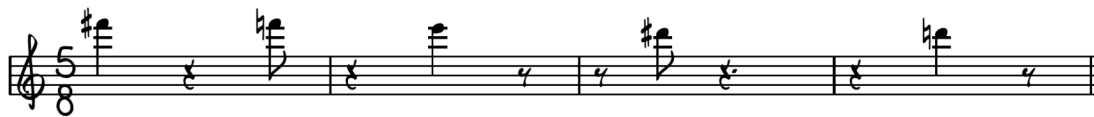
Tras esto la agógica cambia a *Allegretto* y el compás a 5/8, y se introduce un nuevo efecto en el clarinete, un “Delay en estéreo”, que provoca la repetición a modo de eco del sonido generado por el instrumento. De esta manera el clarinete interpreta notas sueltas que juegan con ese efecto y a las que se superpone el sonido de la kalimba, que por las características del instrumento no realiza notas cromáticas, sino intervalos de tercera, nuevamente sin una direccionalidad clara.

Tras seis compases se suma el vibráfono, que parece querer introducir otro pequeño motivo, algo con un mayor sentido melódico que en este caso toma casi la

aparición del sonido de una caja de música. Un pequeño giro melódico generado por las siguientes notas:



Este pequeño giro melódico podría ser entendido como una nueva escapada, una evasión, algo más concreto que sirve para captar la atención del oyente y que contrasta con la abstracción general que caracteriza a la pieza. Tras esto se vuelven a interpretar las notas del primer motivo comentado:



Ahora tocadas por el clarinete, no como multifónicos, sino como notas sueltas a las que se superponen los sonidos del vibráfono que con el arco realiza intervalos de terceras ascendentes. De nuevo se cambia de efecto, volviendo a la “Distorsión con Delay”, así como también de agógica, a *andante*, y a compás 4/4. El clarinete sigue moviéndose por notas cercanas manteniendo un sentido cromático, aunque ahora algo más rítmico, manteniendo una direccionalidad ascendente, así como en la parte de percusión, interpretada por el vibráfono, que también con una direccionalidad ascendente juega con aproximaciones cromáticas. Con estos recursos se sube la intensidad de la obra hasta llegar al punto de mayor inestabilidad de la misma, hacia la mitad de la pieza, provocada por un grupo más caótico de notas, incrementado por el efecto “Pitch Change C”, que es repetido tres veces, sobre trémolos en los platos que añaden más tensión al pasaje.

56

CLAR.
Sib

VIBR.

FLAT.

p *ff* *p*

mf *p* *f* *p* *f*

Esto es seguido por una serie de multifónicos interpretados por el clarinete, también por aproximación cromática, todavía con el efecto “Pitch Change C”. Después, tras volver a agógica *lento*, se introduce un elemento aleatorio por medio del cual se fijan una serie de alturas determinadas dejando a libertad del intérprete la elección de las mismas. Va bajando la tensión generada por esa inestabilidad precedente introduciendo notas repetidas que además con el efecto de “Delay en estéreo” potencian la sensación de eco y generan un efecto algo caótico que poco a poco devuelve a la obra esa claridad que la caracteriza, ahora siguiendo el sentido descendente de esa forma de arco tras haber alcanzado el climax. Todo este fragmento comentado puede escucharse en la pista número cinco del CD adjunto.

Tras esta situación se llega a una parte más homofónica en la que se superponen verticalmente notas tocadas por el vibráfono con notas dobles generadas por el clarinete, que juegan con efectos de *vibrato*.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" featuring Clarinet in B-flat and Vibraphone. The score includes a melody with various ornaments and a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *sf* and *pp*.

Verticalidad y homofonía que resaltan esa vuelta a una cierta calma tras la inestabilidad precedente, lo que se ve acrecentado con el posterior uso del arco en el vibráfono, suavizando la tensión y retomando ese efecto cristalino, que evoluciona con la incorporación del sonido de los platos también tocados con el arco. Sobre esta base el clarinete irá interpretando una serie de glissandos con el efecto “Pitch Change C”, hasta llegar a un cambio de agógica a *muy lento* que resalta ese efecto de caída, de descenso del arco para llegar hasta el final. En este punto se cambia de efecto a “Distorsión con Rever Plate” sobre los multifónicos generados por el clarinete, que se apoyan en sonidos aislados de platos y vibráfono. El vibráfono interpreta un pequeño grupo de tres notas que descienden cromáticamente, y que ya había sido escuchado anteriormente dentro de ese pequeño giro melódico introducido por el vibráfono y comentado anteriormente:



Esta pequeña célula se repetirá de forma aislada y recurrente cinco veces hasta el final de la pieza, acrecentando ese sentido descendente con el que parece que se quiere cerrar el arco. También las notas tocadas por el clarinete, multifónicos con valores largos, se desarrollan en sentido descendente, apoyando esta idea conclusiva. Hacia el final de la pieza se vuelve a cambiar el efecto a “Delay en estéreo” y se incorpora la kalimba, hasta que cesa cualquier tipo de modificación electroacústica en el clarinete, salvo su mera amplificación con señal directa de micro, volviendo a sonar la respiración a través del instrumento, cerrando definitivamente el arco. Todo se va calmando, apagando y ralentizando hasta el final.

Por lo tanto, es esa forma de arco la que genera la estructura de la obra y la que caracteriza el desarrollo musical de la misma a través del incremento de tensión hasta alcanzar el clímax, situado hacia la mitad de la pieza, para luego descender hasta el final de la misma. Además esta idea es apoyada por la direccionalidad de las notas, que en la primera parte del arco se caracteriza por un sentido ascendente, para una

vez alcanzado el clímax tomar un sentido descendente hasta cerrar el arco, hecho que se manifiesta de manera evidente con la incorporación de motivos como el anteriormente comentado. El tratamiento musical de los diversos eventos sonoros empleados se caracteriza por un sentido cromático, el cual se va desarrollando por notas cercanas jugando con la direccionalidad, aunque sin destacar un claro sentido melódico, así como tampoco una cierta funcionalidad de la armonía, salvo esos pequeños motivos que funcionan a modo de evasión, como una escapada de la abstracción circundante. Se centra en la exploración sonora de los instrumentos empleados, en los que destaca su tratamiento tímbrico, el cual es acrecentado por la intervención de la electrónica en el clarinete, cuya función en esta obra es intervenir precisamente sobre el timbre de este instrumento por medio de diversos efectos que modifican su sonido. A través de la exploración sonora en los diferentes instrumentos y de su imbricación se genera una obra muy textural, entendiendo textura como “la cualidad estrictamente sensorial que conforma un entrelazamiento dado de elementos acústicos”¹¹⁶, dando una sensación de fragilidad, de claridad, algo etéreo, en definitiva un efecto cristalino, el cual da origen al nombre de la pieza.

IV. 3. *Seven Minutes Desert*

Seven Minutes Desert es una obra para mezzosoprano y cinta compuesta en el año 1991 para el II Festival de Música Electroacústica, Punto de Encuentro, organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) y el COM' 92. Se estrenó el 17 de octubre de 1992 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pero como obra puramente acusmática, es decir sin incluir la interpretación en vivo, la cual quedaba registrada en la grabación de la cinta y, por lo tanto, incluida dentro de ella. De hecho nunca se ha interpretado como obra mixta, aunque fue pensada para ello, lo que la convierte en una obra exclusivamente para cinta. Fue

¹¹⁶ José Iges, programa del concierto *Colección de Abismos -Texturas y Ready-made en la obra de José Iges-*, para el 25 Festival de Música de Alicante, 2009.

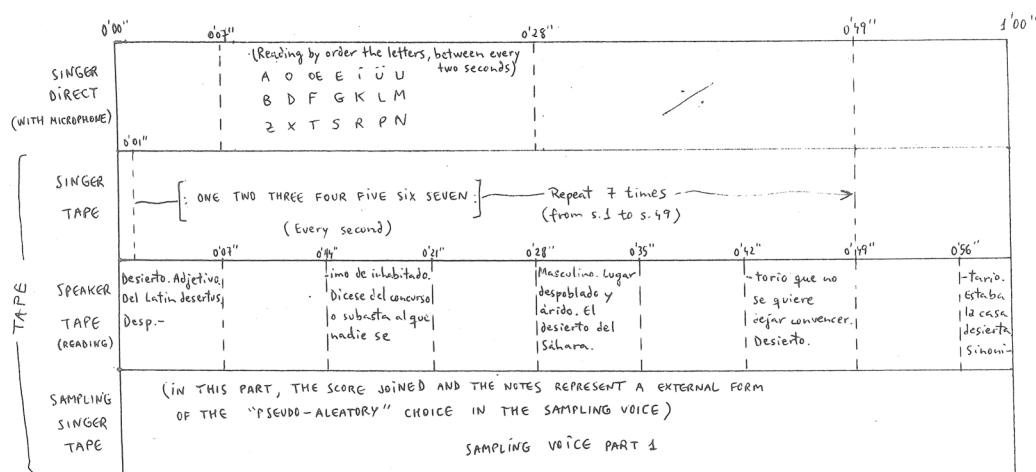
grabada en una sesión de una tarde con Patricia Mikishka, a la que está dedicada la obra, en los estudios de Radio Nacional de España.

Se trata de una obra con un importante componente conceptual en la que se representan siete minutos de desierto. Todos los materiales sonoros proceden del empleo de la voz, a través de diversos usos posibles del lenguaje, descartando procedimientos musicales como el canto, simplemente la combinación de la voz hablada y elementos de experimentación fonética. En este sentido se juega con el sonido y la propia musicalidad derivada de la palabra, tanto presentada en un discurso comprensible a través de la locución, como con palabras aisladas dotadas de significación o como descomposición fonética, así como diversos efectos sonoros, también realizados con la voz, en este caso sampleada. El empleo de la palabra incorpora un valor añadido al puramente sonoro, el semántico, que la hace bascular entre el sonido y el sentido. Elemento común en la poética de este compositor, lo que convierte a esta obra en representativa de su producción artística, de hecho fue elegida como muestra de su trabajo para los ejemplos sonoros del libro *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*¹¹⁷. Desde el punto de vista de esta dimensión semántica, el principal procedimiento empleado es la incorporación de la propia definición de desierto. Además, a ésta se contrapone la propia definición de definir, realizada en otro idioma, concretamente en inglés. En este sentido, la obra se vincula con algunas de las principales aportaciones derivadas del arte conceptual basadas en la fuerza de la palabra para definir. Como ocurre en la obra de uno de los precursores del arte conceptual, Joseph Kosuth, *una y tres sillas*, donde la definición de silla es confrontada con una foto y una silla real, lo cual sirve para medir la distancia entre diferentes formas de representar un objeto, así como entre la palabra y la cosa.

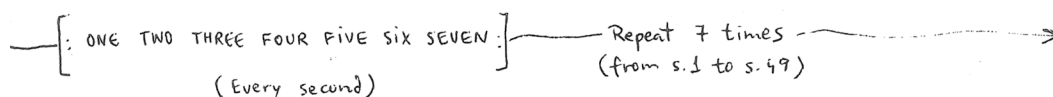
La obra está compuesta por tres canales de cinta, uno para sonidos grabados de la propia cantante, otra para la voz de un speaker, el propio José Iges, y otro para sonidos de la cantante sampleados. Por otro lado está la parte reservada a la solista en

¹¹⁷ Llorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L., 2009.

la interpretación en vivo, que al estar incluida en la grabación, a modo de obra puramente acusmática, conforma un cuarto canal de cinta. En estos canales quedan registrados los diferentes materiales sonoros con los que se desarrolla la obra, que son representados en la partitura de la siguiente manera:



Además, la mayoría de los materiales están organizados y estructurados en torno al número siete. Por un lado, la obra tiene una duración de siete minutos, lo cual es indicado por una voz en inglés que va señalando cada uno de los minutos que transcurren en la obra; one minute, two minutes, etc. Esto tiene lugar en el canal de cinta dedicado a la cantante, donde al principio de la obra también se cuentan los segundos, hasta siete, siete veces.



Elementos de medición temporal que aparte de incorporar ese valor cronométrico, señalando cada uno de los minutos y los primeros segundos que transcurren en la obra, son introducidos por el propio valor sonoro de esas palabras en inglés, jugando con la sonoridad del lenguaje, en la cual se basa la musicalidad de la pieza. Números que denotan una dimensión temporal en la que se estructura la obra, pero que también introducen un valor estético.

Por otro lado, siguiendo con la importancia del número siete, el canal de cinta reservado al speaker, donde la voz de José Iges lee diversas definiciones, está estructurado en intervalos de siete segundos, de manera que se alternan siete segundos de definición con siete segundos de silencio sucesivamente.

0'07"	0'14"	0'21"	0'28"	0'35"	0'42"	0'49"	0'56"
Desierto. Adjetivo.	lugar de inhabitado.	Masculino. Lugar	torio que no	Tamó.			
Del Latín desertus.	Dícese del concurso	despeblado y	se quiere	estaba			
Desp.-	o subasta al que	árido. El	dejar convencer.	la casa			
	nadie se	desierto del	Desierto.	desierta			
		Sáhara.		Sinón-			

Es característico el corte que se realiza al principio o al final de algunas de las definiciones que interrumpen algunas de las palabras, lo cual viene determinado por la estricta compartimentación en este intervalo de tiempo. Este recurso también pone de manifiesto el medio en el que se presentan; al escucharse el corte queda claro que se trata de una grabación (pista seis del CD adjunto).

La parte reservada a la solista comienza con la lectura, en intervalos de dos segundos, de diversas letras, tres grupos de siete, lo cual se repite dos veces.

0'00"	0'07"	0'28"
SINGER DIRECT (WITH MICROPHONE)	(Reading by order the letters, between every two seconds)	
	A O OE E i ü U	
	B D F G K L M	
	Z X T S R P N	
	0'01"	

Después, ésta introduce otra serie de definiciones que se contraponen a las realizadas por el speaker, y son leídas entre los intervalos de silencio de siete segundos dejados por este último (pista número siete del CD).

	1'00"	1'05"	1'10"	1'13"	1'24"	1'33"	1'40"	1'47"	1'54"	2'00"
SINGER DIRECT (WITH MIC) (READING)	To define. Transitive verb. To state precisely the meaning of.			Words, etc. To describe the nature of. To determine		the boundary or extent of. often passive: to delineate		the form or outline of. To fix with precision, specify.		
SINGER TAPE	ONE MINUTE									
SPEAKER TAPE (READING)	1'03"	1'10"	1'13"	1'24"	1'33"	1'40"	1'47"	1'54"		2'01"
	ma de inhabi- tado.	adjudica: decla- rar desierto un certamen. Masculino.		-linr. Predicar en el desierto; predicar a un auditorio que no se quiere dejar convencer.		Desertus. despoblado, solitario. estable la casa desierta.		-so o subasta que nadie se presenta o a nadie se adjudica. Declarar desierto un		

De esta manera se realiza un contrapunto de definiciones que en primer lugar alterna la definición de desierto, realizada en castellano por la voz del speaker, con la definición de definir, realizada por la cantante en inglés. Así, se realiza otro procedimiento de medición, el de la distancia entre dos lenguajes diferentes, que en definitiva viene a subrayar la distancia existente entre dos culturas. En esta primera parte, el número de definiciones es de siete para la cantante y de catorce para la voz de Iges, siguiendo con la importancia del número siete en la estructuración de los diversos materiales, haciendo alusión al propio título de la pieza.

Hacia la mitad del segundo minuto, el speaker y la cantante cesan de leer las definiciones para introducir a esta última en un juego vocálico y consonántico, jugando con la musicalidad de diversos fonemas, como puede escucharse en la pista ocho del CD. Esto es representado en la partitura por medio de una línea que establece tres niveles de alturas, por encima, sobre o por debajo de la misma, que fijan el tránsito del agudo al grave respectivamente:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff contains six measures of music, each with a 7"ca. (approximately 7 seconds) time signature. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf, pp, ff, p, f, mp, f, p. The bottom staff also contains six measures of music, each with a 7"ca. time signature. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as p, mf, pp, ff, p, f, mp, f, p. The notation is written in a stylized, handwritten style.

Este tipo de notación es ampliamente utilizado en la obra de Iges para este tipo de situaciones, y permite un tipo de experimentación fonética, que aparte de lo que podría ser estrictamente el canto, ofrece la posibilidad de dar una expresividad a esos sonidos, lo cual es acrecentado con la inclusión de indicaciones dinámicas y, en algunos casos, figuraciones rítmicas. Esto entronca con diversos procedimientos derivados de la poesía sonora y la poesía fonética, muchos de los cuales se relacionan con diversas aportaciones realizadas desde las primeras vanguardias, con movimientos como Dadá, el Surrealismo o el Futurismo. Se trata de jugar con los residuos del lenguaje, desligar un fonema determinado de su significado y presentarlo de manera aislada, valorando su sonoridad y otorgándole un valor estético autónomo.

Estos procedimientos de experimentación fonética se desarrollan en intervalos aislados, de diez segundos de duración cada uno de ellos, dentro de los cuales la intervención de la cantante debe rozar los siete segundos aproximadamente. Estos intervalos de diez segundos son separados por el sonido de la voz de la cantante registrado en la grabación, que nuevamente introduce números en inglés, del uno al siete, dos veces, de manera que se crean catorce intervalos de tiempo. De esta manera, el compositor trabaja con pequeñas unidades que se van ensamblando, por otro lado, procedimiento característico en la forma de organizar los materiales sonoros por parte de José Iges.

En el quinto minuto, la obra vuelve a retomar las características que se desarrollaban al principio de la misma, el contrapunto de diversas definiciones. Sin embargo, ahora se invierten los papeles, de manera que la voz de Iges lee en castellano diversas definiciones de “definir”, mientras que en los intervalos de silencio de siete segundos de duración que este deja en su intervención, la cantante introduce la definición de “desierto” en inglés. En las definiciones realizadas por José Iges se van introduciendo elementos externos a las mismas, con palabras como “concluir”, “acabar una obra”, que alentan al espectador de que el final de la misma está próximo. De hecho, es con estas palabras con las que finaliza la pieza. Esta

alternancia de definiciones contrapuestas en primer lugar, el espacio dejado a la cantante para esa experimentación fonética, y la vuelta a las definiciones, ahora invertidas, sugieren una forma tripartita que otorga a la obra un carácter simétrico.

En la obra queda definido todo lo ocurre en el transcurso de la misma a través del empleo de la palabra y de la voz aludiendo a la propia significación del título. ¿Como se pueden representar siete minutos de desierto?, en este caso esto se realiza por medio de la introducción de la propia definición del concepto referido, en alusión a esos procedimientos derivados del arte conceptual anteriormente comentados, así como con la presencia del número siete en la manera de estructurar la obra. La introducción del elemento conceptual en la poética de Iges suele ser recurrente, sobre todo a partir del contacto de éste con la artista Concha Jerez, dos años antes de la creación de esta obra, sin embargo aquí es introducido de manera expresa.

Este referente conceptual es acrecentado con la introducción de la propia definición de “definir”, lo cual sirve también para hacer alusión al principal procedimiento empleado en la composición de la obra, aumentado el contenido autorreferencial. Además, al contraponer dos idiomas, se miden las distancias considerables que existen entre la definición de una cosa en un idioma y otro, lo cual sirve también para medir las diferencias que hay entre dos culturas. Aparte de esta situación, el empleo de dos idiomas distintos viene determinado por la diferente sonoridad de los mismos, añadiendo una riqueza fonética que queda emparentada con ese juego vocálico y consonántico que se desarrolla en la obra. De igual manera, la introducción de los números en inglés, aparte de su valor de contabilizar los diferentes minutos y segundos, juega con su sonoridad al utilizarlos como palabras. Estos son empleados en virtud de una doble situación que acompaña el hecho de contar, el hecho de que el número denota una dimension temporal pero denota también muchas otras cosas. Números que son convertidos en palabras y palabras que a su vez son convertidas en objetos sonoros, de manera parecida a como ocurre en *Modos de Contar*, intervención sonora de Iges sobre la instalación espacial de Concha Jerez *Transgresión de Tiempo*. De esta forma se juega con el sentido y el

sonido de las palabras, en una obra que difícilmente puede ser comprendida desde los parámetros establecidos tradicionalmente para lo musical, generando una actitud de escucha diferente.

