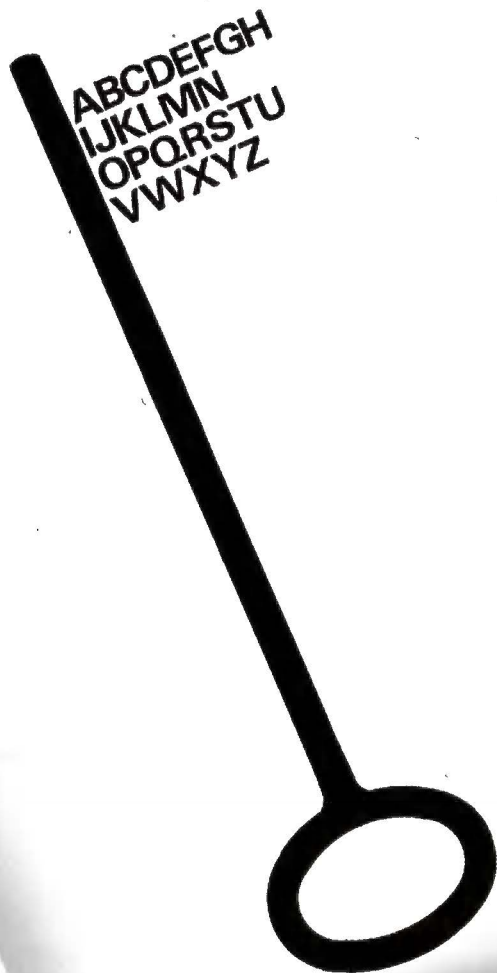


Irradiacions brossianes

Amb motiu del centenari

Joan Brossa



Coordinat per
Pilar García-Sedas

R } Edicions de la
Revista
de Catalunya 05

en sap. Llegiu Perejaume (2005) si voleu aprendre de Brossa i dels seus procediments d'escriptura pictòrica: és qui ha sabut reconèixer que l'obra teatral de Brossa es planteja a l'entorn de la paraula "fins a obtenir-ne una sensació física, volumètrica, tridimensional" que modifica completament aquest material de partida. El teatre, doncs, entès com una simulació que forma, conforma i transforma la realitat mitjançant la superposició de capes i de plans en el mateix teatre.

I llegiu també Marc Audí si voleu descobrir el context real en què Brossa s'esdevingué. Escriu en francès, això sí. Però si mai podeu fer un gintònic plegats, us revelarà algunes maneres fascinants d'estar en pau amb un mateix.

Pel que fa a mi, Torvald, ja no crec en els miracles.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BROSSA, J. (1990). *Poesia rasa, I (1950-1955)*. Barcelona: Edicions 62, p. 201.
 COCA, J. (1992). *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, p. 83.
 MOIX, A. M. (1967). "Entrevista: Juan Brossa". *Presència* (03.VI).
 PEREJAUME (2005). "So i subsòl". *La Vanguardia. Culturas* (15.VI).
 STAROBINSKI, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Traducció de Belén Gala Valencia. Madrid: Abada Editores, ps. 16-19.
 STRINDBERG, A. (2017). *El viatge de Pere l'Afortunat, La més forta, Dansa de mort, La sonata dels espectres, Escrits sobre teatre*. Traduccions de Carolina Moreno Tena i Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Comanegra / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 240.

Brossa - Mestres Quadreny: cinquanta anys de cordada

Albert Mestres

LA COL·LABORACIÓ ENTRE POETA I COMPOSITOR

La cordada és la formació que fan servir els escaladors lligats els uns als altres per enfilarse als cims més alts. Així és com caldria anomenar la relació artística que han mantingut Joan Brossa i el meu pare, Josep Maria Mestres Quadreny, paral·lela a l'amistat, fins a la mort del primer el 1998. Intentarem fer una primera síntesi d'aquesta relació des del punt de vista conceptual i en quins projectes comuns o separats es va materialitzar.

El primer i més important que comparteixen Brossa i Mestres Quadreny és la concepció de l'art; no parlem aquí d'escriptura o de música, sinó d'art, en un sentit que comprèn les dues disciplines. Tots dos creadors pertanyen al que es coneix com a segones avantguardes, sorgides pocs anys després de la Segona Guerra Mundial com a hereves de les avantguardes clàssiques, però en un context molt més pessimista. Són contemporanis, doncs, de Iannis Xenakis, Samuel Beckett, Antoni Tàpies o l'expressionisme abstracte nord-americà.

