

JOAN GÓMEZ ALEMANY

7 works for chamber music and ensemble

- | | | | |
|---|--|--------|-------|
| 1 | <i>String Quartet N° 1 (átanoSonata)</i>
Arditti Quartet | (2017) | 10:38 |
| 2 | <i>Lo duro y lo blando</i>
Ensemble Multilatérale, Léo Warynski | (2017) | 10:52 |
| 3 | <i>La religión del sonido</i>
Schallfeld Ensemble, Leonhard Garms | (2016) | 10:33 |
| 4 | <i>4 Disparates de Goya</i>
BCN 216, Francesc Prat | (2018) | 07:40 |
| 5 | <i>eros-tans-tngi-ugog-celö-esel</i>
Schallfeld Ensemble | (2019) | 12:43 |
| 6 | <i>Una Tierra fragmentada</i>
Shifter Ensemble | (2020) | 12:26 |
| 7 | <i>TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT</i>
<i>(TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)</i>
Container Ensemble | (2019) | 08:42 |

Total Time

73:34

JOAN GÓMEZ ALEMANY



7 works for chamber music and ensemble



Ágora interdisciplinaria

notas del CD en español - english

Paco Yáñez

Nacido a orillas del Mediterráneo, el compositor y artista español Joan Gómez Alemany (València, 1990) ejemplifica la pervivencia de la antigua idea del ágora como punto de encuentro en el que diversas formas de pensar se enriquecían a través del diálogo. Ya instalados en el siglo XXI, la creación musical de Joan Gómez se convierte, en sí misma, en esa ágora en la que reverberan no sólo las diferentes culturas que ha conocido de primera mano en Europa, sino distintas disciplinas artísticas, convocando en sus pentagramas ecos que van de la pintura española a reverberaciones que le llegan desde Asia, sin olvidar la dimensión concientizadora de un artista siempre comprometido, en el que las influencias a lo largo de los años alquitaradas fundan un pensamiento crítico con la sociedad contemporánea, que Gómez Alemany ve manipulada por las presiones de los sistemas de poder y su dominio de las nuevas tecnologías.

De todo ello es un perfecto ejemplo *7 works for chamber music and ensemble*, un disco convertido en ágora multicultural y crítica que repiensa la historia de la música, ofreciendo un muy aquilatado retrato de cinco años de trabajo de Joan Gómez Alemany, con composiciones que abarcan del 2016 al 2020, y que son fruto de encargos y residencias internacionales, lo que permite la presencia entre estas siete grabaciones de algunos de los intérpretes más respetados de la música actual.

Tal es el caso del Arditti Quartet, prestigiosa agrupación a la que escuchamos en una grabación efectuada en la Kunstuniversität de Graz, el 7 de octubre de 2020, del ***String Quartet N°1 (átanoSonata)*** (2017). Estrenado por el Maurice Quartet en una sesión de lectura del Festival Mixtur, (*átanoSonata*) nos adentra en la revisión de las formas musicales canónicas, de entre las cuales Joan Gómez se centra en la sonata, reinventada en este cuarteto por medio de una reformulación del timbre instrumental que es deudora de un compositor, Helmut Lachenmann, en cuya escritura se

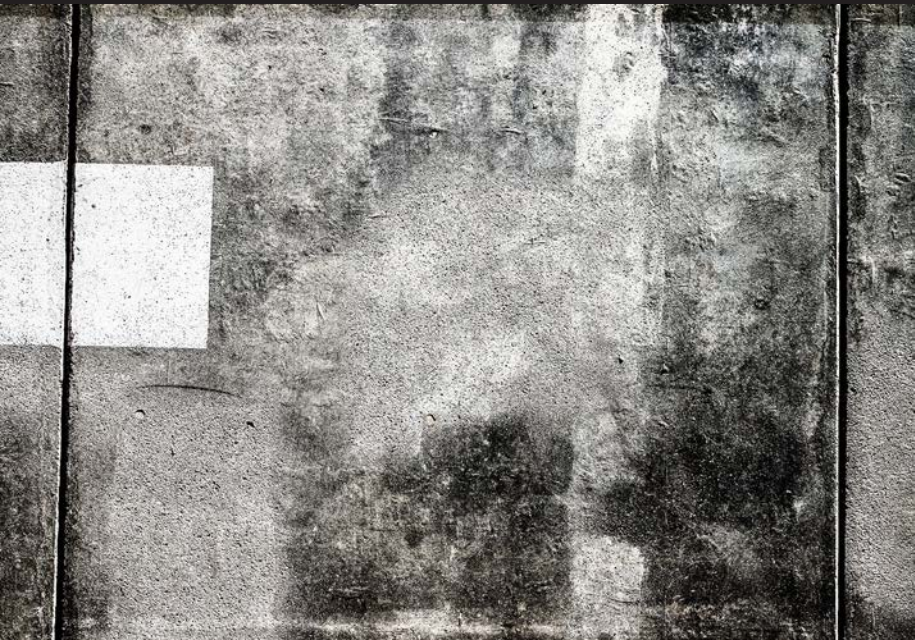
procede, de forma análogamente reconstructiva, a establecer ese proteico y personal diálogo con la tradición: no como forma de sumisión y extensión acrítica, sino como materia prima para una actualización de sus códigos técnicos y estéticos.