La incorporación del lenguaje hablado añade una dimensión lógica determinada por la semántica del mismo, ampliando los horizontes de lo que podría ser el mero uso musical de unos materiales dados, ya que la incorporación del lenguaje no va unida al canto, valorando la propia musicalidad de la voz hablada y del lenguaje. Por otro lado, este es un recurso muy utilizado en la poética de José Iges, que en esta obra alcanza un valor predominante, lo que la convierte en característica con respecto al resto de su catálogo. Quizá esta utilización del lenguaje hablado esté determinada por la influencia del mundo de la radio en el que Iges ha desarrollado su labor profesional. Además esta obra también adquiere cierta importancia con respecto al resto de su catálogo por el empleo de esos claros referentes conceptuales, otro de los puntos fuertes de su poética, que en esta obra son desarrollados de manera explícita. Desde esta perspectiva se plantea prácticamente la elaboración conceptual de un determinado paisaje sonoro, el del desierto.

La electroacústica en esta pieza es empleada únicamente para la grabación de sonidos generados con la voz, aparte del sampleado de algunos de estos sonidos, y su posterior edición. De esta manera se crean todos los materiales sonoros que conforman la parte pregrabada, que de hecho incluye también la parte reservada a la solista, funcionando como una parte más dentro de un todo orgánico que conforma la pieza, la cual puede ser entendida como obra puramente acústica.

IV. 4. *Esercizi sulla fragilità*

Esercizi sulla fragilità es una obra compuesta en el año 1994 para percusión y CD por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) para el III Festival de Música Electroacústica Punto de Encuentro, organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE). Se estrenó el 26 de noviembre de 1994 en la SGAE (Madrid), en la sala Manuel de Falla y fué interpretada por la percusionista Pilar Subirá, colaboradora habitual de José Iges. La instrumentación empleada consta de un vibráfono (preparado con sonajas de pandereta sobre cinco de las láminas), un timbal, tres platos suspendidos, uno de ellos invertido sobre el timbal, bongos de parches algo rugosos, kalimba, y cinco cajas de música.

Es una obra en la que los sonidos de los instrumentos de percusión empleados en la interpretación en vivo se mezclan con sonidos de objetos encontrados pertenecientes a la esfera de lo cotidiano. Estos sonidos de objetos encontrados son los que conforman la parte electroacústica, que se compone de la grabación de sonidos de botellas, cajas de música, tazas, platos, una papelera de latón y toses, sonidos concretos procesados discretamente, todos ellos relacionados con la percusión (incluso las toses tienen un carácter percusivo), como puede escucharse en la pista número nueve del CD adjunto.

La parte instrumental se apoya en la interpretación de algunos motivos más o menos recurrentes que se repiten en diferentes momentos de la obra, casi a modo de rondó, sin que su aparición suponga diferenciación alguna en cuanto a la estructura. Estos motivos son:



[illegible]

The first five notes of the scale are C4, D4, E4, F4, and G4. These are represented by whole notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are positioned on the first five lines of the staff: C4 on the first line, D4 on the first space, E4 on the second line, F4 on the second space, and G4 on the third line.

104

interpretar, así como los bongós imitan el ritmo de las botellas o de los golpes en la papelera de latón al final de la obra. Con este procedimiento se introduce un cierto componente aleatorio, cierta libertad al intérprete, que como puede observarse suele ser común en la obra de este compositor. Otro ejemplo de esta libertad otorgada al intérprete tiene lugar en los últimos minutos de la obra, cuando aumenta la densidad de los materiales sonoros presentados en la grabación, casi una recapitulación de lo que se ha venido escuchando para llegar a una especie de síntesis final, sobre la que se superponen sonidos de los platillos, timbal y vibráfono (las notas “preparadas”) “variando *ad libitum* cada vez de instrumento y/o nota, buscando alturas poco definidas, sonidos rugosos, impuros...” (pista número diez del CD).

En otras ocasiones se mima el gesto del ataque al timbal, sin llegar a tocarlo, mientras se escucha el sonido de unas botellas en el playback. Se juega con un gesto asociado a un sonido que sin embargo provoca otro sonido inesperado, situación en la que la relación entre electroacústica e intérprete lleva a la confusión entre los sonidos de ambas partes.

En la parte instrumental se introducen además varias cajas de música, sin embargo, el único sonido que emana de ellas es el provocado por la acción de darles cuerda, sin llegar nunca a abrirlas. Se emplean casi como otro instrumento de percusión más, que juega con la expectativa del oyente a la espera de la melodía que contiene la caja. Sin embargo esta melodía no llega a escucharse en la interpretación en vivo, pero sí en el playback, lo que supone otro ejemplo de esa relación de trasvases de sonidos y acciones entre la parte instrumental y la electroacústica con la que juega la obra (escuchar pista número once del CD). La música contenida en las cajas (también instrumentos de percusión) se mezcla con los sonidos de la obra, como un objeto encontrado, o quizás mejor como ready-made ya que se trata de la incorporación de un objeto industrial, e incorpora una parte melódica que, aunque externa a la obra, llega a formar parte de la misma a través de un mecanismo de apropiación. De esta manera el sentido melódico de la obra se desarrolla por medio de dos vías; la apropiación de la música de las cajas, y la interpretación del

vibráfono, que en una ocasión interactúa con una de las cajas casi confundiendo ambos sonidos, dada la similitud tímbrica.

La parte electroacústica consta de siete playbacks diferentes que son disparados en los momentos indicados en la partitura. Todos ellos son más o menos similares, con grabaciones de los objetos anteriormente comentados, botellas, cajas de música, tazas, etc. y no muy extensos en su duración. De esta manera se combinan partes en las que solo se escucha el playback, partes en las que se escucha únicamente al instrumentista (la más importante de ellas, una especie de interludio instrumental que hay hacia la mitad de la obra) y otras en las que ambos interactúan. En este diálogo entre ambas partes tienen lugar las acciones anteriormente comentadas, como la de imitar los sonidos de la grabación, mimar la acción de tocar el timbal mientras en el playback suena otra cosa, o simplemente se superponen la una a la otra. En cualquier caso, una de las claves de la obra es la confusión entre los sonidos grabados y los instrumentales, todos ellos sonidos que destacan por su delicadeza y fragilidad, sonidos de sutiles resonancias. Por lo tanto, la obra se desarrolla como un sutil, suave y frágil diálogo entre sonidos de la percusión en vivo y otros sonidos (también de percusión) rescatados de lo cotidiano, en un discurso poético lleno de estrechas relaciones. La obra es casi un poema sin palabras, en definitiva, un ejercicio sobre la fragilidad. Además la pieza cuenta con el siguiente comentario:

Recordó que libertad quiere decir:

“todos los desplazamientos posibles están permitidos”

y deseó

que esos ojos ávidos de futuro

llegasen algún día a encontrar

otras miradas cómplices.

IV. 5. *Acción-Reacción*

Acción-Reacción (*Azione-Reazione*) es una obra para dos acordeones y cinta compuesta en 1995 y estrenada el 19 de noviembre de ese mismo año en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Fue creada para el grupo de acordeones Acco Land, compuesto por los acordeonistas Anne Landa y Claudio Jacomucci, a los que está dedicada la pieza.

En la obra se entremezclan sonidos de los dos acordeones en vivo con sonidos grabados de acordeón, sonidos del entorno, el sonido de la voz hablada de José Iges y el silencio de la electroacústica que es llenado por la interpretación en vivo. El sonido de una especie de reloj telefónico marca, con voz de mujer, cada uno de los minutos que transcurren en la obra, desde cero a siete, creando entre cada uno de ellos una especie de compartimentos de tiempo en el que se suceden los diversos eventos sonoros, de manera parecida a como ocurría en *Seven Minutes Desert*. De esta manera la forma de la obra queda estructurada en diversas secciones diferenciadas entre sí, de un minuto de duración cada una de ellas, que son separadas por ese sonido de reloj que corresponde el tiempo real en el que transcurre la pieza.

IV. 5. 1. Análisis del Playback:

El playback tiene como soporte una cinta de radiocassette que es reproducida por uno de estos aparatos, el cual se incorpora a la escena, entre los dos instrumentistas, como si se tratara de un tercer intérprete. El radiocassette es accionado por los propios instrumentistas eliminando así la figura del intérprete electroacústico o difusor, cuya principal acción, en el caso de esta obra, sería la de pulsar el botón de play al inicio, ya que ésta cuenta con un solo playback que abarca toda la duración de la pieza.

La parte pregrabada comienza con el sonido del reloj, que consta de una especie de pitido y una voz de mujer que dice; “cero minutos”. En este primer minuto

la parte electroacústica se compone de la grabación de una serie de sonidos instrumentales de acordeón, a modo de micromontajes de sonidos del instrumento (pista número doce del CD adjunto). Estos sonidos se presentan de manera un tanto caótica, frenética, con una duración breve y entrecortados, cortes que evidencian su manipulación electroacústica, en este caso con un editor digital. Esta característica también se muestra cuando algunos de esos sonidos entran en pequeños loops, dejando claro que pertenecen a la parte electroacústica. Al cabo de un minuto vuelve a sonar el reloj; “un minuto”, tras lo cual no se escuchará nada en la parte grabada, hasta que nuevamente el reloj vuelve a indicar; “dos minutos”, en el lugar exacto que corresponde al segundo minuto del tiempo real de la pieza. Otra vez este espacio está compuesto de silencio hasta la llegada del tercer minuto. Estos espacios silenciosos dan pie a la interpretación de los instrumentistas sin la interacción de sonidos pregrabados, sin embargo, introducen un elemento de medición cronométrica, que aunque carente de cualquier elemento sonoro, a no ser el del funcionamiento del propio radiocassette, será fundamental para el transcurso temporal de la obra. Esta situación introduce un juego con el concepto de silencio, no ya el silencio de la sala de conciertos, sobre el que se superponen los sonidos de la pieza, sino el silencio registrado por la tecnología que a su vez se superpone al de la sala.

Nuevamente vuelve a escucharse la indicación cronométrica; “tres minutos”. Ahora el sonido del playback retoma dos breves secuencias escuchadas en la primera parte, esto se hace de manera muy puntual; la primera secuencia hacia el comienzo de la sección, la segunda hacia el final de la misma, el resto está conformado de silencio. Al final de la sección suena; “cuatro minutos”. Ahora la parte electroacústica presenta la grabación de una serie de sonidos tomados del entorno, concretamente de un comedor, a los que se superponen un texto, emitido por la voz de Iges y extraído de la obra *Of Other Spaces*¹¹⁸, de Michel Foucault en el que se habla de la heterotopía:

¹¹⁸ Michel Foucault, *Of Other Spaces, Heterotopias*, (1967), consultado en <http://foucault.info/documents> (última consulta 04-04-2011).

“No vivimos en el interior de un vacío que se colorearía de distintos tonos, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos de los otros y absolutamente no superponibles. (...) La heterotopía y el poder de yuxtaponer en un solo lugar real diversos espacios, distintos emplazamientos que son, en sí mismos, incompatibles, es así como el teatro hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares extraños unos de otros”.

En el lugar exacto del quinto minuto suena; “cinco minutos”, de nuevo esta parte vuelve a estar llena de silencio en la parte electroacústica. Una vez transcurrido el minuto se escucha; “seis minutos”. En esta nueva sección se escuchan sonidos de sirenas de barco y nuevamente la presencia de un texto (extraído de la misma obra de Foucault);

“El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje remplaza a la aventura y el horror policial a la soleada belleza de los corsarios”

Acabada la sección suena; “siete minutos”, concluyendo la obra. La incorporación de textos en el contexto de una obra es un recurso utilizado con cierta frecuencia en las obras de Iges. Sin embargo, su introducción se produce de manera literal, a través de la recitación verbal sobre un soporte pregrabado, hecho que deja entrever una cierta influencia del arte radiofónico, como ocurre en otras obras del compositor, por ejemplo en *Modos de Contar*, donde se utilizan textos de Borges.

IV. 5. 2. Análisis de la parte instrumental:

En cuanto a los intérpretes, su actuación está determinada por las diferentes secciones, compartimentadas con el apoyo de la parte electroacústica, en las que tocarán los diferentes elementos representados en la partitura. En el primer minuto, el primer acordeón debe imitar los sonidos instrumentales del playback mientras el

segundo acordeón debe imitar la actuación de su compañero. En el segundo minuto los acordeones tocan una serie de sonidos prolongados que evolucionan en *crescendo* hasta completar la sección llenando así el silencio generado por la electroacústica.

The image shows a handwritten musical score. At the top, there is a staff labeled 'CINTA' with a '1 minuto' marking. Below it, there are two staves for accordions, labeled 'Ac. 1' and 'Ac. 2'. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ff*, and *fff*. There are also arrows indicating a crescendo. The score is written in a style that suggests it is a sketch or a working draft.

Ambos instrumentos se complementan, primero tocando diversas notas “mi” repartidas por los dos acordeones (“mi2” y “mi3” para el primer acordeón; “mi1” y “mi4” para el segundo) de forma simultánea en un *crescendo* que evoluciona desde un *pp* a un *ff* dejando entrever los armónicos resultantes de esa conjunción de octavas. Tras un breve silencio, no hay indicación de compás, vuelven a retomar las mismas notas con una dinámica de *ppp*, pero ahora incorporando progresivamente nuevas notas, en sentido ascende desde el “mi” más agudo y en sentido descendente desde el “mi” mas grave en cada uno de los instrumentos, jugando con un cierto cromatismo y evolucionando hasta un *fff*, hasta completar el siguiente cluster:

The image shows a handwritten musical notation for a cluster. It consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The notes are grouped together, indicating a cluster. The notation is in a key with one sharp (F#). The cluster is written in a style that suggests it is a sketch or a working draft.

Cuando los sonidos se acercan a las dinámicas más fuertes es posible escuchar la serie de armónicos resultantes, en un procedimiento que se podría definir como cercano al espectralismo, evidenciando un interés por la resonancia. Esta evolución sonora en *crescendo* acaba cuando suena el reloj del playback, dando paso a la siguiente sección. En el tercer minuto la partitura está estructurada en un compás de 6/8 y una agógica de *andante*, nuevamente la parte electroacústica queda en silencio dejando paso a la interpretación de los instrumentistas en la que ahora predomina el sentido rítmico. Los dos acordeones dialogan jugando con grupos de cinquillos sobre la misma nota y grupos de tres corcheas, similares en ambos instrumentos, que en muchos casos se superponen.

The image shows a handwritten musical score for two accordions, labeled 'Ac. 1' and 'Ac. 2'. The time signature is 6/8, and the tempo marking is 'Andante'. The score is written on a system of five staves. The top staff is labeled 'CINTA' and contains the title 'dos acordeones'. The first staff (Ac. 1) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of beamed sixteenth notes (cinquillos) on a single note, with dynamic markings 'mf' and 'sf'. The second staff (Ac. 2) also starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of beamed sixteenth notes (cinquillos) on a single note, with dynamic markings 'mf' and 'sf'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'sf' (sforzando). The handwriting is in ink on a white background.

Hacia la mitad de la sección, con una indicación de *senza tempo* y en torno a la nota “mi” en el segundo acordeón y sus vecinos cromáticos, “fa” y “re#” en el primero, se realiza el siguiente tratamiento sonoro:

CINTA

G 8

Senza tempo (30" approx.)

Ac. 1

mf

pf

Ac. 2

mf

1 v 1 v 1 v 1 v 1 v 1 sempre

1 v 1 v 1 v 1 v 1 v 1 sempre

Un trémolo en el segundo acordeón y una fluctuación sonora y dinámica en el primero, hasta llegar a la nota “mi” repartida en diferentes octavas, interpretada de manera limpia, de forma similar a como comenzaba la anterior sección. De esta manera estas dos secciones contiguas comienzan y acaban de la misma manera. En el cuarto minuto con un tempo *moderato* y sin indicación de compás, la interpretación de los acordeones será mucho más espaciada, realizan un ligadura ascendente (un tono de distancia), con una pequeña evolución cromática hacia el *crescendo*, hasta que son interrumpidos por el playback donde suena la primera secuencia de la primera sección.

(NOTA: Registros diferentes en ambos acordeones) 13"

20"

CINTA

3 minutos

1ª secuencia

Moderato

Ac. 1

P

Ac. 2

P

sf sf

Después realizan una serie de fluctuaciones del sonido y *glissandos* en las que el diálogo intercambiable entre los dos acordeones introduce un juego de espacialización, generado a partir de *sforzandos* sobre una corchea con puntillo y semicorchea que parecen imitar la sirena de un barco y que se superponen a los sonidos en dinámica *piano* del compañero. De esta manera se crea una sensación de cercanía (la sirena de barco que suena en primer plano) superpuesta a una sensación de lejanía, generando un efecto de espacio virtual. Un instrumento interactúa con el otro, se encuentran y se alejan, como puede escucharse en la pista número trece del CD. Hacia el final de la sección se escuchan en compás de 6/8, tempo *presto* y en *mf*, cinquillos sobre una misma nota (de nuevo el “mi”) en el primer acordeón, superpuestos a grupos de tres notas (también sobre la misma nota, “mi”) en el segundo acordeón, que son repetidos hasta a intervención del sonido de la cinta que introduce la segunda secuencia de la primera sección.

En el quinto minuto, con indicación de *andante* y *mf*, los acordeones realizan una especie de fórmula, una para cada uno de ellos aunque con material similar, que interpretarán hasta el final de la sección superponiéndose a los sonidos del playback.

CINTA 4 minutos Sonidos conector + texto heterotopías

Andante

Ac. 1

mf

sf.

repetir hasta fin texto cinta

Ac. 2

sf.

repetir hasta fin texto cinta

Las fórmulas están compuestas de los siguientes elementos; un grupo de tres notas descendentes por grado conjunto, la fluctuación de una nota de larga duración, una nota tenida y el sonido mudo de las teclas del instrumento interpretadas lo más

rápido posible. En cada uno de los instrumentos se utilizan elementos similares aunque con variación del orden.

En el sexto minuto se introduce un elemento aleatorio; los instrumentistas deben seleccionar, *ad libitum*, tres compases de cada obra interpretada en el concierto, incluyendo ésta, hasta completar el tiempo de un minuto que dura la sección, en la que la parte electrónica nuevamente vuelve a quedar en silencio, que es llenado con ayuda de la memoria. En la última sección se escuchan los sonidos mudos de las teclas del instrumento, una vez en cada acordeón, y diversas notas sueltas, con indicación de *sf*, que parecen querer imitar los sonidos de sirenas de barcos presentados en el playback (como se puede escuchar en la pista catorce del CD).

IV. 5. 3. Interacción entre ambas partes:

La interacción entre instrumentistas y electroacústica se realiza principalmente a través de un discurso en el que los intérpretes dialogan con fragmentos grabados de su propio trabajo, en un proceso de autorreferencia. El ejemplo más claro de esta situación se da en la primera sección donde el primer acordeonista intenta imitar lo que oye en la cinta, sonidos grabados por los mismos intérpretes y con los mismos instrumentos, mientras que a su vez el segundo acordeón intenta imitar al primero en un proceso de mimesis escalonada (pista quince del CD). Un estímulo que genera una respuesta; acción-reacción. Este mecanismo de autorreferencia también se da en la cuarta sección, en la que el discurso musical de los instrumentistas se complementa con sonidos de sus propios instrumentos registrados en la grabación. Por otro lado, otra de las funciones del playback es, en este caso, la de compartimentar el tiempo en espacios de un minuto, a través del sonido del reloj telefónico, dividiendo la obra en siete secciones diferenciadas, y por lo tanto generando la forma de la misma. Las principales características de las diferentes secciones son:

- El proceso de imitación comentado anteriormente para la primera sección; primer acordeón que imita a la cinta, mientras que a su vez es imitado por el segundo.
- En la segunda, los instrumentos juegan con la exploración de la resonancia a través de un procedimiento cercano al espectralismo, exploración sonora liberada de las restricciones del compás y el ritmo. Todo ello llenando el vacío generado por el silencio tecnológico.
- La tercera sección tiene un sentido más rítmico, de nuevo llenando el vacío de la grabación.
- En la cuarta, breves momentos de interacción con sonidos de la parte pregrabada y un efecto de espacialización introducido por medio de unos sonidos que parecen imitar sirenas de barco.
- En la quinta, sonidos instrumentales que se superponen a sonidos del entorno y a la voz hablada del compositor con un texto sobre las heterotopías (pista número dieciseis del CD).
- En la sexta, de nuevo el silencio en el playback que es llenado con la ayuda de la memoria de los intérpretes en un proceso aleatorio en cuanto a la elección del material.
- En la séptima, nuevamente un fragmento del texto sobre la heterotopía superpuesto a sonidos de sirenas de barco que los instrumentistas parecen querer imitar en un nuevo procedimiento de mimesis.