Es tracta d'una manera d'entendre l'art que considera l'obra d'art no com un mirall, un reflex o una imitació de la realitat, sinó com una realitat nova, un objecte sígnic autònom i autoreferent, o sigui sense vinculació referencial amb la realitat. Això implica assumir l'arbitrarietat d'aquest objecte, cosa que dona tota llibertat a l'artista per aplicar aquesta arbitrarietat a la seva creació, ja que l'obra d'art no transmet un pensament del creador, sinó que, en la seva autoreferència i arbitrarietat, obliga el receptor a crear un significat per a aquest objecte. Això vol dir que la dualitat clàssica en art entre forma i contingut, ja qüestionada a la primera meitat del segle XX, es dissol del tot i forma i contingut esdevenen una mateixa cosa. La música, la poesia, no transmeten missatges transcendents, sinó que produeixen plaer estètic mitjançant l'operació de descodificació, identificació d'estructures mentals i recodificació.

Les conseqüències d'aquesta concepció de l'art són un dels principis fonamentals que comparteixen Brossa i Mestres Quadreny, que es tradueix, tant en l'un com en l'altre, en una llibertat creativa absoluta. Brossa va abandonar ben aviat el dogma del surrealisme i Mestres Quadreny el del serialisme per abordar, en el cas de Brossa, la poesia des de la lliure imaginació de l'associació de paraules i sons a partir d'estructures més o menys rígides (paremiològica, acudit, sonet) i, en el cas de Mestres Quadreny, el disseny de macroestructures que produeixen formes globals, núvols de sons que omplen el cel blau del silenci.

Un altre aspecte que comparteixen és l'admiració incondicional per dos artistes concrets: Richard Wagner i Joan Miró (Mestres Quadreny 2000: 36-37). Wagner representa la modernitat, al costat de l'òpera coetània italiana o francesa, perquè, al marge dels experiments tonals i l'alliberament que representa el preludi de *Tristany i Isolda*, és un creador de noves realitats on s'integren sense distinció possible so, paraula i plàstica. Miró és l'alliberament sense límits de la forma i el color sense doctrina.

Brossa i Mestres Quadreny es van identificar com a artistes des del primer moment, des d'aquella tarda en què, portat per Joan Ponç,

el segon va visitar l'estudi del primer, que el va sotmetre a un bany de poesia que li va canviar la vida.

Des d'aquella tarda fins al 1998 són unes quantes les col·laboracions entre els dos artistes, o, si es vol, la seva obra conjunta. La informació es troba detallada als llibres de Mestres Quadreny, *Pensar i fer música* (2000: 39-44) i *Tot recordant amics* (2007: 41-42).

Dins el format de concert, les obres conjuntes comencen amb *Cançons de bressol* (1959) i segueixen amb *Excursió col·lectiva de cinc dies* (cantata, 1960), *Tríptic carnavalesc* (cantata, 1966) i *Canviaria* (cor, 1982), a les quals cal afegir les tres peces orquestrals compostes en homenatge a Brossa, *Tòc per a Joan Brossa* (1999), arran de la seva mort.

Dins el terreny escènic cal distingir tres formats principals, l'operístic, el de ballet i el de les accions musicals o teatre musical. En el primer, són dues les creacions conjuntes, *El ganxo* (1959) i *Cap de mirar* (1991), encàrrec del Liceu encara per estrenar vint-i-vuit anys després. En el del ballet, *Roba i ossos* (1961), *Petit diumenge* (1962) i *Vegetació submergida* (1962). En el de les accions musicals o teatre musical, *Satana* (1960), *Concert per a representar* (1964), *Conversa* (1965), *Suite bufa* (1966), *L'armari en el mar* (1978) i *Acció musical per a Joan Miró* (1993) (a diferència d'Eduard Planas 2002: 267, Mestres Quadreny no inclou en aquest corpus *La professora de flauta*, 1977, ni *Molèstia*, 1977, perquè el resultat no el va convèncer i sobretot perquè en el primer cas es tractava de la reutilització d'una obra pròpia i en el segon de la partitura d'una obra catalana del segle XIX) (comunicació personal).

A més, cal considerar altres tipus de col·laboracions, com les bandes sonores (*No compteu amb els dits*, 1967, i *Nocturn 29*, 1969, pel·lícules totes dues de Pere Portabella amb guió de Brossa) i la música incidental d'espectacles sobre Brossa (*Poemes civils*, 1965, *La gran sessió de màgia en dues parts*, 1987, i *Quan serà pintada una escena de fons sense fi?*, 1998).