El *String Quartet N°1* evidencia dicha tensión, asimismo, a través de los diferentes estadios del desarrollo motivico y estructural de la partitura, que van de lo más mecánico y sincopado, en los primeros compases, a una deconstrucción de apariencia entrecortada que se abisma al silencio, en los últimos (tocados con los instrumentos sobre las rodillas y atacados con púas). Entre ambos, dos grandes fases o frescos intermedios que nos recordarán, en primer lugar, al más aguerrido Lachenmann del *Gran Torso* (1971); así como, en los compases suspendidos (siguiendo una terminología adorniana) de (*átanoSonata*), al compositor de *Reigen seliger Geister* (1988-89). Este último cuarteto conecta a Joan Gómez con la estela de otro autor crucial para comprender el pensamiento musical del compositor valenciano, como Luigi Nono, del que en los pasajes más silentes de este primer cuarteto resuena *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80). Claro que la concepción textural y tímbrica de Gómez Alemany difiere de la noniana, siendo ya propia del siglo XXI, por lo que (*átanoSonata*) hemos de situarlo en línea con algunas de las reinventones más decisivas del cuarteto de cuerda actual, como las efectuadas por la *musique saturée* francesa, algo perfectamente lógico si pensamos que Joan Gómez se ha formado, entre otros compositores de prestigio, con Franck Bedrossian en la Kunstuniversität de Graz.

En esta relectura contemporánea de la sonata, los cuatro grandes bloques antes mencionados, que se corresponderían con un desarrollo ampliado del modelo clásico, se ven trabados de tal forma, que literalmente Joan Gómez procede a «atar la sonata», en correspondencia con el palíndromo que da título a este cuarteto. Del mismo modo, las cuerdas de los instrumentos son atadas a una nueva forma de concebir el timbre, por medio de una caña de saxofón que se emplaza entre ellas, dejando unas por encima y otras por debajo (con igual disposición en violín I y viola; y opuesta, en violín II). Mientras, el violonchelo fija dos pinzas entre sus tres primeras cuerdas, dejando la cuarta al aire.



Arditti Quartet with Joan Gómez Alemany



Con esta preparación del cuarteto, así como con una paleta de ataques que comprende *glissandi* de armónicos, *legno* en sobrepresión, *flautando*, tremolados de velocidad variable, arcos circulares, *sul ponticello*, o fricción de las cuerdas entre el puente y el cordal, el timbre histórico del cuarteto da varias vueltas de tuerca sobre sí mismo, enfatizando lo que Joan Gómez nos ha calificado de «aspectos rugosos, motivos circulares, agresividad, fuerza y violencia del sonido», en una concepción que bebe, como otras de sus partituras, de las artes plásticas y de la directa vinculación del trazo y la mancha, en la pintura; así como de la manipulación y el moldeado, en la escultura. En los compases centrales, la agógica violencia expresiva podría evocar, por tanto, la tensión extrema de pintores como Jackson Pollock, Antonio Saura o Manuel Millares: tres referentes fundamentales para Joan Gómez como compositor y artista.

También la dimensión más puramente plástica de la lingüística juega un papel importante en esta pieza, ya desde la propia formulación de su título, tal y como Gómez Alemany especifica: «El subtítulo del cuarteto contiene un paréntesis no como significado “tipográfico”, sino como aspecto visual de “atar o encerrar” la “(Sonata)”. A su vez la S mayúscula acentúa esa sinuosidad de la “cuerda”». Con todos estos elementos, *(átanoSonata)* es un ejemplo vivo de nuestra actual reformulación de la historia para hacerla avanzar, pues, como afirmaba Heinz-Klaus Metzger con respecto a Luigi Nono, el artista debería estar movido por el imperativo moral de progreso.