De esta manera se superponen diversos espacios dentro del espacio temporal total de la obra, en un proceso que puede ser comparado con un juego de muñecas rusas en el que una cabe dentro de la otra y así sucesivamente. Se trata de crear una suma de espacios, un poco en alusión a la propia idea de heterotopía que el texto introduce. Por un lado la estructura de la obra se compartimenta en diversos espacios temporales, definidos por ese sonido de reloj que cumple la doble función de medir el tiempo y de presentarse como un objeto sonoro. Por otro lado, esta idea de superposición de espacios también está presente en algunos elementos de los sonidos instrumentales, como por ejemplo el hecho de superponer dos instrumentos, las

superposiciones imitativas de la primera sección, incluso la superposición de diferentes ritmos en cada acordeón (con los cinquillos sobre grupos de tres notas) en la tercera y cuarta sección, o de las distintas fórmulas en la quinta sección, etc., o el hecho de superponer la voz hablada a un determinado paisaje sonoro que a su vez se escucha sobre los sonidos instrumentales, ayudan a expresar la idea que se quiere representar. De esta manera se complementa el discurso sonoro con el discurso sobre la heterotopía introducido por el lenguaje a través de la voz hablada del compositor. Además, como el propio texto introduce, también se podría relacionar el concepto de heterotopía con la propia interpretación en el soporte de concierto de la obra “el poder de yuxtaponer en un solo lugar real diversos espacios, distintos emplazamientos que son, en sí mismos, incompatibles, es así como el teatro hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares extraños unos de otros”¹¹⁹.

Según el texto, la heterotopía por excelencia es el navío, lo cual queda también representado por una especie de ambiente marino que recorre la obra. Éste es representado a través del empleo de sonidos concretos de sirenas de barco, en la parte pregrabada, que remiten a ese paisaje sonoro de referencia, así como por medio de sonidos instrumentales; con el propio timbre del acordeón que puede ser asociado a ese entorno, o creando sonidos que parecen sirenas de barco (con lo cual se podría hablar de una especie de concretismo instrumental) que en la última sección llegan a interactuar con esos sonidos concretos del paisaje sonoro que parecen querer imitar, confundiendo a veces cual es cual. La incorporación de elementos tomados del paisaje sonoro en esta obra refleja la idea de Iges acerca de la utilización de este recurso, una realidad acústica tomada como documento que ayuda a definir un espacio determinado, en este caso relacionado con elementos introducidos por el texto de Michel Foucault, el cual condiciona el desarrollo y elaboración de la obra.

¹¹⁹ Michel Foucault, *Of Other Spaces, Heterotopias*, op. cit.

IV. 6. *Music Minus One I: Concierto Barroco*

Music Minus One I: Concierto Barroco es una obra para flauta de pico (contralto y soprano) y CD compuesta en el año 1995. Fué estrenada el 20 de marzo de 1997 en la Sala Hal de Barcelona por Joan Izquierdo, intérprete para el que fue pensada la pieza. Sin embargo, existen otras versiones en las que ha sido interpretada con flauta travesera o con saxo soprano, sin que ello haya supuesto una gran varación en su desarrollo. Es, por lo tanto, un ejemplo de esa actitud del compositor de pensar las obras no como algo hermético y cerrado, sino abierto a influencias y modificaciones.

Para desarrollar la obra se toma como punto de partida un LP de la serie *Music Minus One* con conciertos de Telemann y Bach a los que les falta la parte de oboe y que se incorpora a la obra como un objeto industrial encontrado, ready-made. *Music Minus One* es una compañía que produce grabaciones de obras a las que les falta la parte solista, con el fin de servir para el estudio. Por otra parte, qué mejor que definir una obra de técnica mixta que como una pieza de música a la que le falta una parte. El compositor eligió un viejo LP grabado en vinilo con el *Concierto para Oboe* en la menor de Telemann y el *Concierto de Brandemburgo n° 2* de J. S. Bach, de los que tomó el movimiento andante de cada uno de ellos para conformar la pieza.

La obra comienza con la aparición del intérprete en escena como si estuviera ensayando en su estudio, hasta que en un momento dado la electroacústica se rebela, dando comienzo al desarrollo de la pieza.

IV. 6. 1. Análisis del playback:

La parte electroacústica, o playback, se presenta en CD, lo cual ya juega con un cierto elemento conceptual en lo referente a la relación entre diversos soportes; música registrada en disco de vinilo, la grabación del *Music Minus One*, que es transferida al soporte CD. La incorporación de los andantes de los conciertos de Bach

y Telemann supone un procedimiento de apropiación por medio del cual se hace uso de la obra de otro autor, que a su vez ha sido usada ya por otro intermediario, la compañía Music Minus One, para crear otra versión de la obra que en sí misma supone el empleo de la técnica mixta, aunque con fines más dirigidos al estudio que a su presentación artística. A través de este procedimiento se reelabora el material de Bach y Telemann conformando una nueva obra que pone en relación a ambos autores, así como a estos con el solista. No se trata de una cita en el sentido de incorporar elementos de la obra original haciendo alusión a ellos dentro del discurso musical de la obra nueva. Aquí la utilización de este material se realiza tal cual, por medio de una grabación, acercándolo más al concepto de ready-made anteriormente comentado, presentando un objeto industrial, procedente de los medios de producción cultural masiva característicos de la sociedad actual, en un lugar donde no le corresponde estar y por lo tanto, provocando una nueva lectura del mismo. Se trata de una obra que se desarrolla a partir de otras obras, pero sobre todo a partir del concepto que se introduce por medio del empleo de la grabación del Music Minus One.

La parte electroacústica comienza con el “la3” ofrecido por un oboe como referencia para la afinación del instrumento solista. A partir de aquí comienzan a sonar los primeros seis compases del andante del concierto para oboe y orquesta en la menor de Telemann, sin la parte solista que es completada por el intérprete, acabando con un rallentando hasta pararse.

Fl. contralto

Afinación

INDEX 1

Cin ta

tap tap tap

Andante

Concierto en La menor (Telemann): Andante (C1)

Id. anterior: C2

C3

C4

C5

C6, rallentando hasta stop.

Tras una breve pausa vuelve a sonar el mismo fragmento pero ahora con interferencias electroacústicas (pista número diecisiete del CD adjunto), el medio se revela poniendo de manifiesto su naturaleza, desenmáscarándose y jugando con los trastornos de la tecnología, deja al descubierto el truco.

Aquí comenzará el desarrollo de la obra, en la que habrá espacio para la intervención del solista, muchas veces sin el apoyo de la parte grabada, otras interactuando con ésta. En el playback también se incorpora la propia voz de Joan Izquierdo, intérprete para el que fue pensada la obra; una vez tocando una nota “mi” y preguntando; ¿algo así?, la otra hablando del funcionamiento del instrumento; “siendo un instrumento de viento el gesto principal es el de soplar y el efecto de eso es inmediato” (pista dieciocho del CD). Esto introduce un elemento autorreferencial hacia el instrumento para el que está pensada la obra, poniendo de manifiesto la importancia que el medio adquiere en la poética del compositor. Así como también pone de manifiesto la estrecha complicidad que existe entre intérprete y compositor.

Hacia el tercer minuto de la obra comienzan a sonar los primeros catorce compases del andante del *Concierto de Brandemburgo nº 2* de J. S. Bach en re menor, siguiendo el mismo procedimiento que el concierto anterior, es decir, sin una de las partes, que es completada por el solista.

Concierto de Brandemburgo nº 2 (J.S. Bach): Andante
en re menor.

mp

tr 8^a

8^a

C 5 C 6

C 7 C 8 C 9 C 10

De esta manera se pasa de una obra a otra, dentro de una obra nueva, realizando, si se quiere, una modulación de la menor a re menor, que será respetada por el intérprete únicamente en los momentos de completar las obras de Telemann y Bach, en los otros momentos la funcionalidad armónica no tendrá especial relevancia. De nuevo, al detenerse el playback, este deja paso a la intervención del solista que en ocasiones interactúa con esos sonidos electrónicos, diversos sonidos de la nota “mi”, a veces introduciendo un efecto de espacialización (ejemplo diecinueve del CD). Hacia el final de la obra se escucha una parte del andante de Bach que entra en loop, como si se tratara de un CD rayado, de nuevo desenmascarando el medio e introduciendo sus características propias en el discurso de la obra. La obra concluye con los últimos nueve compases del andante de Bach que es completado por la flauta, así el final de la obra de Bach es también el final de la obra de Iges.

8^a -----

multifónicos tr

con voz: re

Continúan sonando últimos Compases del "Andante" hasta fin del movimiento.

STOP
CINTA

La parte grabada consta de dos pistas separadas, indicadas como Index 1 e Index 2, hacia la mitad de la obra es cuando acaba la primera y tras una breve intervención del solista es disparada la segunda. En ocasiones las indicaciones de la electroacústica también están sujetas a compás, como cuando suenan las obras de Bach y Telemann, lo que es representado en la partitura con la indicación del número de compás de la obra original, o cuando aparecen los sonidos “mi” transformados electroacústicamente que entran en una parte del compás determinada.

STOP
CINTA

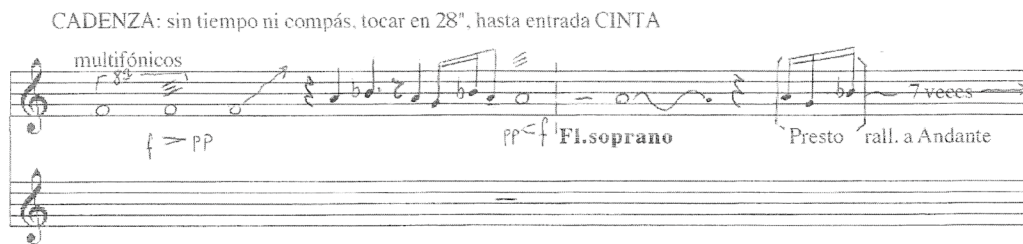
+ electrónica

C5 y C6

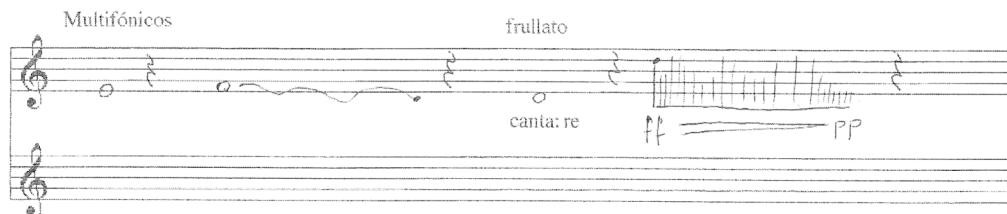
+ electrónica

IV. 6. 2. Análisis de la parte instrumental:

En cuanto al intérprete, su función principal será la de completar la parte solista de las grabaciones del Music Minus One. Además le serán concedidas diversas intervenciones a solo, algunas con la interacción de sonidos electrónicos y otras sin ese apoyo. También hay una *Cadenza*, utilizada como tránsito de los sonidos de la obra de Telemann a los de Bach.



Los sonidos instrumentales están determinados por las grabaciones de las obras a las que completa, en los momentos en que estas aparecen, realizando la melodía correspondiente. Cuando cesan las grabaciones del Music Minus One, continúa con un desarrollo melódico similar al de las obras introducidas pero incorporando nuevos elementos como fluctuaciones del sonido, multifónicos o el efecto de cantar una nota mientras se toca otra.



En otras ocasiones, como en la cadenza y en otra intervención a solo hacia el final, el instrumentista se libera de las restricciones del compás y del tiempo para explorar las posibilidades tímbricas del instrumento, a través de varios recursos extraídos de las nuevas concepciones instrumentales derivadas de la música contemporánea, como esos multifónicos, cantar sobre una nota del instrumento,

frullato, fluctuaciones del sonido, etc. Exploración sonora y tímbrica que serán comunes en el tratamiento instrumental de las obras de Iges, dejando de lado toda concepción armónica, melódica, y rítmica. Además se introducen elementos como la acción de soplar ante el micrófono. También hay momentos en los que se concede al intérprete cierta libertad, por ejemplo intentando imitar los sonidos de la parte grabada o tocando aleatoriamente notas de diversos lugares de la partitura.

Se requiere del instrumentista cierta actitud performativa que realza la función del concierto como hecho escénico. El solista parece ser sorprendido en su estudio mientras estudia las obras de Bach o Telemann con la grabación, lo que introduce un cierto componente teatral, además debe realizar diversas acciones indicadas en la partitura, como soplar ante el micro o moverse por el escenario.

IV. 6. 3. Interacción entre ambas partes:

Las relaciones entre el solista y la tecnología se desarrollan en varios niveles; por un lado el instrumentista completa la parte que falta en la grabación de las obras incorporadas, por otro lado los sonidos de notas “mi” tratadas electroacústicamente interactúan con el solista, conformando un discurso musical entre ambos. En otras ocasiones el solista imita diversos sonidos de la grabación, o genera una respuesta a un estímulo ofrecido por la electroacústica, por ejemplo cuando se escucha la voz de Joan Izquierdo hablando de la acción de soplar, el solista (el propio Joan Izquierdo en el estreno de la obra) lleva a cabo la acción de soplar ante el micro.

Se trata de una obra en la que el elemento conceptual adquiere relevancia, por un lado se reflexiona sobre el propio procedimiento de la técnica mixta, una música a la que le falta una parte, poniéndolo en relación con los discos de la compañía Music Minus One. Por otro lado se crea un discurso con el medio de difusión, en este caso el CD, una obra con el objetivo de servir para el estudio que en seguida se descompone, desenmascarando su medio y utilizando su propio lenguaje electroacústico para generar un diálogo con el intérprete. Además es interesante el

procedimiento de apropiación de un objeto industrial que al ser incorporado en el discurso de una obra artística genera una nueva funcionalidad del mismo, en este sentido, es evidente la influencia de diversas corrientes del arte contemporáneo, que entroncan a su vez con parte del ideario de Marcel Duchamp.

IV. 7. *Music Minus One II: Alegrías*

Music Minus One II: Alegrías es una obra para trombón tenor y cinta DAT o CD compuesta en el año 1996. Fue un encargo del CDMC para el VII ciclo de Jornadas de Música Contemporánea de Granada. Se estrenó el 23 de junio de 1996 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de dicha ciudad y tuvo como entidad organizadora a la Fundación Caja de Granada, en colaboración con el Ministerio de Cultura de Suecia. El trombonista fué Ivo Nilsson, acompañado de José Iges en la difusión.

Como en la anterior obra de la serie *Music Minus One* de Iges (*Music Minus One I: Concierto Barroco*), se parte del concepto generado a partir del procedimiento empleado por la compañía Music Minus One, una obra grabada a la que le falta una parte que debe ser completada por el intérprete, con el fin de servir para el estudio. Si bien en la anterior obra este elemento era incorporado a partir de la apropiación de un objeto industrial, en ésta, la parte grabada que representa al Music Music Minus One es generada por el propio compositor, por lo que se opera a partir del concepto y no a partir de un objeto preexistente creado con esa finalidad. De esta manera el compositor crea una especie de lecciones inventadas sobre flamenco en las que una voz en off, modificada electroacústicamente, da al intérprete una serie de instrucciones y propone varios ejercicios con la finalidad de introducirlo en el cante flamenco de las alegrías, a partir de este juego se elabora la pieza. Del mismo modo que en la anterior obra de la serie Music Minus One, el intérprete aparece como un estudiante sorprendido en su estudio, idea a partir de la cual se irá desarrollando la obra. Algunos de estos ejercicios se basan en fragmentos creados por el propio

compositor, aunque siempre dentro de una atmósfera cercana a la del cante por alegrías. Por otro lado, el trombón tampoco es un instrumento común en el flamenco, sin embargo aquí es empleado como instrumento melódico que se pone en relación con este ambiente, basando su interpretación en la imitación de ciertos elementos de este cante. Además, se incorpora a la obra material musical preelaborado, como grabaciones de cantes por alegrías interpretados por cantaor, guitarrista y palmero, a los que se superpone el sonido del trombón, en este caso no completando una parte que falta, sino añadiendo una más.

En la parte electroacústica una voz en off, en inglés, da una serie de indicaciones al intérprete, como si de una lección de flamenco se tratara, como puede escucharse en la pista número veinte del CD. Comienza dando la bienvenida, tanto al oyente como al estudiante, y preguntado a este último si tiene el instrumento, a lo que responde sí con la cabeza. Este hecho incrementa la relación entre solista y electroacústica, incluso entre ambos y público al que también se refiere el speaker. La voz irá interactuando de este modo con el intérprete presentando las diferentes lecciones y felicitándole tras la realización de cada uno de ellos. Tras la presentación, la voz en off ofrece al intérprete el primer ejercicio, en este, la parte electroacústica consta de una especie de polirrítmia creada a partir de la superposición de tres partes de palmas, que aunque basadas en el toque por alegrías y en compás de 12/8, son creadas libremente por el compositor (pista veintiuno del CD).

The image displays a musical score for a piece titled "CINTA sonidos de palmas". The score is written for four staves. The first staff is labeled "TROMBÓN" (Trombone) and is in bass clef with a 12/8 time signature. The second staff is labeled "CINTA sonidos de palmas" (Clap sounds) and is in treble clef with a 12/8 time signature. The third and fourth staves are also in treble clef with a 12/8 time signature. The score consists of two systems of two measures each. The first system shows the Trombone playing a series of eighth notes, the Clap sounds playing a series of eighth notes with triplets, and the Palm sounds playing a series of eighth notes with triplets. The second system continues the same patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and triplets.

Estas tres partes son representadas en la partitura por medio de notación convencional, con indicaciones de ritmo y alturas determinadas, aunque estas no parezcan tener en principio mucho sentido, ya que son interpretadas por palmas. Sin embargo, estas alturas comienzan a ser aplicables en el segundo ejercicio, en el que el mismo fragmento suena con sonidos de trombón sampleados (pista veintidós del CD).

En la siguiente lección, la voz en off propone introducir al estudiante en el canto denominado de “alegrías”, para eso la parte electroacústica incorpora la grabación de un cantaor con acompañamiento de guitarra a la que el trombón superpone diversos sonidos fijados en la partitura (pista veintitrés del CD). A esta

grabación se suma la voz en off con la letra del mismo cante pero en inglés¹²⁰, como su reverso en otro idioma. Tras un breve *rallentando* de los sonidos del playback, éste se para. A partir de aquí se pone fin a la anterior relación entre el intérprete y la voz en off que deja de proponer nuevas lecciones. Se podría decir que en este punto comienza el desarrollo de la obra, en el que la interacción entre electroacústica e instrumentista no está determinada por los ejercicios e instrucciones anteriormente planteados, sino por el establecimiento de un discurso en el que ambas partes dialogan al mismo nivel dentro de una estructura musical. Esta situación viene determinada por la ausencia del speaker, ahora la estructura de la obra deja de plantearse a través de esas lecciones y da lugar a una serie de secciones en las que se alternan la interacción del solista con grabaciones de cantes por alegrías. Además se vuelve a utilizar material de las lecciones anteriores que ahora sirven para desarrollar la obra. De esta manera se escuchan en el playback breves fragmentos entrecortados de grabaciones de cantes por alegrías, los sonidos del primer ejercicio con palmas irregulares superpuestas, los primeros compases del segundo ejercicio, sonidos de palmas, algunas naturales, otras tratadas electroacústicamente (con SoundHack) y otras generadas directamente por medio de la electrónica. También se escuchan en el playback algunos sonidos del trombón formando clusters tratados electrónicamente así como diversos fragmentos de la voz en off presentados anteriormente.