Una col·laboració singular és el *Diàleg solar entre Josep M. Mestres Quadreny i Joan Brossa*, escrit per Brossa amb frases que li va pro-

porcionar Mestres Quadreny i publicat per primer cop a la revista *Ritmo* el 1982 (LII: 518, gener, p. 10; Mestres Quadreny 2007: 42).

Un altre tipus de col·laboració més epidèmica, però no menys significativa, és en el títol d'obres musicals de Mestres Quadreny. Aquest explica que, com que les estructures musicals convencionals s'havien diluït del tot i les remissions a una realitat també, el títol havia de tenir un altre origen i quedar integrat en l'obra mateixa, ser-hi incorporat com la mateixa matèria sonora (Mestres Quadreny 2007: 43). Per aquest motiu, al principi de la seva relació va demanar a Brossa que li proposés títols, d'on procedeixen els d'*Antiodes* (1964), *Digodal* (1964) i *Quartet de catroc* (1962), però després el poeta li va dir que els busqués ell mateix remenant entre la seva poesia i finalment va crear-los el mateix compositor d'acord amb els mecanismes de la poesia brossiana ja ben assimilats.

Finalment, hem d'esmentar el llibre objecte *Cop de poma* del 1963, un llibre emblemàtic de la Barcelona artística d'aquells anys, ja que inclou col·laboracions de Joan Brossa, Josep Maria Mestres Quadreny, Joan Miró, Joan Ponç, Antoni Tàpies i Moisès Villèlia.

A part, hem de tenir en compte la llarga obra de música visual de Mestres Quadreny, sens dubte deutora de la poesia visual brossiana, que s'inicia amb l'*Homenatge a Joan Prats* (1973) i culmina amb *Tòt muda de color al so de la flauta* (2010), i, sobretot, el *Cançoner* (2001) sobre poemes de Joan Brossa.

D'altra banda, el poeta va publicar el text "Fragment" a la revista *Tarot* (10 de març de 1976), on assistim a la creació d'un sonet durant l'audició de *Siegfried* en diàleg amb Mestres Quadreny.

"SATANA"

Per comprendre la dinàmica creativa a quatre mans de Brossa i Mestres Quadreny, ens fixarem en tres peces, *Satana* (1960), *Roba i ossos* (1961) i *Suite bufa* (1966), aquestes tres concretament perquè tenim a mà la música per analitzar-les. La música de *Satana* no és música

en el sentit convencional de la paraula, sinó que és el que a l'època es coneixia com a música concreta, formulada el 1940 per Pierre Schaeffer, que es basa únicament en la combinació i manipulació de sons naturals, ja que, com explicarem a continuació, la creen els actors amb els seus moviments a escena. Es pot "escoltar/veure" a l'audiovisual *Satana* de Brea&Marín, dirigit per Santi Gila. Tot i que la postproducció desvirtua inevitablement l'efecte sobre l'espectador que pot provocar l'obra presenciada en directe, permet fer-se'n una idea precisa. La música del ballet *Roba i ossos* és accessible al disc *Música orquestral I* (2008) de la col·lecció "Cop de Poma", dedicada a Mestres Quadreny, i la de la *Suite bufa* a les *Suite del maletí* i *Suite del tamboret*, on trobem bona part de la música de la peça, al disc *Integral de piano III* (2005) de la mateixa col·lecció.

Satana, substituïda com a "Òpera en tres parts", és una resposta a les negatives de la institució màxima en aquell moment de la vida musical catalana a les iniciatives de Brossa i Mestres Quadreny en forma d'una òpera i tres ballets. Òpera no? Doncs antiòpera. L'obra parteix d'entendre el santuari de l'òpera, el Liceu, com un panteó on, juntament amb la burgesia catalana còmplice del franquisme i l'aniquilació cultural catalana, s'enterren la concepció musical i teatral obsoleta de l'òpera clàssica.