El saturacionismo vuelve a estar presente en *Lo duro y lo blando* (2017), cuarteto para clarinete bajo, arpa, violonchelo y contrabajo estrenado el 16 de julio de 2017 por el Ensemble Multilatérale, bajo la dirección de Léo Warynski, en la localidad francesa de Saint-Martin-Vésubie, en el marco de la Université d'Altitude. Academia fundada y dirigida por Yann Robin y Raphaël Cendo, a la Université d'Altitude llegan cada año jóvenes de distintos países para cursar seminarios, talleres y clases individuales que en 2017 contaron con la presencia de uno de los compositores europeos más importantes del siglo XXI, Mark Andre. Tanto Andre como Cendo y Robin son influencias reconocibles en este cuarteto, a las que sumamos la improvisación libre: campo del que en Liquen Records (LRCD010) contamos con paradigmáticos ejemplos del trabajo de Joan Gómez junto con el saxofonista valenciano Josep Lluís Galiana.

Las asociaciones entre música y color marcan, de nuevo, la creación de Gómez Alemany, que sobre *Lo duro y lo blando* nos dice que presenta –esquemáticamente– tres partes, según sus relaciones acústico-cromáticas. En la primera predominan los sonidos frágiles y rugosos, siendo éstos asociados al color gris. La segunda parte disuelve dicha rugosidad, convirtiéndola, por medio de secos sonidos percusivos, en puntos combinados con silencios: dicotomía asociable al negro y al blanco. La tercera parte vuelve a derivarse de la anterior, tras un denso pasaje de silencio, de forma que los puntos devienen líneas y texturas que traman una red de tonos en la que se esboza un color armónico ausente en las partes iniciales. Así, estas tres fases evolucionan, globalmente, desde un contexto netamente ruidista, en el que, por poner un ejemplo de cómo Joan Gómez reinventa los instrumentos tradicionales, el clarinete es tocado únicamente en la boquilla y el cuello alto, activando su caña con arco de cuerda, mientras que la oquedad del tubo sirve para regular el registro y realizar sordinas con la mano. Análogos procedimientos en arpa preparada con papeles entre las cuerdas y atacada con cepillos, varillas y arcos; y en violonchelo y contrabajo, friccionados con ropa, tarjetas de crédito y varillas estriadas (o arcos preparados) para crear un efecto güiro. Ese universo extendido de rascados (asociados al gris), va dejando paso a un uso progresivamente armónico de los instrumentos (ya ensamblado el clarinete, cuyos ataques sorprenden por lo percusivo de sus *slaps* y *tongue ram*): reformulación de un lenguaje de alturas desde el ruido que es uno de los desafíos más potentes de la mejor música actual, en la que *Lo duro y lo blando* se inscribe plenamente.

Estamos, por tanto, ante una nueva estructuración de reminiscencias clásicas, por su forma tripartita, aunque únicamente en cuanto a su arquitectura, pues los materiales trabajados en *Lo duro y lo blando* son de una radical modernidad, desplegada desde un cuarteto en el que priman los instrumentos de registro grave. Ahora bien, la naturaleza tímbrica de dicho cuarteto se altera sustancialmente, ya por la exhaustiva preparación de los instrumentos, ya por las técnicas extendidas con las que se activan; todo ello, para continuar la tensión dialéctica entre extremos que el título de la obra nos sugiere. Esa oposición entre sonidos duros y sonidos blandos implica, según Joan Gómez, «el uso de sonidos percutidos, precisos, marcados (como los *pizzicati* y los *slaps*) frente a



Ensemble Multilatérale conducted by Léo Warynski



los rugosos, extendidos, frágiles y movedizos (como los *scratch*, los trémolos o el aire sin tono)». La disruptiva aparición de amplios bloques de silencio, traspasado el ecuador de la partitura, funciona como parte de esa dicotomía, al tiempo que juega con nuestras expectativas, al redirigir los flujos sonoros haciendo imprevisible el desarrollo de los eventos acústicos; incluso, si éstos tendrán o no continuidad, más allá del calderón que cierra la partitura y en cuyo silencio reverberan los multifónicos y las fricciones previas.

Escrita para flauta baja, clarinete bajo, saxofón barítono, violín, violonchelo, contrabajo, percusión y piano, ***La religión del sonido*** (2017) es una partitura en la que la repetición tiene un papel muy importante para construir la suerte de deambulatorio procesional que aquí traman el tiempo y la forma musical. Por ello, el ritmo es crucial para establecer un pulso al que se contraponen o hibridan las distintas capas de texturas que crean la obra. Dada esta importancia del ritmo, la estructura se articula mediante contrastes entre momentos lentos, que remedan lo ritual, con sus pulsaciones nítidas y precisas, frente a pasajes rápidos que, por medio de *glissandi* texturales, nos recordarán a los ornamentados *portamenti* en los cantos de las religiones asiáticas, pues el propio Joan Gómez reconoce que *La religión del sonido* manifiesta influencias que van de la música árabe a la japonesa, pasando por la tibetana, así como por la reformulación de las mismas en la obra de compositores como Giacinto Scelsi o John Cage.