La obra se compone de un único playback que transcurre desde el principio al final de la misma, incorporando los huecos en silencio necesarios para la intervención solista. Éste puede ser disparado por el propio intérprete en el escenario a través de un reproductor de CD's tipo DiscMan conectado a la mesa de mezcla. Si no se dispone de este material, y por razones estrictamente escénicas, el intérprete hace su aparición en escena acompañado de un reproductor de cassettes en el que introducirá una cinta, vacía, como si se tratara del propio playback de la obra, tal como ocurría en *Acción-Reacción*. Cuando el intérprete acciona el botón de “play”,

¹²⁰ Letra en castellano: “creo que no nace de madre, más desgraciao que yo, creo que no nace de madre. Yo me encuentro en un camino, con dos vereas iguales...”. Traducción en inglés que introduce la voz en off: “no mother ever gave birth, to one as unhappy I am. Along the road I am travelling, Running two equal foot-paths”.

es cuando el técnico ha de soltar la cinta DAT. De esta manera, se juega con el hecho escénico que supone la situación de concierto, y se incrementa la actitud performativa del intérprete, la cual es fomentada por esa interacción con la voz en off, como si de un estudiante sorprendido en su estudio se tratara, respondiendo a las instrucciones que ésta le indica, es a partir de este juego con el que se desarrolla la obra. Estas acciones también están representadas en la partitura e incorporan una nueva dimensión de comunicación entre electroacústica e intérprete que ya no sólo ha de completar una parte que falta, o interactuar juntos en un discurso musical, sino también responder a lo que dice una voz. Por ejemplo, ésta pregunta si tiene el instrumento, el intérprete debe responder sí con la cabeza, etc.

TAPE: Excellent!.

And now, I introduce you: to a canto, named alegrías.
You have and score, for this first part.
Are you ready?

TROMBONISTA: Dice "sí", moviendo la cabeza.

TAPE: OK.

Well.

Few songs and dances of Lower Andalucia, posses the delicacy, and piquant grace of the "alegrías".

TROMBONIST: Sigue la partitura adjunta, denominada "Secuencia 4"

TAPE: (Texto incluido en la 2ª parte del fragmento):

"No mother ever gave birth, to one as unhappy I am.
Along the road I am travelling,
Running two equal foot-paths."

TROMBONIST: Tras el fin de los sonidos de la CINTA, tiene la sensación de que algo está fuera de sitio, o roto, o averiado...
Sorprendido, chequea el cassette, pero nada le ocurre...Y, de improviso, el sonido vuelve a aparecer.

Por lo tanto, la función del intérprete se basa en; por un lado responder a esa actitud performativa que la obra requiere, completar la parte correspondiente en los ejercicios planteados, e interpretar su parte correspondiente en el desarrollo de la obra, siempre siguiendo las indicaciones de la partitura.

- De esta manera en el primer ejercicio se plantea completar esa polirritmia de palmas con una serie de sonidos largos.
- En el segundo ejercicio, sobre la misma base que el anterior pero con sonidos sampleados de trombón, se desarrolla un discurso más melódico, en Fa mayor, siempre en relación con la parte de la voz del cante por alegrías.

TAPE: Fine. Now, you must to add pitches.

I propose you the same listened excerpt, but including several changes.

It will be performed slower and, more or less, in F major.

SECUENCIA 2

Nota para el solista: las alturas, en la partitura de la cinta, están una 4ª por encima de los sonidos reales.

The musical score is written for four staves. The first staff is labeled 'TROMBON' and uses a bass clef with a 12/8 time signature. The second staff is labeled 'CINTA' and uses a treble clef with a 12/8 time signature. The third and fourth staves are labeled 'sonidos sampleados del trb.' and use a treble clef with a 12/8 time signature. The score consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the Trombone staff, a rhythmic line in the CinTA staff, and a sampled line in the third staff. The second measure continues the melodic line in the Trombone staff, the rhythmic line in the CinTA staff, and the sampled line in the fourth staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

- En el tercer ejercicio se plantea al intérprete una improvisación libre sobre las alturas anteriormente interpretadas, lo cual introduce un elemento aleatorio que le otorga cierta libertad.
- En el cuarto ejercicio, el trombonista incorpora algunas notas sobre la grabación de la interpretación de unas alegrías, estas notas son un “sib” prolongado con progresión dinámica de *crescendo* y *diminuendo* y unas notas picadas sobre el “sol1” y “fa1”, en las que se destaca su aspecto rítmico, que a su vez apoya el de la grabación.

SECUENCIA 4

The musical score is divided into three systems, each with two staves: Trombone (TROMBON) and Cineta (CINETA).

- System 1:**
 - TROMBON:** Starts at 22". The staff contains the word "DICE:" followed by a rest, then a half note G, and another rest.
 - CINETA:** Labeled "Text speaker p.3". The staff contains a half note G, followed by "Cantaor: 1er. verso", then "+ guitarra", then "2º verso", and finally "+ guitarra".
- System 2:**
 - TROMBON:** Continues with a half note G, then a half note A, and a half note B.
 - CINETA:** Labeled "1er. verso (repetido)". The staff contains a half note G, followed by "+ guitarra", then "3er. verso", and finally "+ guitarra".
- System 3:**
 - TROMBON:** Continues with a half note G, then a half note A, and a half note B.
 - CINETA:** Labeled "4º verso". The staff contains a half note G, followed by "+ resaca canción", then "+ resaca inglés + guitarra", and finally a long note. Below the staff, it says "dar palmas intentando seguir el ritmo del canto" and "50" 55". At the bottom right, it says "rallentando sonidos hasta fin de la CINTA."

Hacia el final de este ejercicio el intérprete también debe dar palmas intentado seguir el ritmo del canto, además se produce el *rallentando* anteriormente comentado en el playback y el intérprete debe actuar como si tuviera la sensación de que algo estuviese fuera de su sitio, roto o averiado. Sorprendido debe chequear el cassette, pero nada ocurre hasta que de improvviso el sonido vuelve a aparecer. A partir de aquí la función del intérprete no es ya la de completar nuevos ejercicios propuestos por una voz, sino la de continuar con el desarrollo de la obra, muchas veces con material anteriormente escuchado. De esta manera el intérprete continúa repitiendo el primer ejercicio, pero pronto irá incorporando nuevos elementos, como la imitación del ritmo y la dinámica de sonidos de palmas registrados en el playback a partir de unas alturas determinadas por el compositor, cinco, de las cuales el intérprete tiene la libertad de escoger el orden (pista veinticuatro del CD).

Otra característica de la intervención del solista es la interpretación de varios solos, en algunos casos con la interpretación libre del orden de unas alturas determinadas, en otros casos con una melodía totalmente determinada. En otro momento el trombonista realiza una intervención puramente rítmica realizando un ritmo sobre una misma nota, superpuesto al sonido de dos partes de palmas

electrónicas, que el intérprete debe seguir posteriormente con sus propias palmas intentando acoplarse al ritmo. En algunos casos el trombonista hace uso de la sordina.

La obra está estructurada en diversas secuencias y solos que dividen a la obra en diferentes partes y ayudan a su comprensión por parte del solista encargado de interpretarlo. De esta manera hay nueve secuencias y tres solos que se suceden de la siguiente manera:

- Secuencia 1; primer ejercicio planteado por la voz en off, el trombón completa con sonidos largos la polirritmia creada por los sonidos de palmas.
- Secuencia 2; segundo ejercicio, sobre la misma base pero ahora con sonidos de trombón sampleados, el trombón introduce una melodía.
- Secuencia 3; tercer ejercicio, improvisación libre del trombonista.
- Secuencia 4; el trombonista toca sobre una grabación de alegrías.
- Secuencia 5; se repite la secuencia 1, pero en la parte electroacústica se superpone el sonido de palmas irregulares.
- Secuencia 6; la parte electroacústica se compone de sonidos de palmas con una figuración rítmica determinada en la partitura y también con una dinámica propia, elementos que deberá imitar el trombón sobre unas alturas determinadas, de las cuales debe escoger el orden.
- Solo 1; siguiendo con los mismos ritmos y alturas anteriores, con orden de alturas libre.
- Secuencia 7; se combinan fragmentos de la secuencia 6 con otros de la secuencia 2 además de un momento en el que electroacústica e intérprete se encuentran para realizar conjuntamente una serie de notas indicadas en la partitura.
- Solo 2; interpretación de una melodía determinada, con sordina.
- Secuencia 8; el trombón realiza un ritmo sobre una sola nota que se superpone a dos partes de palmas electrónicas. El intérprete continúa con el sonido de sus propias palmas intentado imitar las del playback. Después se suceden algunos sonidos de palmas rápidas e irregulares con algunos sonidos de la guitarra

o del cantautor de la grabación, así como algunos sonidos tratados electroacústicamente, como clusters con varias notas interpretadas por el trombón.

- Solo 3; una melodía determinada en la partitura, esta vez sin sordina.
- Secuencia 9; se suceden diversos compases de la secuencia 2 de la secuencia 7, y algunas grabaciones de alegrías con nuevas letras a las que se superpone la intervención del solista.

De esta manera se desarrolla una obra que se pone en relación con ese procedimiento empleado por los discos de la compañía Music Minus One, y que supone a su vez una reflexión en torno al propio procedimiento empleado por la técnica mixta, el hecho de superponer la interpretación en vivo a material sonoro pregrabado. En esta superposición entre ambas partes se da en principio una subordinación por parte del intérprete a las indicaciones de esa voz en off que propone diversas lecciones. Se potencia así la función performativa del instrumentista, lo que permite observar las influencias de la performance y el teatro musical, así como la importancia que adquiere el soporte del concierto, entendido como hecho escénico, cuyas características son empleadas para crear ese juego y dialogar con su propia esencia. Así como también se potencian las relaciones existentes entre parte electroacústica y parte instrumental por medio de una estrecha interacción, que bascula entre la hegemonía de una sobre la otra y la presentación al mismo nivel.

Estos sonidos podrían ser clasificados en las siguientes tipologías:

- Sonidos concretos que acotan ese universo femenino casi con una técnica de radioteatro, remitiendo a un cuerpo sonoro de referencia a través de una lógica de escucha causal, tales como el sonido de unos tacones subiendo una escalera o el sonido de fregar platos (como se puede escuchar en la pista veinticinco del CD).
- Sonidos provenientes de la voz femenina, aunque externos al lenguaje, sonidos periféricos exentos de semanticidad, tales como una expresión de duda, gemidos, quejidos, gritos, suspiros y risas, algunos de ellos tratados electrónicamente por medio del programa informático C-Sound (pista veintiseis del CD).
- Sonidos de la voz femenina que incorporan el lenguaje y por lo tanto introducen un componente semántico. Algunos de ellos son utilizados en diferentes idiomas lo que les hace bascular entre el sonido y el sentido, si no se entiende lo que dice, presentando sus cualidades sonoras y estéticas como objetos sonoros. Estos sonidos son: un reloj telefónico que da la hora en castellano, alemán o italiano, contar pasos en alemán, una clase de francés, grabaciones de una serie de testimonios en los que se refleja el sufrimiento de la mujer, ofrecidos por la voz de una mujer marroquí (en árabe), una mujer palestina (en castellano) y una mujer nigeriana (en inglés). Diversos fragmentos de un discurso como; “If you want to play, two-inch heels and some lingerie”, “I just record... J’enregistre”, o “recuerda y estos son pensamientos para que reflexiones” en una alusión conceptual y autorreferente hacia la obra misma. O el sonido de una conversación telefónica de una línea erótica al que se superponen los sonidos de la palabra “money”, haciendo referencia al hecho de ofrecer sexo a cambio de dinero (pista veintisiete del CD).
- Sonidos tomados del entorno acústico, en su función de documento, que remiten a un paisaje sonoro determinado, como la megafonía y el ambiente de unos

grandes almacenes de París o el ambiente de un vagón de tren con una conversación de chicas alemanas (pista veintiocho del CD).

- Objetos sonoros encontrados que son incorporados al discurso de la obra, por ejemplo la voz de una soprano tomada de la radio o la incorporación del inicio de la canción *Oh Superman*, de la artista experimental y músico Laurie Anderson en la que se habla de estructuras de poder: del superheroe, la madre, la maquina, el dinero, el petroleo, la guerra, etc. (pista veintinueve del CD).

La mayoría de ellos, sonidos que intentan acotar ese universo femenino a través de diversos arquetipos asociados a la mujer en una sociedad dominada por hombres, como el hecho de ofrecer sexo a cambio de dinero, sonidos sexuales, el sonido de grandes almacenes, de fregar platos, testimonios de mujeres que sufren, etc., aunque también combinados con otros que exploran las cualidades puramente sonoras de una voz femenina, como los sonidos del reloj en diversos idiomas, el sonido de risas, etc.

Además en el playback se incorporan otros sonidos, que se relacionan con la interpretación de la cantante, de hecho fueron grabados por Esperanza Abad, lo que supone la duplicación de su voz por medio de la electroacústica. Son sonidos provenientes de la descomposición del lenguaje en un procedimiento cercano a los de la poesía fonética y la poesía sonora. Elementos del lenguaje que se desvinculan de cualquier significación asociada a ellos y que se presentan un su aspecto puramente sonoro, técnicas derivadas de las primeras vanguardias, de movimientos como el Futurismo y Dadaísmo. Algunos de estos elementos parecen imitar objetos concretos, como por ejemplo el sonido producido al rebobinar una cinta de cassette, con la interpretación rápida y aguda de los fonemas “gli gli gli gli”.

También se introducen en la parte pregrabada algunos guiños a obras anteriores de Iges, como por ejemplo hacia el minuto siete cuando se escucha una voz diciendo “seven”, sonido extraído de la obra *Seven Minutes Desert*, tomado como elemento de guiño o broma por medio de un trasvase de material sonoro de una obra a otra.

IV. 8. 2. Análisis de la parte instrumental:

En la intervención de la cantante se sucederán diversos momentos que irán desde la voz declamada y el canto a la experimentación fonética, todo ello acompañado de una actitud performativa que lo relaciona con lo teatral. Además introducirá elementos como bisbiseos, gritos, el sonido de sus pasos o risas. Con la voz declamada interpretará un texto en el que se contraponen el universo femenino y el masculino dominante, se contraponen lo horizontal a lo vertical, la voz descarnada, el poder, la ley, Dios, el Estado. Textos no exentos de matices surrealistas, como cuando empieza a decir; “si-ñor”, jugando con diferentes intencionalidades del habla como incredulidad, como buscando a alguien, gritando, susurrando, preguntando, etc., evolucionando hasta llegar a; “o-ñor sista”, que interpreta repetidas veces hasta llegar a hacerlo dando saltos sobre una pierna, como si estuviera jugando a la rayuela.

A

(2)

CANTANTE : (casi susurrando): ... ruido, sonido corporeo, rumor, bisbiseo del habla, lo contrario de...
 (leyendo, con incredulidad): si-ñor? (repite, como buscando a alguien): si-ñor?
 (gritando): SI-NOR!
 (normal): de la voz desencarnada, masculina, vertical. El poder.

(Vuelve la vista a la hoja. Cante lo siguiente, repetitivamente, las veces que pueda en un solo golpe de respiración.)

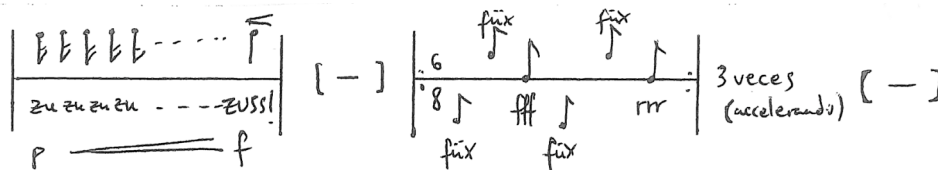
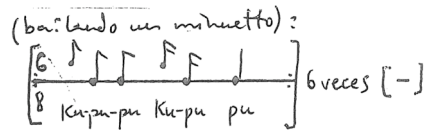
Ahora, dando saltos sobre una pierna, como jugando a rayuela.

(Voca, gritando): SI-NOR! (susurra): si-ñor?
 (Normal): la ley, Dios, el Estado. [-]

Ah no nes-su-no (se para)
 (escucha hasta comienzo CINTA)

Con la voz cantada interpreta diversos fragmentos extraídos de *La Traviatta* de Verdi, que además juega con el hecho de ser una obra compuesta por un hombre. Estos fragmentos son interpretados en italiano y con técnica operística, acercando el ambiente de la obra a este mundo. Textos que hablan de amor, y que corresponderían al personaje de Violeta Valery, que vive una trágica historia de amor con Alfredo

Germont. Entre estos fragmentos se intercalan algunos de esos momentos de experimentación fonética, jugando musicalmente con sonidos del lenguaje sin ningún significado asociado. Por ejemplo, “Ku-pu-pu Ku-pu-pu”, mientras baila un minuetto, o “fux fux fux rrr” (pista treinta del CD).



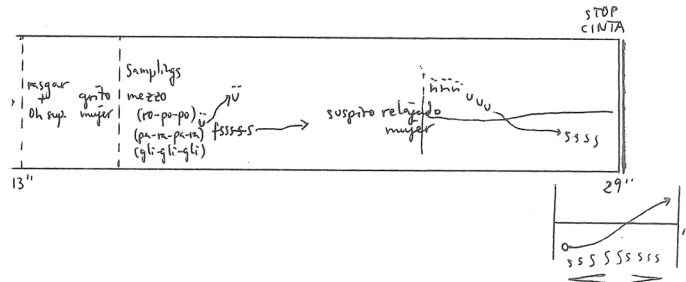
Elementos que son tratados musicalmente, con indicación de compás, dinámica y un cierto carater melódico indicado por un sistema de escritura, habitual para estos casos en la obra de Iges, en el que a través de una línea se representan tres planos de alturas (no determinadas); desde lo más agudo, sobre la línea, a lo más grave, debajo de la línea, como también ocurría en *Seven Minutes Desert*. La actuación de la cantante está acompañada, como ya se ha comentado, de un importante componente teatral. La obra cuenta con una pequeña escenografía compuesta por una mesa camilla, una silla, un cofre, etc., por la cual están repartidas las diversas partituras que la intérprete debe buscar en cada momento determinado, por ejemplo dentro del cofre, como si encontrara una carta. Además la partitura incorpora ese guión necesario para la actuación de la cantante introduciendo acciones como la de leer la carta, bailar un minué, sentarse en la silla, el desplazamiento por diversos lugares de la escena, jugar con el gesto, etc.