L'obra s'estructura en tres parts amb sintaxi de cabaret en un viatge per al públic de fora a dintre i de dintre a fora, on s'expressen, com sovint en el teatre de Brossa, la impossible comunicació en les relacions humanes, només superable en la forma d'amor, i el rebuig al discurs oficial, tant polític com teatral i musical, de l'època. Davant del teatre on ha de tenir lloc l'espectacle, es cremen partitures. Aquesta crema de partitures és ja música, perquè el foc i el paper en combustió fan un so característic, però, a més a més, el que s'està cremant és la concepció convencional de la música que descansa sobre la partitura i la reclusió elitista a l'interior dels teatres d'òpera d'aquest gènere musical. El trajecte del públic és com si fos cridat a entrar en una barraca de fira per a aquesta crema de l'art del passat i presencis en aquesta barraca de fira (la nota a l'acotació inicial

diu: “Millor encara que el local fos una barraca de teatre ambulant, a fi que el públic no quedés tan aïllat de l’exterior”, Brossa 2017a: 17), després d’una presentació de la *troupe*, algunes escenes de grisa quotidianitat on l’espectacle fossin els comportaments humans rutinaris acompanyats de la música que generen amb els seus sons, un discurs totalitarista que el públic és convidat a silenciar amb xerracs i després a celebrar-ho en sortir un castell de focs. Els comportaments humans quotidians, doncs, mereixen ser mostrats en una barraca de fira i la música que generen es manifesta en els tres timbres del teatre, l’arrossegament de cadires, un metrònom, els espolsadors, un sifó, les campanades d’un rellotge, les al·literacions del diàleg, uns ventalls, el trepig de les sabates, una trompeta de cartó, trencament d’avellanes, pilotes de ping-pong, picament de mans, un despertador, un timbre, abocament d’una galleda d’aigua, xerracs, petards, tot plegat una diversitat sonora prou rica per generar a través de les accions proposades pel poeta una peça musical i teatral alhora. Mestres Quadreny va fer una llista de sons/sorolls amb l’ordre en què havien d’anar, i, a partir de la llista, Brossa va imaginar i escriure les accions que els generarien. *Satana* només s’ha estrenat una vegada el 2002, quan la vam dirigir juntament amb la *Suite bufa* amb Mireia Chalamanch per al Festival Grec de Barcelona i el Festival de Torroella de Montgrí.

“ROBA I OSSOS”

Roba i ossos és un dels múltiples ballets que va escriure Brossa i que, com remarca Planas (2002: 118), no intervenen ni en la música ni en la coreografia, sinó només en les imatges i la sintaxi, sovint amb molta incidència de treball de llums i cortines. Quan Mestres Quadreny i Brossa es van conèixer, devia ser natural, un cop comprovada la sintonia artística, que el poeta ensenyés al compositor, entre altres coses, els ballets que tenia escrits i que aquest se sentís atret a posar-hi música. En va triar alguns i entre aquests hi havia *Roba i ossos* (Brossa 2017b: 79-80). El ballet es divideix

en quatre parts, totes separades per un fosc i les tres primeres per una pausa. Cada inici de part comença amb una llum gradual. A la primera part, sobre un fons groc, tot de personatges que ja hi són es mouen per l’escenari i fan acrobàcies. A la segona, sobre fons fosc, un personatge que ja hi és es canvia una corbata blanca per una de vermella. A la tercera, sobre fons fosc, un adolescent vestit de verd entra, tanca tres finestres negres arrencades sobre el fons i surt. La quarta part, sense pausa amb l’anterior, és una variació de la peça *Sord-mut*, escrita catorze anys abans (1947): “Llum. Fons blanc. Pausa llarga. Nou apagament.”

La música del ballet, que amb la dels altres dos ballets brossians són les primeres peces orquestrals compostes per Mestres Quadreny, està escrita a partir d’un càlcul per procediment geomètric (Pérez Treviño 2009) i segueix naturalment la mateixa estructura del text brossià, d’acord amb el principi del compositor de posar-hi més música com menys acció hi ha i menys com més acció. Després d’una entrada gradual fins a *forte* i l’entrada del timbal, la música s’endinsa en una dinàmica de núvols sonors d’intensitats i *tempos* contrastats durant una mica menys de set minuts, corresponents a la primera part, amb els moviments de personatges als quals el compositor ha volgut donar prou protagonisme per desplegar-se a plaer. A continuació d’una pausa en què la música no s’interromp, però queda pendent d’una nota, entra un moviment de sons picats contrastats amb notes estirades per al canvi de corbates durant un parell de minuts. Després d’una altra pausa també pendent d’una nota, una sèrie de *diminuendos* i *crescendos* sense corda alternen per al tancament de porticons negres durant un parell de minuts més. I finalment la música es desenvolupa en un lent *crescendo* només de cordes en un ambient sonor inquietant reforçat per trèmolos fins a un llarg *diminuendo* per acabar esvaint-se a la quarta part.