Estrenada el 17 de febrero de 2017 en Graz, dentro del Festival impuls, por el Schallfeld Ensemble con dirección de Leonhard Garms, *La religión del sonido* combina los momentos más espirituales y místicos con episodios de exaltación y catarsis, en los que el ritmo se acelera y multiplica en capas, asociado a una intensificación de las técnicas extendidas para evocar el delirio, en los compases más caóticos de una partitura cuya factura global está marcada por ese lento deambular punteado por lo percusivo, a modo de ascético ceremonial, desvelando lo que Joan Gómez define como «religiosidad inherente al sonido»: mística de la invisibilidad y atracción por la pulsación constante y repetitiva, para alcanzar un estado de trance previo a los desbordamientos ruidistas que explicitan el éxtasis. En estos compases, melodías melismáticas, bloques de multifónicos y graves superposi-

ciones de texturas resonantes sintetizan la luz y la oscuridad, pintando un lienzo de matices tenebristas, como la ronca salmodia que organiza la partitura desde lo rítmico, ya sea aglutinando en torno a ella los materiales, ya dispersándolos. Ello hace que las temporalidades y sus cambios, con superposición y contrapuntos de diversas métricas, sean constantes en *La religión del sonido*, una partitura que Gómez Alemany ve «formada por bloques sonoros contruidos en un estilo geométrico, prevaleciendo más una construcción rigurosa, no intuitiva».

4 *Disparates de Goya* (2018) fue compuesta para cuarteto de clarinete bajo, violonchelo, percusión y piano, con un dispositivo electrónico que amplifica a cada uno de los instrumentos y aporta sonidos pregrabados que son espacializados alrededor del público a través de cuatro altavoces: un refinado trabajo del que en Liquen Records (LRCD008) disponemos de la versión puramente electrónica de estos 4 *Disparates*, desgajando los materiales electroacústicos de la edición camerística y organizándolos de forma diferente.

Como su título nos sugiere, los grabados de Francisco de Goya conocidos como *Disparates* o *Proverbios* (1815-16/1824) inspiran una obra que no pretende ilustrar, sino transcribir, bebiendo de su plasticidad formal y de sus texturas, cuatro de dichos grabados; respectivamente, los números 7, 9, 15 y 18, que se corresponden con *Disparate matrimonial*, *Disparate general*, *Disparate claro* y *Disparate fúnebre*. Las líneas, las manchas y la oscuridad de la atmósfera goyesca se convierten en una música que no transcribe en dicho orden a cada uno de los grabados, sino que amalgama todo un submundo entre lo onírico y ese sueño de la razón que, como afirmaba el propio Goya en la serie de *Los Caprichos* (1799), produce monstruos; aquí, auténticos gritos poéticos. Con una paleta cromática marcada por las resonancias graves, los disparates musicales de Gómez Alemany nos parecerán verdaderas alucinaciones acústicas, asomándose a los minutos centrales del cuarteto lo que se asemeja a voces veladas: remedadas por las técnicas instrumentales extendidas para dar salida a todo un subconsciente agazapado en aquellos grabados en los que, según Joan Gómez, Goya se muestra «más siniestro, vanguardista y radical».



Schallfeld Ensemble conducted by Leonhard Garms



Estrenados el 17 de mayo de 2018 en la Fundación Phonos de Barcelona, por el ensemble BCN 216 bajo la dirección de Francesc Prat, estos 4 *Disparates de Goya* presentan una plantilla instrumental que comparte su preparación con algunas de las restantes piezas presentes en este disco: desde la introducción de cañas entre las cuerdas del violonchelo a la activación del piano con tubos o cadenas, pasando por el uso de bandejas de cartón o polietileno, y de recipientes de cocina en la percusión (entre un conjunto de alteraciones de la sonoridad convencional de los instrumentos que Joan Gómez describe, como en él es habitual, con primor en las instrucciones de su partitura). Esta preparación, unida a una saturación de técnicas ruidistas, hará proliferar sonidos «muy chirriantes y molestos», cual lo serían algunos de los personajes retratados en los *Disparates* para la sociedad biempensante del siglo XIX, por lo que las lecturas en clave sociopolítica no han de ser obviadas. Estos sonidos, según Joan Gómez, «a veces son difíciles de controlar y tienen un aspecto algo indeterminado y azaroso. Eso les da mayor complejidad, haciéndolos más difíciles de entender y percibir. Por ello, en la partitura a veces se recurre a signos más bien gráficos que ayudan a precisar el tipo de sonido a ejecutar», lo que confiere a la notación del compositor valenciano un aspecto plástico que se hermana con los propios grabados de Goya, con su mezcla de precisión y rudeza, de refinamiento y tosquedad. Con estos elementos –y, de nuevo, según Gómez Alemany–, «la forma musical es continua y homogénea, como una gran ola o ruido que fluye. Las diferencias formales vienen marcadas por la densidad de la textura y la sonoridad, no tanto por claros bloques o secciones cortantes», aunque éstas también existan en una obra de intenso y acongojante tenebrismo propio de un aquelarre del genio aragonés.