CANTANTE: (Recostada en la silla, al fondo del escenario, lee con naturalidad y cierto cansancio la carta):

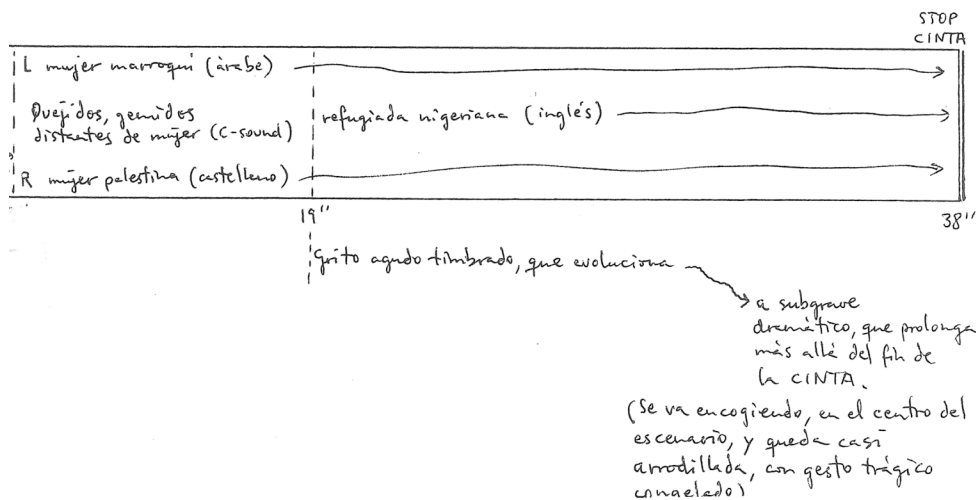
(Todo lo siguiente se desarrolla sentada en la silla, aunque a veces, en un arranque, trate de incorporarse):

IV. 8. 3. Interacción entre ambas partes:

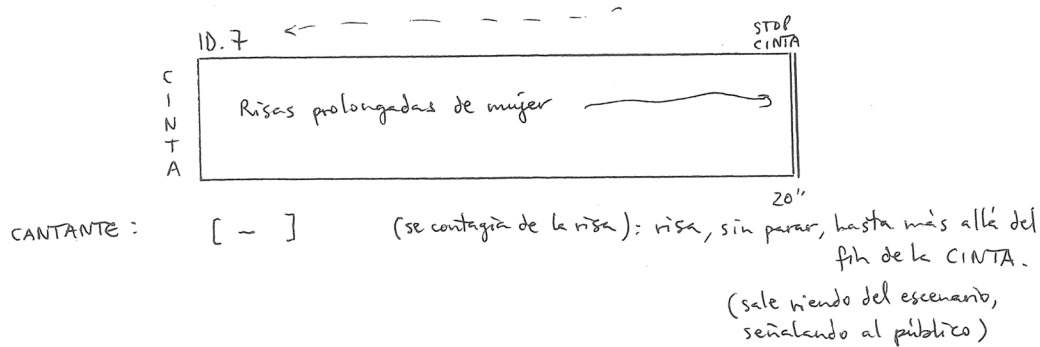
La interacción entre cantante y electroacústica se realiza de forma alternativa, es decir, espacios reservados para los sonidos de la grabación que son alternados con otros en los que la cantante realiza su intervención sin el soporte de la tecnología. La grabación está dividida en siete playbacks que son disparados tras las intervenciones de la cantante. Aunque en los momentos dedicados a la grabación la intérprete interactuará con ellos de diversas maneras, no cortando así la acción escénica; en algunos momentos imita algunos sonidos, o continúa los sonidos de su propia voz registrados en la cinta por ejemplo con sonidos de fonemas como “ñññuuussss ssssssss”, que transitan desde la grabación a la interpretación en vivo.



En otros momentos se detiene a escuchar la grabación, o da un grito, agudo y timbrado, que evoluciona al subgrave dramático prolongándose más allá del fin de la grabación, mientras en ésta se escuchan los testimonios de sufrimiento de las mujeres marroquí, palestina y nigeriana.



O al final de la obra, cuando en la parte grabada se escuchan risas prolongadas de mujer de las que se contagia llevándolas más allá del fin de la grabación, mientras sale del escenario señalando al público.



Todos los sonidos giran en torno a ese universo femenino que la obra quiere representar, a través de diversos arquetipos asociados a la mujer en un mundo dominado por hombres. Esta idea se transmite por medio del contenido de los textos declamados que introduce la cantante, o del texto del canto, así como por los sonidos de la grabación, ya sea a través del empleo del lenguaje, cargado de significación, o de sonidos que no reflejan directamente una significación verbal, pero que, sin embargo, adquieren diversas connotaciones que los relacionan con este universo. De esta manera, los conceptos presentados a través del lenguaje son complementados por otros sonidos que ayudan a acotar ese universo.

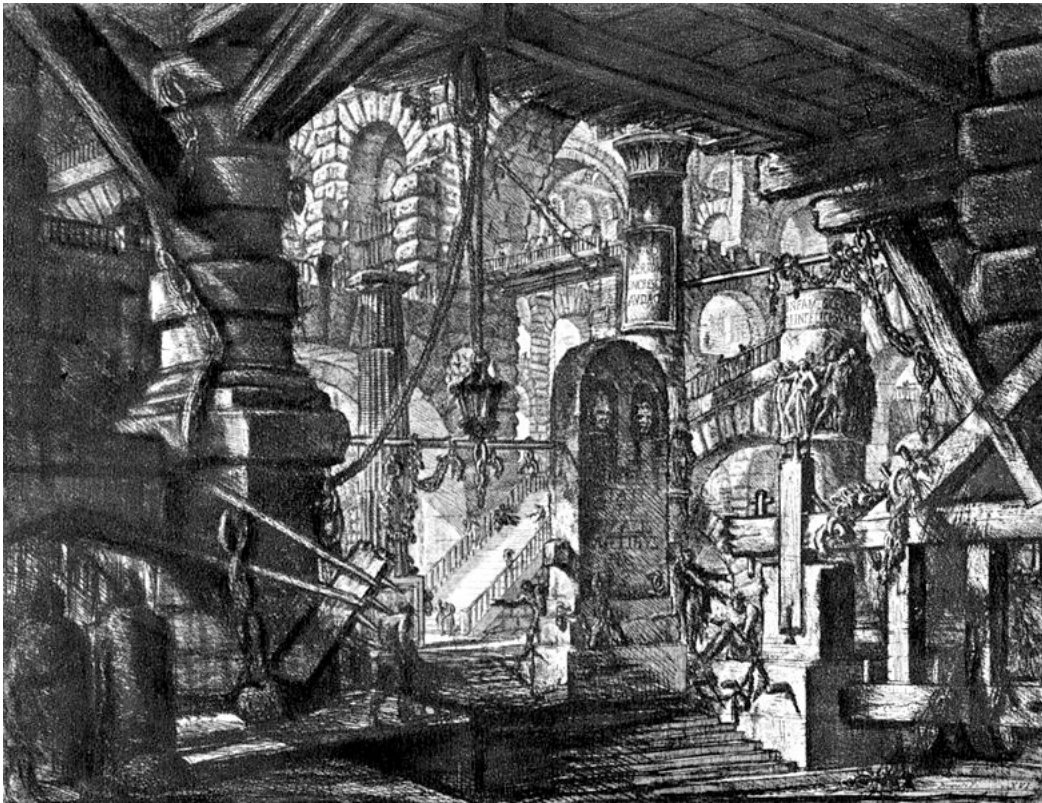
Prácticamente todo el ambiente musical de la obra está generado a partir de sonidos derivados de la voz, situación en la que el canto no es precisamente el más privilegiado, realzando el aspecto acústico del lenguaje, que puede ser tratado como objeto sonoro, presentando así sus cualidades estéticas, por ejemplo a través del empleo de varios idiomas haciéndolo así bascular en el sonido y el sentido, o descomponiéndolo fonéticamente, para así jugar también musicalmente con su sonoridad. De esta manera, la textura, sobre todo en la parte electroacústica, se genera por medio de sonidos que tradicionalmente no han sido definidos como musicales, pero que sin embargo aquí conforman el discurso musical en un tejido

acústico definido por su sonoridad específica. Aquí se podría hablar de estos sonidos como musicales en cuanto se enmarcan dentro de una estructura que es definida como tal, en este sentido adquiere relevancia un tipo de organización del material que se vincula más con el Arte Sonoro que con la composición puramente musical. También hay que destacar que el empleo de muchos de estos sonidos no solo incorpora una cualidad sonora que se entrelaza musicalmente, sino que además están cargados de significación lo cual introduce una nueva dimensión a la obra, que difícilmente podría ser obtenida por medio de la abstracción de sonidos puramente musicales, cuya decodificación sería mucho más subjetiva. Aquí se exploran las cualidades musicales de esos sonidos, sobre todo del lenguaje, aunque también remiten a un objeto sonoro de referencia, o a una lógica introducida por el discurso del lenguaje. De esta manera la escucha es mucho más directa y objetiva, y presenta de una manera clara la idea que se quiere representar. Todo esto transcurre combinado con un importante componente teatral, haciendo de la escena un lugar otro, una heterotopía si se quiere, una isla que remite a otro espacio y a otro tiempo pero que sin embargo se superpone al espacio real del rectángulo de la escena. Una conjunción de diversos procedimientos a través del empleo de recursos de lo teatral, de lo operístico, del arte sonoro y de la poesía sonora.

IV. 9. *Del Lado Oscuro*

Del Lado Oscuro es una obra para cello y CD compuesta en 1999 para el XV Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante como encargo del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) y del Ayuntamiento de Alicante. Se estrenó el 22 de septiembre de 1999 en la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Aula de Cultura de Alicante. El playback se realizó en el LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical) y la intérprete para la que se pensó la obra, y la encargada de su estreno, fué Suzana Stefanovic, en su primera colaboración con José Iges, que después se repetirá en obras como *Nihil Obstat*.

La obra hace referencia a cierto entorno carcelario, aunque más relacionado con las prisiones del espíritu o de la mente que con las propias prisiones físicas, el mundo carcelario real. La idea se acerca más a esas prisiones imaginarias representadas por el artista italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en su serie de grabados *Carceri d'invenzione*, en los que se representa un fantástico mundo carcelario que, en definitiva, viene a ilustrar las prisiones del alma.



Grabado perteneciente a la serie *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)

En la obra de Iges casi todo el material sonoro empleado se relaciona de una manera u otra con esta idea, lo cual la dota de un sentido casi programático. De esta manera se emplean diversos materiales y recursos que, ya sea por sus cualidades puramente acústicas, o porque incorporen algún elemento conceptual asociado a esta idea, orbitan en torno a este mundo que se quiere representar. Por ejemplo el empleo de sonidos procedentes de una cárcel real o el uso de entrevistas realizadas a diversos presos que son introducidas como material sonoro. La interpretación del cello

también incorpora elementos que por medio de sonidos puramente musicales se aproximan a esta idea.

IV. 9. 1. Análisis del playback:

La parte electroacústica consta de tres playbacks que incorporan los siguientes materiales sonoros:

- Sonidos del entorno carcelario real, como el sonido de puertas, rejas o el ambiente sonoro de pasillos, todos ellos tomados de la cárcel de hombres de Carabanchel (como se puede escuchar en la pista treintauno del CD adjunto).
- La voz de diversos presos, que por medio del recurso de la entrevista hablan de su vida o de su opinión acerca de la justicia (pista treintaidós del CD). Estas entrevistas fueron realizadas unos meses antes de la creación de esta obra, también en la cárcel de hombres de Carabanchel con motivo de un proyecto artístico para el que se realizó un programa de radio en directo donde se utilizaba este tipo de material. Esta actividad formó parte de una serie de propuestas artísticas que tenían el objetivo de realizar diversos trabajos con los reclusos, por iniciativa de diversos artistas como Nacho Criado, Concha Jerez, Miguel Ramos o el propio José Iges. Los fragmentos utilizados en esta obra son los siguientes:

- “Tendrían que darme la libertad”
- “Y esto es una guerra”
- “Yo tengo una escuela que no la tienen muchos, la escuela de la calle”
- “Be one self, en fin, puedes llamarlo revolución, puedes llamarlo...”
- “No es que se esté genial aquí, pero tampoco nos podemos quejar”
- “Y por más que no lo demuestren, pero se siente el rigor de la gente que nos custodia”
- “No hay justicia, ni dentro ni fuera”
- “Te cierran las puertas y te cierran a tí individualmente, te cierran el alma compadre, te duele el alma”

Tanto este recurso como el anterior sirven para situar el entorno sentimental de la obra, casi a modo de recurso radioteatral.

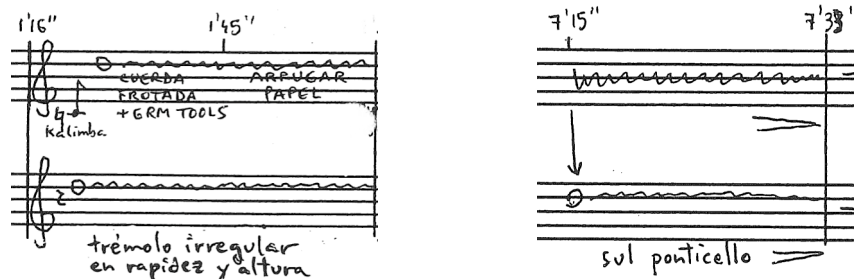
- Sonidos de arrugar papel, que a su vez producen un efecto algo angustiado (pista treintatrés del CD).
- Varios sonidos producidos por una kalimba.
- El sonido de una cuerda frotada tratada electroacústicamente (pista treintaicuatro del CD).
- Diversos sonidos tratados electroacústicamente.
- Martillazos.
- Sonidos de botellas.
- Sonidos tratados de pájaros en secuencia rítmica, lo cual los dota de un carácter algo incierto, algo artificial, que sirve para emular esa libertad truncada (pista treintaicinco del CD).
- El sonido de una voz que introduce números en inglés del uno al cinco. Un sonido completamente métrico que intenta emular las rejas y que se desarrolla como un juego permutatorio. En cada grupo de cinco números se superponen sonidos de kalimba, en la parte grabada, y de chelo en la interpretación en vivo sobre cada uno de los números, de manera que cada grupo de cinco contiene uno o dos sonidos de kalimba, el resto son introducidos por el propio el solista que complementa la reja que falta (pista treintaseis del CD).
- Siguiendo un poco esa idea también se introducen cinco sonidos de ruidos distintos a los que se superpone la interpretación del solista (pista treintaisiete del CD).
- Al final de la obra se introduce la melodía del *Cant des Ocells* interpretada por un cello que pronto entra en loop como si se tratara de un CD rayado. Con esto se introduce nuevamente la idea de libertad asociada a los pájaros pero que al entrar en loop se queda bloqueada. Queda encerrada en un bucle que parece que va a evolucionar hacia algún sitio pero que no llega a ser un pájaro de libertad sino que se queda atascado, la desesperanza total, tampoco hay salida por aquí (pista treintaiocho del CD).

- También recorren la parte electroacústica diversos sonidos de papeles arrugándose y de chelo tratados electroacústicamente.
- Al principio de la obra se introduce el sonido de una orquesta afinando (pista treintainueve del CD).

IV. 9. 2. Análisis de la parte instrumental:

La parte instrumental comienza con la afinación del cello sobre esa base acústica del sonido de afinación de orquesta sinfónica presentada por el playback. Al cesar el sonido de afinación en la parte electroacústica se escucha un portazo, dando a entender que la libertad queda fuera, el instrumento que parecía estar acompañado por toda una orquesta resulta que se queda solo, es todo una imaginación. A partir de aquí el diálogo se desarrolla con un mundo interior, y se podría decir que la intervención del solista se realiza en tres direcciones; por un lado intentando imitar los sonidos del playback, interactuando con ellos o realizando pequeñas células melódicas.

Siguiendo el primero de los casos se puede destacar el sonido conformado por un trémolo irregular en rapidez y altura que intenta imitar el sonido de una cuerda frotada tratada electroacústicamente que aparece superpuesto en el playback en dos ocasiones.



Además cuando aparece el sonido de pájaros en secuencia rítmica el violoncello parece querer imitarlos, intentando evocar ese sonido y dejarse llevar por ellos en una relación poética.

Esto se realiza por un lado con grupos de notas tocados lo más rápido posible y con un sentido ascendente y por otro lado, en una relación más distante con ese sonido; el cello realiza armónicos sobre diversas notas con una indicación agógica de *Adagio* y *Ad libitum* en la duración de las notas. Otro recurso empleado con este fin es pasar la mano sobre las cuerdas ascendente y descendentemente durante quince segundos.

En el segundo de los casos el violoncello interactúa con el playback siguiendo el juego permutatorio anteriormente comentado (pista treintaseis del CD).

Aquí se introducen en inglés números del uno al cinco en la parte electroacústica que se relacionan directamente con las notas interpretadas por el solista, de manera que a cada uno de los números le corresponde una nota determinada; “la3” para el 1, “sib3” para el 2, “si2” para el 3, “re3” para el 4 y “mib3” para el 5. Estos números se suceden de forma aleatoria, siempre formando grupos de cinco (aparecen representados en la partitura dentro de un compás de 5/8), de manera que en cada uno de los compases aparecen los cinco números, variando siempre el orden.

En el desarrollo de la obra se utiliza este recurso dos veces de manera aislada, en las que el cello interpreta las notas en el registro grave. Hacia el tercer tercio de la obra, coincidiendo con el inicio del tercer playback es cuando se desarrolla este juego de una manera más sistemática repitiéndolo un gran número de veces, hasta treinta y ocho. Aquí la partitura está escrita en 5/8 de manera que cada compás corresponde a un grupo de cinco en los que, en cada uno de ellos, y de forma aleatoria un sonido de kalimba se superpone a uno o dos de los números, quedando el resto completado por la superposición de la nota correspondiente en el cello. De esta manera se incorpora un elemento que se relaciona con el concepto sobre el que se desarrolla la obra, dando la apariencia de las rejas de una prisión por medio de los números, en un juego permutatorio en el que el cello completa las rejas que faltan. El cello parece estar aprisionado entre los números. En este caso la incorporación de los números adquiere diversos sentidos, por un lado introducen ese aspecto puramente métrico para desarrollar la idea anteriormente comentada, por otro lado el sonido de la palabra asociada a cada número también se presenta en un plano estético al mismo nivel que el resto de sonidos. Además el hecho de contar también hace alusión al tiempo, lo que unido a la reiteración de esta idea durante aproximadamente dos minutos hace referencia a uno de los aspectos fundamentales asociado a la actividad carcelaria, el tiempo de la condena.

Una idea parecida se desarrolla al final del segundo playback donde aparecen cinco ruidos diferentes, al tercer ruido se superpone una nota aislada seguida de dos silencios, al cuarto un grupo de cuatro notas ascendentes en corcheas seguido de un silencio de blanca, de manera que se completan cuatro tiempos y al quinto, tres notas tocadas en *pizzicato alla Bartók* también con dos silencios (como puede escucharse en la anteriormente citada pista treintaisiete del CD adjunto).

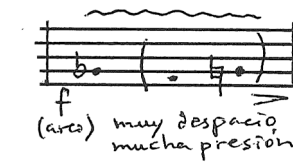
Handwritten musical notation for a tape and cello. The top staff is labeled 'Ruido' and shows five rhythmic patterns numbered 1 to 5. Time markers 6'25'', 6'30'', 6'35'', and 6'40'' are above the staff. The bottom staff is for the cello, showing a sequence of notes with dynamics (arc), (pizz.), and (pizz. alla Bartók). A tempo marking '♩ = 60' is present.

Tras esto vuelven a sonar cinco veces los ruidos pero ahora combinados unos con otros de manera que la primera vez aparecen combinados el primero y el segundo, luego el tercero y el cuarto, el quinto y el primero, el primero y el tercero y el segundo y el cuarto. Sobre estos ruidos el violoncello realiza unos *glissandi* sobre las notas empleadas en el juego permutatorio de los números.

Handwritten musical notation for a tape and cello. The top staff is labeled 'CINTA' and shows six rhythmic patterns numbered 1 to 6. Time markers 6'40'', 6'45'', 6'50'', 6'55'', 7'00'', and 7'05'' are above the staff. The bottom staff is for the cello, showing a sequence of notes with dynamics (glissando) and (gliss.).

Otra manera en la que interactúan el solista con la parte electroacústica sería el principio de la obra con la afinación del instrumento anteriormente comentada, y al final cuando, sobre el sonido del *Cant des Ocells*, el intérprete hace sonar un pájaro de juguete.

Por otro lado, el cello realiza eventualmente pequeñas células melódicas, entre las que destacan un sonido realizado sobre la nota “sib1” que fluctua entre el “si” natural y el “la” vecinos con la indicación de “muy despacio y mucha presión” con el arco que produce un efecto áspero, algo constreñido, un sonido frotado con una sensación bastante opresiva, como si estuviera encerrado consigo mismo (pista cuarenta del CD).



Efecto puramente musical que se relaciona con el concepto base de la obra y que aparece en tres ocasiones a lo largo de la pieza. Además aparecen de forma aislada grupos de tres, cuatro o cinco notas a lo largo de la obra. Al final del primer playback y para enlazar con el segundo se realizan varias repeticiones de la siguiente célula:



que corresponde a las mismas notas de ese sonido constreñido anteriormente comentado y que junto al juego permutatorio se convierte en uno de los principales elementos melódicos de la pieza.