No cal buscar-hi un significat gaire concret. La sintaxi visual i sonora crea per si mateixa una evolució interpretable: la gent-el món, el canvi de color del blanc al vermell, el tancament de la negror, el silenci visual. El ballet com a tal no s’ha estrenat mai, però la música

va ser estrenada al Palau de la Música Catalana per l'OBC, dirigida per Franz Paul Decker, el 1989.

“SUITE BUFA”

La *Suite bufa* (Brossa 2017a: 27-33) l'he dirigida dues vegades, de manera que en puc parlar amb coneixement tant de l'aspecte escènic com musical (la primera, juntament amb Mireia Chalamanch, el 2002, per al Festival Grec de Barcelona i el Festival de Torroella de Montgrí, amb Jean-Pierre Dupuy, Titon Frauca i Sònia Callizo, i la segona el 2014 per al MACBA, amb Salvador Monzó, Ingrid Ustrell i Eulàlia Bergadà). De fet, és la peça de Mestres i Brossa que ha tingut més muntatges, i potser també de la poesia escènica brossiana (que a mi em constin: la primera, el 1966, dirigida per L. Solà amb Carles Santos, Anna Ricci i Terri Mestres al Festival Sigma II de Bordeus; la segona pel grup polonès Ensemble MW-2 a Barcelona el 1973; la tercera a Berlín durant les Setmanes Catalanes, el 1978, dirigida per Carles Santos; la quarta, el 2002; la cinquena, al Teatre Tantarantana de Barcelona, dirigida per Víctor Àlvaro amb Pau Baiges, Manoli Nieto i Bealia Guerra, el 2008; la sisena, el 2014). Segurament té a veure amb el llenguatge insòlit que proposa la peça i també amb l'enganyosa facilitat de la posada en escena.

L'estructura de l'obra torna a ser de sintaxi de cabaret, és a dir, una successió de números encadenats per un fil conductor, però ara s'hi apunta un triangle de sainet, molt habitual en les obres de Brossa. El que genera tota la força sorpresiva i còmica és la fusió del món del circ amb el ritual encarcarat i pretensions d'un concert de música clàssica, amb aquella cosa de sacralitat artística que té. Pel que fa a la música, totes les peces són tractaments diferents d'un mateix material temàtic (Gasser 1983: 162).

Per començar, fixem-nos que l'espai representa el que hauria de ser perquè l'espectacle assolís un sentit paròdic ple: una sala de concerts. Però els intèrprets es comporten com si hi hagués una

quarta paret i com si estiguessin a casa seva, excepte quan surten els tramoistes (més aviat pertinents en una sala teatral) a la mitja part a tirar confeti, les dues vegades que entra el Pianista com a personatge del bigoti, i a la paròdia de final de concert que clou l'espectacle. Es tracta, doncs, d'un espai híbrid entre teatre, teatre de cabaret (cortina vermella), sala de concerts i domèstic. La Ballarina, la Cantatriu i el Pianista, que entren i surten constantment a cada número, ho fan ara per la dreta, ara per l'esquerra, ara un per aquí, l'altre per allà. Tot plegat crea un joc no explícit, fins i tot aparentment no perceptible, que apel·la a l'inconscient de l'espectador.

No es pot parlar, en aquest cas, d'argument, però sí que hi ha alguns indicis interpretables. El Pianista no parla mai, i encarna fusionats en escena l'artista, l'art, doncs, i l'home, la incrustació de l'ésser humà artista en una societat determinada que li reclama uns comportaments determinats. Així, quan toca emmanillat, tant podem interpretar que està atrapat pel seu art com per la domesticitat de la qual té la clau la Cantatriu.

Sense ser explícit, la Cantatriu té el rol de la dona dominant, la muller, que sotmet l'artista als dictats socials (número del frac espel·lifat, ària del pentinat, manilles, neteja del piano, gos), mentre que la Ballarina representa la sexualitat, l'alliberament cap a la transgressió i l'art (número de les sabates, vals de Chopin amb acoblaments de micro, bombetes, calba i mostatxo suplantant la identitat).