IV. 9. 3. Interacción entre ambas partes:

En definitiva, se trata de una obra en la que se hace uso de diversos recursos que, tanto en la parte electroacústica como en la parte instrumental, se relacionan con la idea que sirve de punto de partida a la composición. Se quiere representar ese mundo cercano a las prisiones del alma, contrapuesto a la libertad y por lo tanto cercano a ese lado oscuro al que hace alusión el título, aproximándose a la idea

representada por el citado arquitecto italiano Giovanni Battista Piranesi en su serie de grabados *Carceri d'invenzione*. Estos grabados hacen referencia a un mundo interior, un espacio aislado del mundo en libertad formado por todo un laberinto de galerías, pasadizos oscuros, pasarelas y escaleras que en ocasiones no parecen conducir a ninguna parte, o quizás a los rincones más oscuros del alma humana o del subconsciente.



Este mundo interior es al que hace referencia la obra de Iges, como queda claro desde el comienzo cuando el protagonista de la obra, el cello, que en principio aparece acompañado de toda una orquesta se queda solo y el sonido de la puerta de una prisión nos da a entender que queda recluso del mundo exterior, se introduce en una realidad paralela, carente de libertad. Los grabados de Piranesi, con toda esa estructura laberíntica, parecen difuminar la salida, esta desaparece de la evidencia, tal como ocurre con algunos de los elementos musicales empleados en la obra de Iges.

Por ejemplo cuando al final de la obra se escucha la melodía del *Cant des Ocells* que pronto se queda atascada, la ilusión de una salida, la imagen de un pájaro en libertad, queda bloqueada. Uno no puede escapar de ese laberinto, como ocurre con el cello dentro de ese juego permutatorio desarrollado en la obra en el que durante un prolongado espacio de tiempo el instrumento queda aprisionado entre los números.

Los sonidos que conforman la pieza están interrelacionados entre sí y quedan sujetos a un nivel conceptual que se aleja de la mera presencia estética de unos determinados materiales. En este sentido los diversos sonidos se pueden agrupar en tres categorías:

- Por un lado el empleo de sonidos que por su valor puramente acústico se acercan ese concepto de aprisionamiento o encerramiento, como esos sonidos de papel arrugándose en el playback, dando un efecto algo angustiado, o ese sonido constreñido generado por las cuerdas del cello frotadas con mucha presión.
- Por otro lado el empleo de recursos más conceptuales, como por ejemplo esos sonidos de pájaros que el cello intenta emular, y que representan esa libertad perdida, así como, en el mismo sentido, la incorporación del *Cant des Ocells* que pronto parece que se queda rayado, o ese juego permutatorio que parece querer representar las rejas de una prisión.
- Además se incorporan procedimientos relacionados con el uso artístico del paisaje sonoro, a través de esos sonidos de la prisión de Carabanchel, así como la propia voz de algunos presos entrevistados, que puede ser entendida como parte de ese paisaje sonoro, a través de sonidos de la voz humana que también recorren ese espacio. Además con este elemento se introduce, como suele ser habitual en las obras de Iges, un uso estético del lenguaje hablado, que aparte de la dimensión lógica y semántica que aporta, resalta sus cualidades puramente sonoras. Se trata de la incorporación de la

experiencia de los que viven en esa situación de encerramiento, añadiendo un nuevo nivel de comprensión que se suma al hecho de querer representar una idea a través de diversos sonidos, carentes de significación verbal.

De esta manera se juega con la significación asociada a una serie de sonidos, de diversa procedencia, la mayoría de los cuales están registrados en el playback y que son presentados dentro de una estructura que puede ser definida como musical. A esto se suma la intervención del cello en la interpretación en vivo que se relaciona con esos niveles de significación presentados por el resto de sonidos, acercando así ambas partes y poniéndolos en relación a través de este tipo de interacción, utilizando unos recursos que en algunos casos podrían ser definidos como una especie de concretismo instrumental. Por otro lado, también es posible observar la influencia del arte radiofónico y del paisaje sonoro, dando pistas sobre la particular visión del compositor acerca de este último, presentándolo en su función de documento que ayuda a definir un espacio determinado, el cual se asocia con la idea desarrollada en la pieza. Este uso del paisaje sonoro dentro de una obra de técnica mixta se asemeja al procedimiento empleado en otras obras como *Acción-Reacción* y *La Isla de las Mujeres*.

IV. 10. *Obra a determinar*

Obra a determinar es una obra para grupo indeterminado y dos CD's. Fue compuesta en el año 2000 en principio como un encargo realizado por el holandés Chistian Deyon para un festival de música improvisada en Barcelona. Por este motivo se pensó la obra para un grupo abierto, en el caso de su estreno, un grupo de música improvisada de esta ciudad relacionado con el free-jazz. Sin embargo, podría ser interpretada por cualquier otro grupo de improvisación, que con otros patrones improvisatorios daría a la obra un resultado final distinto en virtud del carácter abierto de la misma. Es una obra con un alto grado de aleatoriedad, hecho que queda ya manifestado desde el título, el cual, según indicación del propio compositor,

deberá adaptarse al término usual que en cada país en concreto, en caso de ser tocada en el extranjero, se emplee para anunciar una obra programada de la que aún no se conoce el título, en el caso del castellano, obra a determinar.

La parte electroacústica consta de dos CD's, cada uno de los cuales está subdividido en once y doce pistas respectivamente con una duración variable que va desde los siete segundos a los dos minutos. Los CD's son disparados simultáneamente y deben sonar a través de la mesa de mezclas al mismo nivel. En principio, la idea es reproducir ambos CD's en lectores con opción de reproducción aleatoria de cortes, de manera que el orden de las diferentes pistas esté también sujeto al azar, introduciendo así otro elemento de indeterminación. Las grabaciones reproducen sonidos que en la mayor parte de los casos proceden de otras obras anteriores de Iges, sonidos concretos que prácticamente nos proponen un recorrido por el imaginario acústico de su repertorio con guiños a otras obras como *La isla de las mujeres*, *Esercizi sulla fragilità*, *La ciudad resonante*, *Del lado oscuro*, etc. (como se puede escuchar en la pista número cuarentaiuno del CD adjunto). De esta manera cada una de las pistas contiene un determinado tipo de materiales sonoros que dan unidad a cada una de ellas independientemente. Por ejemplo, en una se escucha el sonido de unos tacones, en otra sonidos del entorno acústico rescatados de la obra *La ciudad resonante*, o los pájaros en secuencia rítmica que aparecen en *Del lado oscuro*, risas de mujeres, sonidos de botellas, tazas, toses y cajas de música procedente de *Esercizi sulla fragilità*, el sonido de una caja de ritmos empleado también en *La ciudad resonante* al que se superponen algunas resonancias de *La Traviatta*, una caja de música con el *Für Elise* de Beethoven, diversos sonidos del entorno a modo de paisaje sonoro, etc. Además en cada uno de los CD's se introduce una pista en silencio. En definitiva una serie de sonidos algo chocantes y con un cierto toque surrealista que responden al carácter abierto de la obra en tanto que suponen algo desdibujado, no perfilado caótico, dejando paso al azar. En cuanto a la parte instrumental, ésta se desarrolla a partir de una partitura, muy económica, y una serie de instrucciones:

INDICACIONES:

- 1) Si la obra se toca en el extranjero, el título de la misma deberá adaptarse al término usual que en cada país en concreto se emplee para anunciar una obra programada de la que aún no se conoce el título.
- 2) Los intérpretes -sean cuantos sean, dado que la pieza es para grupo indeterminado- sacarán al escenario un cubilete con dos dados y, antes de comenzar a tocar, echarán a suertes por qué número empiezan entre el 1 y el 12. Así, el primer sonido de la obra, tras el de sus pasos saliendo al escenario, será el del cubilete y los dados. Si no hay mesa, echan los dados en el suelo.
- 3) Los distintos números de la obra serán interpretados en orden correlativo ascendente, hasta llegar al 12. Luego -si se comenzó por un nº superior al 1- se comenzaría por el 1 hasta completar la totalidad de la página.
- 4) Todos los intérpretes tocarán todos los números, en el orden establecido. En el interior de cada número, los eventos cortos representan "clusters" de eventos sonoros decididos libremente por el grupo, y que han de tocarse por todos a la vez.
- 5) Las melodías sonarán como "una banda borracha". Cada intérprete decide en qué clave -Do, Sol, Fa en 4ª, etc.- ataca el fragmento, y a qué velocidad, con qué expresividad, etc. Es conveniente que no haya apenas unísonos. El final de cada melodía -importante dato para proseguir con la ejecución del resto del pentagrama- será determinado para el resto por el intérprete que acabe en último lugar.
- 6) Los CD's se disparan con el ataque al primer número de la partitura. Se sueltan los dos a la vez. Si es posible, se reproducen ambos en lectores de CD con elección aleatoria de cortes. Si no, en modo REPEAT ALL.
- 7) Ambos CD's sonarán, a través de una mesa de mezcla, al mismo nivel. Si fuese posible, en sistema cuadrafónico, uno por delante y otro por detrás de la sala. Si no es posible, sonarán en estereo y mezclados, como se indicó.
- 8) Cuando se termina de interpretar el último pentagrama, la obra concluye y el corte o cortes que esté/n sonando se dejan hasta su respectiva conclusión -salvo que se trate del corte de silencio-, tras lo cual se termina la obra.

La partitura se compone de doce pentagramas, cada uno de ellos numerados con un número del uno al doce, en los que se suceden una serie de eventos sonoros.

Jose IGES = obra a determinar (2000)

Antes de comenzar, el resultado de dos dados determina la fila por la que se empieza - A partir de ahí, se desplazan cb's y se interpreta en orden creciente - si sale el 11, p.ej., se toca el 11 y luego el 12 y luego del 1 al 10 -

The musical score is composed of 12 staves, each containing musical notation. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The staves are numbered 1 through 12. The notation is written in a style that suggests a specific instrument, possibly a piano or organ, given the use of ledger lines and specific note values. The score is organized into 12 numbered staves, each with its own set of musical instructions and symbols.

Por un lado un signo vertical indica un evento sonoro corto y complejo de dos a tres segundos de duración en el que el resultado viene a ser una especie de *cluster* de sonidos decididos libremente por el grupo, y que han de ser tocados por todos a la vez.

┃ : evento corto y complejo (2 a 3'')

Se trata de sugerir una acción sonora, unos gestos que desembocan en sonidos, una transferencia del gesto al sonido de la obra. Por otro lado hay otros signos que indican silencios, uno corto de un segundo de duración, y uno largo de cuatro segundos.

— : silencio largo (4'' apr.) & : sil. corto (1'')

dinámica ad libitum. clave ad libitum para cada instrumento.

Además hay varios grupos de notas, a modo de pequeñas melodías, que vienen escritos sin clave, la cual deberá ser elegida libremente por cada uno de los instrumentistas, así como el ataque, la velocidad, dinámica, etc. Una de las melodías procede de una composición anterior de Iges, compuesta en la década de los setenta y que a su vez es incorporada a otra de sus obras, *Vox Vocis*:



Estos grupos melódicos de alguna manera vertebran la obra, aunque su interpretación causa la sensación de una especie de “banda borracha”, ya que cada uno de los intérpretes va por su lado, con su propia elección de clave, velocidad, etc., con cierta tendencia al free-jazz (pista número cuarentaidós del CD). La aleatoriedad también está presente en el orden de interpretación de los pentagramas que será decidido al azar por medio de un cubilete y dos dados con los que se echará a suertes el número por el que empezar. El resto de números se interpretarán en orden

correlativo hasta llegar al doce y luego al número anterior al de inicio si este era superior al uno. Los dados funcionan como elemento representativo del azar y también son empleados como elemento escénico ya que la acción de echar a suertes debe ser realizada por los miembros del grupo al salir a escena. Además el sonido provocado por esta acción, así como el de los pasos de los intérpretes pueden ser considerados como sonidos pertenecientes a la obra, de hecho ambas situaciones aparecen también representadas en los sonidos de alguna de las pistas que componen la parte electroacústica (pista cuarentaitrés).

Los sonidos derivados de la interpretación instrumental chocan con los sonidos concretos contenidos en la parte electroacústica dando un resultado bastante caótico, una mezcla de sonidos indeterminados donde se suman el caos de los sonidos presentados en el CD con el caos de la indeterminación de la parte instrumental. No hay una relación directa entre parte instrumental y electroacústica, incluso se produce un choque entre ambas, sin embargo ambas se complementan en la conformación de todo un entramado de sonidos que están regidos por la aleatoriedad. Por lo tanto, todo se desarrolla en virtud de la indeterminación, sin embargo, una indeterminación controlada por una estructura y unas instrucciones realizadas por el compositor que sirven para dar una coherencia interna a la obra, dejando el resultado sonoro al azar y quizá en último término eliminar la voluntad creativa, dejar que los sonidos sean ellos mismos, una música que no diga nada, que simplemente ocurra, siguiendo las ideas propulsadas por John Cage.

IV. 11. *Lezione di retorica*

Lezione di retorica es una obra para piano y ficheros de audio digital. Fue compuesta en 2009 y se estrenó con la pianista y locutora de radio, compañera en los estudios de RNE de José Iges, Ana Vega Toscano. La obra se plantea como una “obra collage” a través de un procedimiento que utiliza las funciones de cortar y pegar de un editor de sonido digital. Se toman como punto de partida diversas grabaciones de las *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann, op. 9* de Johannes Brahms mediante un mecanismo de apropiación que permite la reelaboración de una obra musical preexistente. La obra original ya cuenta con un cierto elemento especulativo al desarrollarse a partir de la obra de otro, Brahms toma como punto de partida la obra de Schumann. Al igual que Iges toma como punto de partida la obra de Brahms. Sin embargo hay una diferencia fundamental, mientras Brahms elaboraba un discurso musical nuevo a partir de material temático procedente de otro autor, Iges copia literalmente y altera el orden de diversos fragmentos de la obra, gracias a la manipulación del sonido grabado, situación que, lógicamente era imposible en la época del otro autor. De esta manera, no se crea material musical nuevo, sino que se altera la retórica del discurso de la obra preexistente, conduciendo hasta un colapso del significado.

Si la música es un lenguaje, hará uso de la retórica. De esta manera, Iges juega con los elementos retóricos de la música, como puro elemento del discurso, dejando a este reducido, en la medida de lo posible, a su propia retórica, pero creando una nueva obra con una lógica interna que sustituya a la original. La obra adquiere otro sentido, por medio de un proceso de sustitución, lo cual tiene unos clarísimos referentes conceptuales. Este procedimiento se asemeja a la técnica del collage, desarrollada por movimientos artísticos como el Cubismo o Dadá, en los que se crea una nueva obra a partir de cortar y pegar material preexistente. Técnica que en el caso de esta obra se desarrolla en dos momentos, por un lado manipulando, por medio de la tecnología electrónica concretamente un editor de sonido digital, las

grabaciones originales, y por otro lado trasladando esa situación a un pianista en vivo, llevando el procedimiento de corta y pega a la partitura.



La obra se plantea, irónicamente, como una forma sonata estructurada en tres movimientos. El primer movimiento (pista cuarenta y cuatro del CD), comienza con el piano solo, sin interactuar con la electroacústica, interpretando diversos pasajes entremezclados extraídos de las variaciones cinco, dos, cuatro y siete de la obra original. Hacia el final del movimiento se dispara el primer playback que contiene los cuatro primeros compases de la variación número trece, repitiéndolos hasta once veces, a lo que se superpone la interpretación de los primeros cuatro compases de la cuarta variación, también repetidos, por el piano en vivo. Las dos partes obviamente están descuadradas en el tiempo, lo que genera una serie de superposiciones, aumentando ese efecto de collage.

En el segundo movimiento (pista cuarenta y cinco del CD) se superponen los sonidos de la parte electroacústica, el segundo playback que contiene fragmentos yuxtapuestos y mezclados del tema y de la variación número siete de la obra original,

con la interpretación en vivo de varios fragmentos extraídos de las mismas fuentes que son tocados en orden *ad libitum*.

El tercer movimiento (pista cuarentaiseis del CD) comienza con la interpretación del piano en vivo de diversos fragmentos de las variaciones número doce, cuatro, siete, nueve, seis y cinco hasta llegar al último minuto de la obra, donde es disparado el tercer playback que contiene breves fragmentos escuchados anteriormente y una secuencia acumulativa y repetitiva, además de dos finales extraídos de la variación séptima. Mientras tanto la interpretación del piano en vivo superpone un fragmento de dos compases de la variación novena repetido hasta la finalización de la secuencia de la parte electroacústica, y el final de la variación número siete, con el que acaba la obra.

Todos los sonidos que aparecen en la obra están originados por la misma fuente sonora, el piano, lo que hace que la parte electroacústica suponga una ampliación del instrumento, una multiplicación de esos sonidos que generan una serie de superposiciones, dando una sensación de piano múltiple, algo pesadillesco, el piano que se reproduce a sí mismo. Esta idea viene de la fascinación que despertó en la infancia, tanto de José Iges como de Ana Vega Toscano, la película de animación *Los 5.000 dedos del Doctor T*, del director norteamericano Roy Rowland, un clásico del cine infantil de los años cincuenta. En esta película un niño que recibe clases de piano, por parte del “Doctor T” y obligado por su madre, sueña con un superpiano que recorre la falda de una colina donde hay miles de niños torturados tocando una melodía compuesta por éste.

De aquí surge la idea de los multidedos, los multi-intérpretes, la multiplicación del piano consigo mismo para convertirlo en un artefacto infernal. Esto también se relaciona con la manera de sentir el piano por parte de José Iges, como una gran caja simbólica, un prototipo de la revolución industrial y del romanticismo, que lleva incorporada su historia cada vez que es empleado. Iges no vive el piano como fundamental, no es su instrumento, prefiere imaginarlo como una realidad confluyente,

un elemento de tensión con un campo de operaciones riquísimo, por lo que una obra que es exclusivamente para piano y electroacústica, no contiene ninguna nota musical propia. Por este motivo, lo que sí le resulta muy propio es el empleo de la técnica del collage, utilizando el piano de otra manera.

La obra está dedicada a Joyce Hatto, una pianista británica nacida en 1928 y fallecida en 2006, que llegó a ser famosa por tocar un repertorio inmenso. Sin embargo nunca nadie la escuchaba en directo, ya que era un producto de estudio. Su marido, que era un productor de una importante empresa discográfica, creó el fenómeno Joyce Hatto tomando grabaciones de otros intérpretes y creando productos de reciclado, a través de procedimientos de corta y pega, tal como ocurre en *Lezione di retorica*.

IV. 12. *Nihil Obstat*

Nihil Obstat es una obra para violoncello, ficheros de audio digital y transformación electrónica en vivo (puede escucharse completa en la pista cuarentaisiete del CD adjunto). Fué compuesta en el año 2006 y estrenada el 28 de enero de ese mismo año en el Teatro Monumental de Madrid, dentro del ciclo de música de la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española (OSCRTVE), con Suzana Stefanovic como intérprete, a la que está dedicada la obra.

Se trata de una obra en la que se combinan diversos procedimientos pertenecientes a la música electrónica en vivo; por un lado se hace uso de una parte pregrabada, un playback, al que se superpone la interpretación de la instrumentista, la cual es a su vez transformada electroacústicamente en vivo. De esta manera, la intervención de la electroacústica se produce en dos sentidos distintos, aunque complementarios. El playback utiliza como soporte ficheros de audio digital, cargados directamente del ordenador sin la necesidad de la existencia de una cinta magnetofónica, CD, etc., lo cual evidencia la evolución de los medios tecnológicos, y su asunción por parte del compositor.

Los materiales sonoros que conforman el playback son en su mayoría extraídos del instrumento protagonista de la obra, el violoncello, los cuales son tratados electroacústicamente por medio de diversos plug-ins. De esta manera, la parte pregrabada se convierte en una ampliación del instrumento solista, haciendo referencia al mismo por medio de su propio sonido reproducido en el playback. Además se incorporan diversos sonidos extraídos de las cuerdas de una guitarra, así como de la propia intérprete a la que está dedicada la obra, Suzana Stefanovic, de la que se introduce el sonido de su respiración tratada electroacústicamente, de su risa y de su voz por medio de algunas palabras aisladas que aparecen en diversos momentos de la obra. En cuanto a la parte instrumental, el violoncello es amplificado con un micro de contacto sobre la caja y procesado con un patch del programa informático MAX-MSP llamado “Nihil Obstat”, que da nombre a la obra. Además se emplean, según el momento, diversos plug-ins, como L.S.D. (Long Stereo Delay), Comber o Warpoon, que modifican el sonido emitido por el instrumento en vivo.

La partitura es muy económica para el resultado sonoro que genera la composición, de aproximadamente diez minutos de duración. No se trata de una partitura totalmente precisa en la que se indiquen absolutamente todos los detalles de los diferentes eventos sonoros, muestra un carácter más amplio, claramente enfocado en el desarrollo sonoro del instrumento, con el apoyo de su transformación electrónica, ligado a aspectos tímbricos y texturales, dejando de lado cuestiones armónicas y en cierta medida melódicas. Es una partitura que surge de la interacción con la intérprete, y no de un trabajo abstracto. Esta actitud demuestra una complicidad fuerte con los intérpretes por parte de este compositor.

Se emplean diferentes recursos como tocar las cuerdas con la fuerza de los dedos de la mano izquierda mientras la derecha golpea la caja de resonancia con uñas o nudillos, pizzicatto, el uso del arco, interpretación de armónicos, glissandos, etc. Cada uno de los cuales se desarrolla de manera uniforme, manteniendo unas características comunes durante determinadas fracciones de tiempo, lo cual puede llevar a hablar de una estructura que conforma la forma de la pieza. De esta manera

la obra se estructura en cinco secuencias diferenciadas en las que varía el tipo de tratamiento sonoro tanto en la parte instrumental como en la parte pregrabada, ambas muy cohesionadas, quizás por el empleo de efectos parecidos, que a veces lleva a la confusión de ambas partes. El desarrollo de las diferentes secuencias sería el siguiente:

- La primera secuencia comienza con el sonido de una campanilla y la risa de la intérprete en la parte pregrabada. Durante toda la primer secuencia, de dos minutos con veinte segundos de duración se mantiene constante un pequeño cluster conformado por un intervalo de semitono, sobre las notas “la- sib3” grabado por el violoncello en el playback y procesado electroacústicamente. A esto se añade en la parte pregrabada la respiración de la intérprete también procesada. La parte solista realiza una serie de notas con la presión de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas mientras con la mano derecha da golpes con los dedos sobre la caja. Para la mano derecha se introducen algunas indicaciones rítmicas, cuyo orden es elegido *ad libitum*. Las notas de la mano izquierda no tienen indicación rítmica, empieza con una célula que se repite, luego varias alturas cuyo orden de interpretación también debe ser elegido *ad libitum* por la intérprete llegando a conclusiones repetitivas.

NIL OBSTAT

The handwritten musical score for "NIL OBSTAT" consists of four staves with the following details:

- P.B. (Pre-recorded):** The top staff contains notes with time markers at 0'13'', 0'15'', and 2'20''. It includes instructions such as "cello", "risa", "respiración", "plug-in L.S.D.", and "solo cello".
- Mano dcha (Right Hand):** The second staff shows rhythmic notation with groups of five and three notes, and the instruction "repetir".
- CELLO:** The third staff is labeled "CELLO" and includes the instruction "Dir + L.S.D.".
- Mano izda (Left Hand):** The bottom staff contains rhythmic notation and the instruction "ad libitum".

Additional performance instructions in Spanish are provided at the bottom of the score:

- "con plug-in LongStereoDelay"
- "(dedos golpeando en diversos lugares de la caja con las uñas o los nudillos, intensidad variable)"
- "(dedos empujando con fuerza sobre la cuerda)"

- En la segunda secuencia se combinan sonidos de guitarra con los sonidos del violoncello solista, que sin embargo se confunden entre sí debido al tipo de tratamiento electroacústico (plug-in comber en el playback). Esta secuencia se compone, en ambas partes, de varios mordentes sobre algunas notas que son tocadas en pizzicato por la solista, y nuevamente con reptación en orden ad libitum. Da lugar a una serie de superposiciones, mas casuales que precisas.

Handwritten musical score for the second sequence. The top staff is labeled 'P.B.' and the bottom staff is labeled 'cello'. The P.B. staff contains notes with mordents and a handwritten note 'con plug-in comber'. The cello staff contains notes with mordents and a handwritten note 'repetir en orden ad libitum'. A time signature '3'05' is at the end of the P.B. staff.

- La tercera secuencia comienza con tres palabras grabadas por la voz de Suzana Stefanovic y continúa con sonidos de dos ataques de violoncello en la parte pregrabada, uno agudo y otro grave, los cuales se desarrollan durante toda esta sección por medio del tratamiento electroacústico y el efecto producido por la espacialización. La solista realiza notas aisladas, indicadas en la partitura, cuyo sonido es modificado por el plugin Comber.

Handwritten musical score for the third sequence. The top staff is labeled 'P.B.' and the bottom staff is labeled 'cello'. The P.B. staff contains notes with mordents and a handwritten note '2 ataques cello (agudo y grave) tratados y espacializados con plug-in granular + reverb + comber'. The cello staff contains notes with mordents and a handwritten note 'dir + comber 2ff (arco) sf sempre'. A time signature '3'10'' is at the end of the P.B. staff.

- La cuarta secuencia comienza en la parte pregrabada con un glissando realizado sobre la nota “do4” en el chelo que abre paso a una serie de sonidos extraídos de las cuerdas de una guitarra, que presentan un caracter percusivo y que llegan a conclusiones repetitivas, casi parece un tren, evolucionando hasta un

pequeño motivo que se repite sucesivas veces al final de la secuencia. Sobre este fondo sonoro la intérprete toca algunos armónicos que fluctúan en semitonos por arriba o por abajo de las notas marcadas en la partitura. Después continúa combinando separadamente golpes en la caja con notas largas tocadas con el arco y otras breves tocadas en *pizzicato*.

Handwritten musical score for two systems. The first system features staves for F.B. and Cello. The F.B. staff includes notes with glissandi and a '2 palmbras' instruction. The Cello staff shows a wavy line with 'Dir + W. upstem 1' and a note about harmonics fluctuating in semitones. The second system features staves for P.B. and Cello. The P.B. staff has a 'gliss' instruction. The Cello staff contains a complex sequence of notes with various markings: 'Dir + L.S.D. (pizz)', '(arco)', '(golpes caja)', '(arco)', and '(pizz) Dir + L.S.D.'.

La quinta secuencia comienza con la palabra infinito emitida por la voz de Suzana, que da paso a un cluster idéntico al de la primera secuencia, y que sirve para cerrar la obra, de manera parecida a como se inició. Un cluster con desarrollo dinámico de *crescendo* y *decrescendo*, que da paso al sonido de la respiración tratado electroacústicamente, acompañado de otro cluster, este en volumen mucho más bajo sobre con las notas “fa” y “solb3”. La solista interpreta con el arco varios glissandi muy lentos siguiendo aproximadamente recorridos indicados por las notas representadas en la partitura, con leves fluctuaciones de *p* a *f* y vuelta a *p*.

Handwritten musical score for P.B. and Cello. The score is divided into two systems. The first system starts at 7'50'' and ends at 8'50''. The P.B. part has a bracketed section labeled "cel-long 2 + L.S. Delay". The Cello part has a bracketed section labeled "Dir + Wampsen 1 (arco)" and a handwritten note: "glissandos muy lentos siguiendo aproximadamente recorridos indicados con leves fluctuaciones de p a f y vuelta a p." The second system starts at 9'45''. The P.B. part has a bracketed section labeled "id. anterior + suz res." and "cel-long 1 L.S.D.". The Cello part has a bracketed section labeled "Dir + Cumber 1" and a handwritten note: "id. indicaciones anteriores".

Es una obra que, claramente, se centra más en la sonoridad del instrumento que en cuestiones melódicas o armónicas, como por otro lado suele ser habitual en el tratamiento instrumental de José Iges. De esta manera se destaca el aspecto tímbrico, en el que se profundiza a través del tratamiento electroacústico del sonido del instrumento en la interpretación en vivo. Así como también se destaca el valor que la textura adquiere en la obra, jugando con diversas densidades a lo largo de cada una de las secuencias, por lo que se genera una obra muy matérica cuyo discurso se elabora precisamente en atención a esa exploración de la propia esencia acústica. Dentro de esa masa textural que caracteriza el transcurso general de la pieza sobresalen objetos más definidos en virtud de su presentación con conclusiones repetitivas. De esta forma hay en la pieza una cierta recurrencia a la repetición de fórmulas rítmicas y melódicas que dejan entrever un cierto minimalismo o repetitivismo, influencia que también se observa en otras obras del compositor, por ejemplo en *Tres*, en algún momento de *lezione di retorica*, en fragmentos de *del lado oscuro*, como cuando se introduce el juego permutatorio entre la parte instrumental y electroacústica en torno al número cinco, incluso también cuando la melodía de *El Cant Des Ocelles* entra en loop como si se escuchara un CD rayado, *Modos de Contar*, etc. Repetitivismo que no es tratado de una forma rigurosa y ordenada, sino

que se desarrolla de una manera más angosta, caótica, torcida, más barroca. La interacción entre las partes electroacústica e instrumental se produce en una estrecha relación, conformando un todo que genera el resultado sonoro de la pieza en el que se llega a la confusión entre las dos partes que la componen, la instrumental y la electroacústica.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

En las obras estudiadas a lo largo de este trabajo se observa el empleo de un gran número de procedimientos compositivos, los cuales hacen uso de recursos tan poco habituales como de procedencia muy diversa. Por un lado, en lo que concierne al tipo de tratamiento instrumental, se utilizan muchas de las técnicas desarrolladas desde la música académica contemporánea en este sentido, tales como el uso controlado del azar y la indeterminación, empleo de multifónicos y otros recursos encaminados a la exploración sonora del instrumento, etc. así como la exploración de las distintas posibilidades que permite el uso de la voz humana. Por otro lado, en las obras confluyen toda una serie de elementos provenientes de diversas disciplinas artísticas, acercándose a ese concepto de “intermedia” desarrollado por el artista fluxus Dick Higgins en su texto *Statement on Intermedia* y que José Iges toma prestado para definir su trabajo. En este sentido, se emplean recursos narrativos para hacer música, recursos musicales para hacer poesía, recursos teatrales para instalar en el espacio los sonidos, etc. Así como procedimientos derivados del arte conceptual y de diversas disciplinas relacionadas con el Arte Sonoro, tales como el paisaje sonoro, poesía sonora, arte radiofónico, etc. De esta manera en las obras estudiadas convergen un gran número de influencias, haciendo hincapié en la interdisciplinariedad y presentando una forma de hacer música que supone una novedad dentro de la creación artística en nuestro país, especialmente todo aquello que interesa a los nuevos conceptos surgidos del Arte Sonoro, lo cual incrementa el valor de las mismas y justifica su presentación dentro del marco de una investigación musicológica.

Cada una de las obras estudiadas en nuestro trabajo de investigación presenta unas características propias que las diferencian del resto, mostrando así el carácter ecléctico y multidireccional de este compositor, quien, con inusitada habilidad, va poniendo en juego todos aquellos elementos y recursos que va encontrando, ya que es sensible y receptivo a las diversas influencias que va recibiendo y catalizando progresivamente en sus creaciones. Las primeras obras como *Tres* o *Cristal II*, escritas en los años ochenta y principios de los noventa, exploran cuestiones mas relacionadas con aspectos como la textura y el timbre, como curiosamente también

ocurre con la última obra estudiada en este trabajo, *Nihil Obstat*, que quizás pueda representar un retorno a los inicios. Estas características y una mayor atención al desarrollo puramente musical de las obras mencionadas las acerca a un tipo de composición más “convencional” dentro de lo que habitualmente se entiende como composición de música académica contemporánea.

Sin embargo, el resto de obras, sobre todo a partir de los inicios de los noventa, se hacen eco de esas ramificaciones anteriormente comentadas y que caracterizan la poética de Iges, una concepción muy personal en la que se aunan elementos, como ya hemos mencionado, de diversa procedencia. De esta manera, en páginas como *Seven Minutes Desert* o *La Isla de Las Mujeres* se emplean recursos narrativos para hacer música y se desarrollan aspectos relacionados con la poesía sonora, utilizando la palabra, y su descomposición fonética, como principal fuente sonora. Se trata del empleo de la voz humana como emisora de los materiales sonoros con los que desarrollar la obra, dejando de lado el procedimiento que generalmente ha sido mas utilizado para este tipo de situaciones, el canto. Hay que destacar el uso del lenguaje hablado, que además sirve para incorporar otros niveles de semánticidad, a través del discurso, que se alejan de lo puramente musical, ayudando así a introducir otros niveles de comprensión. Sin embargo, la presencia del lenguaje hablado, clara influencia de la relación de Iges con el mundo de la radio y del arte radiofónico, no solo es empleado en su función comunicadora de un mensaje, sino que también sirve para mostrar sus cualidades puramente sonoras, convirtiéndolo así en un elemento estético más con el que construir la obra. En este sentido tiene lugar una dualidad procedimental que caracteriza a la poética de Iges y que está presente en la mayor parte de sus obras, se trata del juego entre el sentido y el sonido. Haciendo hincapié en este último elemento, el sonido, en numerosas ocasiones el lenguaje es también utilizado en su descomposición fonética, poniendo en valor su carácter signifiante y eliminando cualquier tipo de semánticidad o comprensión lingüística y realizando su valor puramente sonoro o musical, clara influencia de la poesía sonora heredera a su vez de movimientos artísticos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX como el Futurismo y el Dadaísmo.

Otra característica de la poética de este compositor que aparece reflejada en las obras estudiadas en el transcurso de esta investigación es la influencia del arte conceptual. Ésta se manifiesta de manera evidente en obras como *Seven Minutes Desert*, a través del empleo de definiciones que por medio de la palabra conforman el tejido sonoro de la obra, así como con ese juego de medidas que también es introducido por medio del lenguaje. También se puede observar esta influencia en *Lezione di Retorica*, obra pensada como reelaboración de una obra preexistente por medio de procedimientos de cortar y pegar, tipo collage, alterando así el discurso de la obra original y generando otra pieza nueva, ahondando de esta manera en el concepto de la “retórica” de la música, entendida también como un lenguaje. Esta influencia, que está presente en el resto de obras aunque quizás de manera menos evidente, en parte está determinada por el contacto con la artista Concha Jerez a finales de los ochenta, junto a la cual Iges ha desarrollado gran parte de su creación artística. Colaboración que ha dado lugar a un gran número de obras conjuntas, poniendo de manifiesto ese sentido de interdisciplinariedad, de relación con otras manifestaciones artísticas, en definitiva de “intermedia”, y que refleja un tipo de trabajo en equipo caracterizado por la conjunción de una artista plástica con un músico. Este tipo de trabajo conjunto tiene un carácter novedoso en nuestro país¹²¹ y se relaciona a su vez, como ya hemos mencionado antes, con la manera de hacer arte de diversos movimientos artísticos, fundamentalmente con el movimiento Fluxus y con claros antecedentes en algunas de las tendencias vanguardistas desarrolladas durante los años veinte y treinta del siglo pasado.

En obras como *Music Minus One I: Concierto Barroco* y *Music Minus One II: Alegrías* se explora el propio concepto de técnica mixta, poniéndolo en relación con el procedimiento empleado por la compañía Music Minus One en la que se presenta una grabación a la que le falta la parte solista con el fin de ser completada por el intérprete. De esta manera, sobre todo en *Music Minus One I: Concierto Barroco*, se hace uso de material sonoro preexistente a través de un mecanismo de apropiación

¹²¹ A parte de algunas colaboraciones puntuales, como por ejemplo entre Josep María Mestres-Quadreny, Antoni Tàpies, Joan Miró, Moisés Villelia y Joan Brossa.

que se acerca al concepto de Ready-Made, por medio del cual se incorpora a la obra de arte un objeto industrial elaborado previamente, en este caso una grabación de la compañía mencionada con conciertos de Bach y Telemann, que en su nuevo contexto permite una nueva lectura del mismo. De esta manera se utilizan procedimientos como los desarrollados por el artista plástico Marcel Duchamp, creador del concepto artístico *ready-made*, a partir de obras como *Fuente* o *Portabotellas*.

El uso de “objetos encontrados” también tiene relevancia en algunas de las obras estudiadas, como por ejemplo ocurre en *Esercizi sulla fragilità* en la que se incorporan sonidos pertenecientes a la esfera de lo cotidiano como tazas, platos, toses, etc. Sonidos no musicales en sí mismos pero si musicalizables, sonidos tomados de objetos resonantes o de objetos a los cuales, a través de una acción, se les ha sonorizado.

Siguiendo esta línea también es frecuente en las obras de Iges la incorporación de sonidos tomados del entorno, sonidos del mundo que remiten a un determinado ambiente y que pueden ser utilizados de una forma narrativa, definiendo la particular visión que José Iges sostiene acerca del paisaje sonoro. Esta circunstancia puede observarse claramente en la obra *Del Lado Oscuro*, en la que se emplean sonidos tomados de una cárcel y que sirven para situar el entorno sentimental de la pieza, casi a modo de radioteatro. En *Acción-Reacción* se toman sonidos del entorno marino para ponerlos en relación con ese texto de las *Heterotopías* de Michel Foucault donde se dice que el navío es la heterotopía por excelencia. Este recurso también es empleado en *La Isla de Las Mujeres*, obra en la que se utilizan sonidos tomados de unos grandes almacenes de París, o de una conversación de mujeres dentro de un vagón de tren, también con ese sentido de referencia a la idea que genera la obra.

También en la obra *Del Lado Oscuro* se introduce el sonido de diferentes testimonios y declaraciones de personas entrevistadas, incorporando así el procedimiento de la entrevista como recurso periodístico y transformando en elemento artístico una de las más características estrategias del periodismo

radiofónico, haciendo alusión a un tipo de trabajo con el lenguaje como el que se explicaba unas líneas más arriba. Esto hace entrever la influencia del arte radiofónico, como ya se ha comentado anteriormente, ámbito muy desarrollado tanto en la faceta profesional como artística de José Iges. Este recurso también se observa de manera muy puntual en la obra *Music Minus One I: Concierto Barroco*, donde la voz del propio intérprete aparece en la parte pregrabada comentando diferentes aspectos relacionados con la obra.

Esta última circunstancia viene determinada por la estrecha relación que existe con los intérpretes, hecho que caracteriza a la composición de gran parte de las obras presentadas en este trabajo. En muchos de los casos la composición de la obra es fruto del trabajo conjunto con el intérprete, el cual se convierte en un cómplice necesario del compositor. Esta especial atención dada al instrumentista también hace que en muchas de las obras su participación se extienda a otras acciones posibles aparte de la pura ejecución instrumental. Su presencia en el escenario convierte el concierto en un hecho escénico, lo que será utilizado por parte del compositor para pedirle que realice diversas acciones, explorando terrenos en ocasiones cercanos a la performance, otro de los territorios visitados en este cúmulo de perspectivas que caracterizan a la visión creativa de Iges. En este sentido también adquiere cierta importancia el componente teatral, ya sea a través de esa implicación del performer o en la creación de obras que se relacionan de manera directa con el teatro musical, como por ejemplo ocurre en *La Isla de Las Mujeres*.

Por lo tanto, a través de este breve recorrido por las obras presentadas en este trabajo puede detectarse la presencia de diversas influencias que muestran ese carácter interdisciplinar y que podríamos resumir en: influencia de la música académica contemporánea, de la poesía sonora, del arte conceptual, del paisaje sonoro, del arte radiofónico, la performance y del teatro musical, así como de diversos procedimientos derivados del arte contemporáneo tales como el *ready-made*, el *objet trouvé* o el collage. Muchas de ellas a su vez herederas, como ya

hemos dicho, de manifestaciones artísticas propias de las primeras vanguardias como el Futurismo y el Dadaísmo.