La Ballarina encarna la llibertat creativa i probablement sexual: al número del tamboret muny el piano i n'extreu la música, al de les bombetes il·lumina amb la imaginació el Pianista, al de l'acoblament del micro durant el vals de Chopin que ella balla amb la calba i les ulleres podem interpretar una mena de lluita eròtica que culmina en l'orgasme i la fusió identitària. En canvi, la Cantatriu *embruta i neteja*.

Si bé el Pianista sempre entra per l'esquerra, excepte quan ho fa com a personatge calb i mostatxut, que entra per la dreta, la Cantatriu i la Ballarina fan una inversió espacial al llarg de la peça. Si a les escenes del primer acte no està marcat per on entren i surten o la Cantatriu tendeix a entrar per l'esquerra i sortir per la dreta, al segon acte ten-

deix a entrar per la dreta i sortir per la dreta, mentre que la Ballarina tendeix a entrar per l'esquerra i sortir per la dreta. Finalment, a l'últim número, el del plegament del llençol —acte de submissió del Pianista a la Ballarina—, entra per l'esquerra i surt per l'esquerra. Tot aquest joc d'entrades i sortides provoca un efecte visual innegable, sobretot tenint en compte que la majoria de vegades no entren per on havien sortit, creant un espai exterior metafòric profund i ric. Podem intuir que l'esquerra és l'interior i la dreta és l'exterior, repressió *versus* alliberament. La Ballarina envaeix l'espai de la Cantatriu, l'acaba desplaçant i sotmet el Pianista invertint els rols.

La música, des de la seva evolució, contribueix a aquesta cohesió signfica i interpretativa. Mestres Quadreny, com hem dit, aplica a totes les seves col·laboracions escèniques el principi que com més acció menys música i com més música menys acció. Per això, a l'entrada inicial del Personatge (número I), i als diàlegs de la primera part (números II i VII) entre la Cantatriu i la Ballarina, no hi ha cap intervenció musical. Al número III, el Pianista toca un solo ple de contrastos entre notes breus i llargues (*Suite del maletí*, 1). El número IV, no recollit a la *Suite del maletí*, és musicalment una retrogradació del III amb la veu a sobre de la Cantatriu (Gasser 1983: 164), de manera que, quan la Cantatriu ocupa el seu espai fent-lo sindicar o dient-li com s'ha de pentinar, el Pianista retrocedeix. Al número V, on la Ballarina entra amb sabatasses i balla sense moure's de lloc, el Pianista toca sempre la mateixa nota, el si bemoll, de manera que música i acció romanen estàtics (*Suite del maletí*, 2). El número VI és un solo de piano molt rítmic, on només es toquen quatre notes a partir del material generat al número III (*Suite del maletí*, 3). Mentre que al número VIII, el Pianista reprèn el material del número III, incloent-hi les notes de la Cantatriu a IV, amb vehemència per marxar i deixar-lo sonant en gravació (*Suite del maletí*, 4).

Pel que fa a la segona part, naturalment, al número I, mentre el Pianista col·loca els micros de contacte i els tramoistes tiren confeti, no hi ha música. El número II és un solo de piano a base de clústers i grups de notes soltes ampliat a les cordes amplificades amb

el pedal col·locat al número anterior, mentre la Ballarina muny les cordes com raigs de llet (*Suite del tamboret*, 1). Al número III, que no forma part de la *Suite del tamboret*, el Pianista toca un sol acord sobre el qual canta la Cantatriu mentre guixa el piano, deixant anar una sèrie de dites aparents. Al número IV, tampoc inclòs a la *Suite del tamboret*, el Pianista toca amb baquetes el piano i algun instrument de percussió com els *almglocken*, mentre la Ballarina il·lumina la seva música amb bombetes de colors. El número V (*Suite del tamboret*, 2) és el solo de manilles on el Pianista repeteix vuit vegades un mateix fragment sempre a la mateixa altura menys l'última, més greu. Al número VI, no inclòs a la *Suite del tamboret*, mentre la Cantatriu després d'alliberar-lo de les manilles de les quals ella té la clau, vestida ara de dona de fer feines, neteja les guixades del piano, el Pianista l'acompanya en un passeig *ad libitum* per una partitura en forma de carrers, sotmès, doncs, primer a la clau de què disposa la Cantatriu i després a seguir-la amb la música on vagi. Durant el número VII, que tampoc no apareix a la *Suite del tamboret*, el Pianista es dedica a fer acoblaments amb un micro mentre la Ballarina, amb la calba i el bigoti pertanyents a la primera cara del Pianista, sobre la música gravada del vals núm. 1, op. 70 de F. Chopin, balla a la manera clàssica. És el moment de màxima interacció simbòlica entre tots dos abans de l'escena final i per això hi veiem una representació de la relació sexual. Al número VIII (*Suite del tamboret*, 3), de nou, la Cantatriu sotmet el Pianista obligant-lo a tocar uns acords anodins de *lied* schumannianà, mentre ella en fa escarni bordant sota el piano de quatre grapes com un gos. El número IX (*Suite del tamboret*, 4) és altament virtuosístic i ara veiem el Pianista sotmès a la domesticitat per la Ballarina, finalment victoriosa, ja que ha de deixar la seva difícil execució amb una música que reprèn el material musical inicial, però amb més dinàmiques i variacions de temps, que, d'altra banda, prèviament gravada, no deixa de sonar, per compartir amb ella el plegament d'un llençol, continuar la peça fins al final un cop enllestida la tasca i acabar amb les salutacions de concert paròdiques. Fixem-nos, a més a més, que Brossa i Mestres Quadreny fan ser-