Algunos de estos procedimientos, como por ejemplo el paisaje sonoro, o la incorporación de material preelaborado a modo de *ready-made*, implican la necesaria intervención de la electroacústica, a través de la presencia de un playback, una parte grabada previamente. En este sentido, para la conformación de la parte electroacústica, el principal procedimiento empleado es la grabación, tanto de objetos como de ambientes sonoros y de la voz humana, procedimientos que recuerdan sin duda alguna obras históricas de Pierre Schaeffer o Perre Henry, entre otros. En algunos casos estas grabaciones son también manipuladas y tratadas electroacústicamente por medio de programas informáticos como MAX-MSP o C-Sound. La composición de las obras se sitúa temporalmente en el tránsito de los medios analógicos a los medios digitales, evidenciando así la evolución de la música electroacústica, hecho que también queda reflejado en la evolución de los diversos soportes utilizados; cinta magnetofónica en la primera obra, que evoluciona hasta el DAT, CD o ficheros de audio digital en las últimas. Los principales medios con los que se crean los diferentes playbacks son por tanto, el micrófono, la grabadora, la mesa de mezclas y el editor digital.

La música electroacústica es combinada con la interpretación instrumental, donde se observan claras influencias del eclecticismo procedente del crisol vanguardista y sus secuelas heredadas de la generación precedente. En su manera de acercarse a los instrumentos resalta su interés por la exploración sonora, al margen de cuestiones armónicas y melódicas, interés por los valores armónicos del sonido y por la resonancia, lo que en ocasiones lo aproxima a características propias del espectralismo. A veces, el sonido extraído de los instrumentos parece hacer referencia a una realidad externa, por ejemplo cuando en *Acción-Reacción* el sonido del acordeón parece querer imitar el sonido de las sirenas de barco que aparecen en el playback. En creaciones como *Del Lado Oscuro* se utilizan recursos instrumentales para hacer referencia a conceptos relacionados con la idea que se quiere representar

en la obra, se utilizan técnicas interpretativas no convencionales para abrir a la interpretación instrumental a una concepción más amplia del mundo sonoro. En este sentido algunas de las características de su manejo de los instrumentos se acerca a la *música concreta instrumental* desarrollada por Lachenmann, lo que puede llevar a hablar de cierto *concretismo instrumental*, dejando entrever la influencia que la música electroacústica ha ejercido y ejerce sobre la composición instrumental.

Otra característica que define su tratamiento instrumental, así como diversos elementos de su trabajo electroacústico, es un cierto minimalismo, en el sentido de organización del material sonoro con un criterio estético de reducción, eufonía y sencillez, con cierta tendencia en algunas ocasiones al repetitivismo. Además también es importante el uso controlado del azar y la indeterminación, así como de la improvisación, recursos que son empleados en casi todas las obras estudiadas, aunque de manera preponderante en *Obra a determinar*. Se trata de una cierta libertad otorgada al intérprete, un elemento de indefinición que sin embargo se sitúa dentro de unos márgenes muy precisos. No se trata de componer a través del azar, como ocurre en muchas de las obras de John Cage. Iges siempre mantiene una lógica interna en sus obras de manera que todo queda muy estructurado, quizás como consecuencia de su formación como ingeniero. Posiblemente esa estructuración sea uno de sus puntos fuertes, sobre todo a través de la creación de pequeños fragmentos que se van ensamblando y dan sentido a la totalidad de la obra. En ocasiones este procedimiento de composición modular rompe con la tradicional idea de tensión-distensión imperante en buena parte del discurso musical europeo, así como también con la búsqueda de contrastes o el hallazgo de extensiones hipnóticas del tiempo.

La incorporación de elementos relacionados con el procedimiento de *ready-made* condiciona en algunos casos la ejecución instrumental, introduciendo el uso de la cita literal, transformada en elemento de desorientación en su descontextualización. Situación que puede observarse en la obra *Music Minus One I*, en la que la intervención del solista ejecuta una parte de una obra que ya existía con anterioridad, como también ocurre en *Lezione di retorica*.

Además, las obras también son susceptibles de incorporar elementos que tradicionalmente son definidos como periféricos a la ejecución instrumental y que por lo tanto han sido desechados como parte de la obra, tales como la afinación del instrumento o la incorporación del sonido de la respiración del intérprete. Sin embargo, en el planteamiento estético de Iges estos son presentados al mismo nivel que los sonidos producidos por los instrumentos, tal como ocurre también con los sonidos periféricos del lenguaje y de la voz humana que también son incorporados a la obra. Esta situación quizás sea reflejo de la transformación de las reivindicaciones sociales en arte por medio de la revalorización de los residuos, lo que también puede ponerse en relación con los postulados del *arte povera* desarrollado desde finales de la década de los sesenta en Italia y otros muchos países.

En muchas ocasiones el sonido extraído de un instrumento, o de la voz humana, se vincula a un concepto determinado, abandonando así cualquier intento de placer estetizante. Tanto el sonido de la afinación del instrumento, o el sonido de la respiración, se sitúan al mismo nivel que un sonido convencionalmente mas “musical” producido por la ejecución instrumental, conviviendo en el mismo nivel estético, dado que adquiere cierta preponderancia la referencia al objeto o idea con el que se asocia. Esta situación se ve acrecentada cuando a través del sonido de la voz, la palabra remite a una idea o un discurso determinado. De esta manera el valor semántico del sonido se ve amplificado por medio de la intervención del lenguaje, introduciendo nuevos niveles de comprensión y significación, y generando quizás una manera más directa de representar la idea buscada. En este sentido es interesante observar cómo queda representada esa idea que se quiere expresar a través de cada uno de los discursos posibles (con la intervención del lenguaje, o través de sonidos puramente acústicos, ya sean sonidos concretos o sonidos instrumentales). Cada uno de estos recursos lleva asociado un nivel de significación determinado, por eso es interesante estudiar cómo son presentados y combinados dentro de una misma obra y así observar la manera en la que se complementan y se relacionan entre sí.

Por otro lado, existen varias vías posibles de interacción entre solista y playback, varios tipos de diálogo entre intérprete y tecnología electroacústica, entre persona y máquina. Al tratarse de obras de técnica mixta necesariamente se crea un tipo de comunicación entre sonidos creados en vivo y sonidos transmitidos a través de altavoces, en donde tiene lugar la pérdida del referente y que implican una elaboración de estudio previa. Esta situación se da cuando existe una parte pregrabada, lo cual no ocurre en todas las obras estudiadas, por ejemplo en *Cristal II*, la función de la electroacústica es modificar en vivo el sonido de la interpretación del solista, crear una extensión imposible del instrumento en directo.

En otros casos las relaciones entre ambas partes se basan en la imitación, por ejemplo en algunos momentos de *Acción-Reacción* los intérpretes deben mimar los sonidos que suenan por los altavoces, como también ocurre en obras como *Music Minus One I y II*. En otros casos estas relaciones entre ambas partes se basan en la yuxtaposición como en *Obra a Determinar* o por el contrario conducen a la confusión entre sí, por momentos uno no sabe si lo que suena proviene de la cinta o del intérprete, como ocurre en obras como *Esercizi Sulla Fragilità* o *Nihil Obstat*. En ocasiones la parte pregrabada introduce sonidos tomados del propio instrumento con el que interactúa, creando una duplicación del mismo o triplicación, como ocurre en *Tres*. Sin embargo, aunque éste sea uno de los recursos más empleados por los compositores que tratan este tipo de técnica mixta, en la obra de Iges es utilizado de manera puntual.

También se da el caso de que el instrumentista debe responder a una serie de instrucciones dadas por una voz desde la cinta, como por ejemplo ocurre en *Music Minus One II*. En este último caso casi se da una relación de superioridad entre la parte electroacústica y el intérprete que debe obedecer, se produce una relación de verticalidad. En obras como *La Isa de Las Mujeres* ambas partes están más separadas, en algunos momentos interactúan, aunque por lo general la función del playback es crear un fondo musical que acompaña a la actuación de la intérprete, son universos más separados aunque dentro de una misma temática. Por lo tanto, diversas

posibilidades ofrecidas por un tipo de técnica compositiva que pretende acercar dos mundos, aparentemente distantes entre sí.

Como puede observarse, cada una de las obras presenta unas características propias que sin embargo permiten rastrear elementos comunes. Muchos de estos transitan por esos territorios fronterizos que se encuentran y aunan en la poética de José Iges, respondiendo a ese sentido de intermedialidad, territorios caracterizados por cierta marginalidad, situándose en el límite de lo que tradicionalmente se ha establecido como perteneciente al ámbito de lo musical. En este sentido muchas de las características presentadas en estas obras se acercan más a un tipo de trabajo con el sonido relacionado con el Arte Sonoro, lo cual presenta el carácter novedoso de las mismas y ayuda a diferenciar a Iges del resto de los miembros de su generación, convirtiéndolo en un caso único. De hecho, Iges ha sido uno de los pioneros de este tipo de arte en nuestro país y ha contribuido de manera eficaz a su desarrollo en España, tanto a través de la creación de obras como al frente del programa radiofónico *Ars Sonora*, encargado de la difusión de este tipo de manifestaciones artísticas.

La poética de Iges parte del compromiso con el momento presente a través de la búsqueda de nuevas formas de creación artística, hace lo que hace porque parte de la consideración de que el resto de vías de expresión han alcanzado sus máximas cotas y por ello han sido frecuentadas durante mucho tiempo y consiguientemente están agotadas. En esta búsqueda Iges tiende a la colaboración con otras manifestaciones artísticas, al hallazgo de conexiones, lo que le lleva en numerosos casos a sumarse a otros creadores. En este sentido parte de la experiencia de otros para crear una experiencia propia. Sin embargo, la producción artística de Iges no supone algo anecdótico, sino que se basa en la historia, quizás una historia que para algunos ha pasado desapercibida pero que está en la base de muchas de las nuevas tendencias sonoras. Una música “experimental” que es heredera de movimientos como el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, a través de Cage, descartando la influencia proveniente de Europa, fundamental para las generaciones precedentes.

Atendiendo a esta situación se puede decir que la trayectoria de Iges está muy diversificada, no es fácil de sintetizar. No intenta la búsqueda de una definición global para su obra como lo pretenden otros artistas, está abierto a influencias. Se utilizan recursos de diversa procedencia que confluyen en una forma de entender la composición musical que el autor define como “un hecho consciente y más o menos deliberado de búsqueda de formas, lo más eficaces posible, para expresar las sensaciones-ideas que deseamos”. En esta búsqueda de formas tiene cabida la exploración en terrenos alejados de la convención musical, dando lugar a una ampliación de fronteras, que se encamina a la presentación de sentidos problemáticos y paradójicos.

En su sustancia lo que se cuestiona como problema es la comunicación, la mediación. Cualquier forma de arte utiliza algún tipo de medio para representarse, por lo que se convierte en el mensaje de ese medio. Para Iges el medio también puede convertirse en el mensaje, produciéndose una referencia del medio hacia sí mismo con la intención de instalarse dentro de él y así poder transgredirlo. Se plantea un tipo de artista entendido como un *mutante mediático*, en respuesta a la influencia que los medios de comunicación social desarrollados en la época contemporánea, de manera especial los electrónicos-telefónicos, radio, TV, etc., han ejercido en la sociedad actual, sobre todo por el dominio de los mass-media. En este sentido, para este compositor, así como para gran parte de los principales artistas del siglo XX, uno de los valores supremos que la obra de arte puede adquirir en la sociedad es el de despertar a otras interpretaciones de la realidad. El arte debe responder al momento presente y como consecuencia ponerlo en evidencia. José Iges se presenta como un artista comprometido con los últimos comportamientos del arte contemporáneo, un arte comprometido con la sociedad y con el momento presente, en el que la música es llevada a su límite y se convierte casi en metamúsica.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

ARTE SONoro, cat. exposición, Madrid: Ed. La Casa Encendida, 2010.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel, “El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...” en *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 19-20, 2007, pp. 138-154.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel, “Pensar el arte sonoro desde la Musicología. Crónica de un camino aún por desandar, y materiales para un camino aún por recorrer” en catálogo de la exposición *ARTE SONoro*, Madrid: La Casa Encendida, 2010, pp. 36-45.

BARBER, Llorenç, “El Encontre de Compositors de Sa Pobla. Una iniciativa contra la atonía” en *Música en España n° 6*, 1980, pp. 19-20.

BARBER, Llorenç, “Los dioses muertos” en *Revista de Occidente n° 151*. Madrid: Diciembre, 1993, pp. 27-46.

BARBER, Llorenç, “Los viernes Elenfante” en *Ritmo n° 509*, 1981, pp. 63-64.

BARBER, Llorenç, “Segundos actos de música alternativa en Valencia” en *Ritmo n° 505*. 1980, pp. 78-80.

BARBER, Llorenç y Chema de Francisco, *El placer de la escucha*, Madrid: Ardora Exprés, 2003.

BARBER, Llorenç y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L., 2009.

- BENNETT, Gerald, “Reflexions sur la cultura orale de la musique électroacoustique” en *Esthétique et Musique Electroacoustique*, Bouges: Acteon-Mnemosyne, 1996.
- BERENGUER, Jose Manuel, *Introducción a la Música Electroacústica*, Valencia: F. Torres, 1974.
- BLACKING, John, *Fins a quin punt l’home és música?*, Vic: Euomo Editorial, 1973.
- BRNCIC, Gabriel, “Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica musical”, en *Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales*, Asensio Llamas, Susana y Martí i Pérez, Josep, ed., *TRANS: Revista transcultural de música*, 8, 2004.
- BRNCIC, Gabriel, *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, Madrid: Fundación Autor y SGAE, 1998.
- CAGE, John, *Silencio*, Madrid: Ediciones Árdora, 2007.
- CASARES RODICIO, Emilio, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- COLOMÉ Y PUJOL, Delfin, “El minimalismo hispánico de Carles Santos” en *Música en España* n° 5. 1980, pp. 46-47.
- CURESES DE LA VEGA, Marta, “Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa” en *Miscel-lània Oriol Martorell*, 1998, pp. 205-222.

CURESES DE LA VEGA, Marta, “Iges (Lebrancón), José” en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2º ed., 2001; Vol. XII, p. 78.

CURESES DE LA VEGA, Marta, “Investigación musicológica en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles” en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, Lolo Herranz y Begoña (ed.), *Revista de musicología*. 20 (1), Ener-Jun 1997; pp. 703-715.

CURESES DE LA VEGA, Marta, Tomás Marco. *La música española desde las vanguardias*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

CURESES DE LA VEGA, Marta y Xosé Aviñoa, “Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)” en *Revista catalana de musicología*, 1, 2001, pp. 171-200.

DÁVILA, Mela (coord.), *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada: SanPrint, S.L, 2005.

DEL CERRO, Emiliano, “II Festival de la Libre Expresión Sonora” en *Ritmo nº 511*. 1981, p. 88.

DE QUEVEDO OROZCO, Lourdes, *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México: Universidad Pedagógica Nacional, 2002.

EIMER, Herbert, *¿Que es la música electrónica?*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.

FUBINI, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de València, 2004.

FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid: Alianza Música, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Of Other Spaces, Heterotopias*, 1967,
(<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>)

GARCÍA QUIÑONES, María (ed.), *La música que no se escucha. aproximaciones a la escucha ambiental*, Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.

IGES, José, “Apropiacionismo y arte sonoro”
(<http://www.sonoscop.net/sonoscop/procop/iges0.htm>)

IGES, José, *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, tesis doctoral inédita, 1997.

IGES, José, “Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”
(<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp@idarticulo=1&rev=60.htm>)

IGES, José, “Arte sonoro: un arte de intersecciones”
(http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/iges/iges_01.htm)

IGES, José, “Compositores españoles y arte radiofónico”, en *Campos interdisciplinares de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001; pp. 785-799.

IGES, José y Guy Schraenen, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, catálogo de la exposición, San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.

IGES, José, “De las mañas del cazador, del sabio y de su famoso dedo” en Catálogo; *Unidades de interferencia*. Granada: J. Martínez S.L., 1994.

IGES, José y José Manuel Costa, *Dimensión Sonora*, catálogo de la exposición, San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2007.

IGES, José, “la ciudad resonante” en *Fisuras de la Cultura Contemporánea. Revista de arquitectura de bolsillo*, 5, 1997, pp. 60-77.

IGES, José, *Luigi Nono*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1988.

IGES, José, “Paisajes fluidos: agua que habla”
(http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/iges/iges_01.htm)

IGES, José, “Poesía sonora y arte radiofónico” (http://lapapa.org/iges_es.html)

IGES, José, “Realidades artísticas resonantes”
(http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/iges/iges_01.htm)

IGES, José (dir.), *Sensxperiment 2006: MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español*, Lucena: Weekend Proms, 2007.

IGES, José, “Soundscapes: una aproximación histórica”
(<http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>)

JEREZ, Concha, *Caixa de quotidianitat: Instal·lació Sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions*. Barcelona: 1988.

JEREZ, Concha y José Iges, “Terre di Nessuno” (<http://terredinessuno.com/cterre/>)

- KAIERO CLAVER, Ainhoa, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte, tesis doctoral inédita, 2007.
- LANDER, Dan y Micah Lexier, ed., *Sound by Artists*, Toronto: Art Metropole and Philips Gallery, 1990.
- LETRAUBLON, G., *Música electrónica*, Madrid: Paraninfo, 1982.
- LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 2000.
- MADERUELO, Javier, *Una música para los ochenta*. Madrid: Garsi. Metaphora, 1981.
- MALTESE, Corrado, *Semiología del mensaje objetual*, Madrid: Ed. Comunicación Serie B, 1972.
- MARCHAN, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1972*, Madrid: Ed. Comunicación Serie B, 1972.
- MARCO, Tomás, *Historia de la música española, 6. siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- MARTÍ, Josep, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés: Deriva, 2000.
- MATTHEWS, Wade A., "I sing the body electric: Reflexiones sobre la música en la era electrónica", *Revista de Occidente*, 151, 1993, pp. 47-60.

MESTRES-QUADRENY, J. M., “Música i tecnologia: Creació musical i mitjans electroacústics”, *Revista Musical Catalana*, 6, Abr 1985, pp. 22-24.

MOLES, Abraham, *Art et ordinateur*, París: Blusson Editeur, 1990.

MOLINA ALARCÓN, Miguel, “El Arte sonoro” en *Itamar: Revista de investigación musical--Territorios para el arte*, (1), 2008, pp. 213-234.

MORGAN, Robert, *Del arte a la idea. ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal, 2003.

LICATA, Thomas, ed., *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2002.

OLIVARES, Rosa, ed., *100 artistas españoles*. Madrid: Exit Publicaciones, 2008.

PACKER, Randal y Ken Jordan (eds.), *Multimedia: from Wagner to virtual reality*, London, N. York: WW, Norton & Company, 2001.

POLONIO, Eduardo, “Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día-Análisis”, *Quodlibet: Revista de especialización musical*, 34, Feb. 2006, pp. 36-44.

SADIE, Stanley, dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York: Macmillan, 2001.

SATIE, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid: Ediciones Árdora, 2007.

SCHAFER, A. Murray, *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires: Ricordi, 1969.

- SCHAFER, A. Murray, *Cuando las palabras cantan*, Buenos Aires: Ricordi, 1970.
- SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre, *Solfège de l'objet sonore*, París: INA GRM, 1998.
- SCHAEFFER, Pierre, *¿Que es la música concreta?*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- SICHEL, Berta (ed.), *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.
- SIMONI, Mary (ed.), *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Nueva York: Routledge, 2006.
- SUPPER, Martin, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y Carlos Villar-Taboada (eds.), Valladolid: SITEM-Glares, 2001.
- VEGA TOSCANO, Ana María, “Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español”, en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones (IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*, Lolo Herranz y Begoña (ed.), *Revista de musicología*. 20 (1), Ener-Jun 1997, pp. 729-743.
- VELA, Concha, coord., *Una obra para un espacio*. Madrid: T. G. Forma S.A., 1987.

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

ZUBIAUR CARREÑO, Javier, “Los encuentros de Pamplona, 1972” en *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, pp. 251-267.

Discos

IGES, José, *Sitting Between Chairs*, Köln: World Edition, 2004.

VILLA ROJO, Jesús, *El Clarinete Actual (IV)*, Madrid: LIM Records, 2004.