vir irònicament i escènicaament una sèrie d'instruments electrònics que a l'època eren insòlits en un concert de música clàssica i tot just introduïts en altres menes de concerts, com ara magnetòfon, amplificador, bafles, micròfon, micros de contacte o pedal de uauà.

No vull dir que els autors busquessin explícitament aquesta interpretació, sinó que és la que vagament desxifra el receptor sense ser-ne del tot conscient.

“CAP DE MIRAR”

Per acabar de completar la visió sobre les diferents maneres que Brossa i Mestres Quadreny van tenir d'abordar la creació compartida, cal esmentar l'òpera *Cap de mirar* (1991) pel seu particular mètode de creació (Brossa 2017a: 93-153). En aquest cas, a diferència dels altres que coneixem, el procediment creatiu era a la inversa. Després de consensuar una estructura, Mestres Quadreny passava a Brossa la partitura amb un text sense significat i aquest escrivia el text que hi encaixés. Això, com en els altres casos, és evident que proporcionava llibertat creativa absoluta a l'un i a l'altre.

PER TANCAR

Podem concloure que les formes de col·laboració artística són diverses i podien anar en una direcció o en l'altra, de Brossa a Mestres Quadreny o de Mestres Quadreny a Brossa, sempre preservant tanmateix l'espai de llibertat imaginativa i creativa de l'altre. Ells han afirmat en diverses ocasions (Mestres Quadreny 2000: 45) que en les seves col·laboracions escèniques anaven per camins diferents per arribar al mateix punt, però sembla innegable que els estímuls creatius s'intercanviaven i les propostes s'alimentaven l'una de l'altra per interrogar i explorar espais inèdits, tal com en una cordada els escaladors que pretenen fer el cim es preparen i es donen les cordes l'un a l'altre.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BROSSA, J. (2017a). *Accions musicals*. Tarragona: Arola.
 — (2017b). *Ballets i òperes*. Tarragona: Arola.
 GASSER, L. (1983). *La música contemporànea a través de la obra de Josep M. Mestres Quadreny*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
 MARTÍN NIEVA, H. (2009). “Tres accions musicals”. A: Jaume MAYMÓ (ed.). *Tòt muda de color al so de la flauta*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Ajuntament de Barcelona, p. 39-45.
 MESTRES QUADRENY, J. (2000). *Pensar i fer música*. Barcelona: Proa.
 — (2007). *Tòt recordant amics*. Tarragona: Arola.
 PÉREZ TREVIÑO, O. (2009). A: Josep M. MESTRES QUADRENY. *Música orquestral I. Cop de Poma 9*. Madrid: Ars Harmonica. “AH”, 198.
 PLANAS, E. (2002). *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET.
 SERRAT, X. (2017). “Brossa sota l'estora verda”. A: Joan BROSSA. *Ballets i òperes*. Tarragona: Arola, p. 7-30.
- Discografia*
 MESTRES QUADRENY, J. (2005). *Integral de piano III. Cop de Poma 4*. Sabadell: Ars Harmonica. “AH”, 153.
 — (2009). *Música orquestral I. Cop de Poma 9*. Sabadell: Ars Harmonica. “AH”, 198.
- Videografia*
 BROSSA, J.; MESTRES QUADRENY, J. (2016). *Satana*. Dir.: Santi Gila. Prat de Llobregat: Brea&Marín.