Encargo de impuls - Verein zur Vermittlung zeitgenössischer Musik para “Text im Klang”, y estrenado por el Schallfeld Ensemble, el 18 de septiembre de 2020, el quinteto para flauta baja (con tudel de dulzaina), clarinete, violín, violonchelo y piano *eros-tans-tngi-ugog-celö-esel* (2020) extrae su título de un texto del escritor austríaco Thomas Antonic, en el que se suceden silábicos musicales y ruidosos. Ese cortejo fonético tiene su eco en una música que se va expandiendo, como un motor rítmico de pulsos constantes (dentro de su inestabilidad) expuestos por el piano cual si fuese un ritual, y sobre el que se suceden los eventos sonoros, por lo que las conexiones con *La religión del sonido*

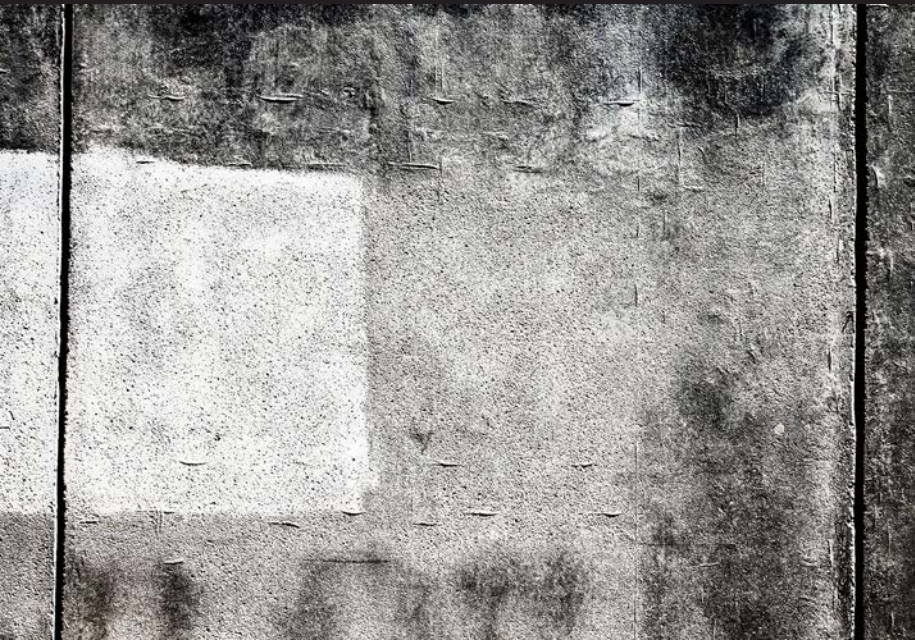
son evidentes, aunque *eros-tans-tngi-ugog-celö-esel* supone un paso más en abigarramiento, superposición de capas ruidistas y complejidad, funcionando los cinco atriles como un metainstrumento.

Es por ello que, según Joan Gómez, este quinteto se acaba convirtiendo en un material cambiante que aparece y se desvanece a través de diversas metamorfosis en las que los sonidos se camuflan o confunden a través de muy heterogéneas técnicas instrumentales. En su análisis de *eros-tans-tngi-ugog-celö-esel*, Gómez Alemany subraya que esta música «está creada con motivos y frases cortas y rápidas, destacando ciertos sonidos sobre otros y diferenciándolos», lo que proporciona a la partitura esa intensa sensación de ente vivo y crepitante, de organismo musical que prolifera en diversas direcciones. Como en tantas piezas de Joan Gómez, la lingüística se vuelve a asomar a *eros-tans-tngi-ugog-celö-esel*, una partitura que se desarrolla como una corriente de conciencia joyceana, en la que se suceden lo lógico y lo irracional, por medio de una autorreflexión en la que lenguaje armónico y ruidismo se complementan para dar más fiel forma a una música que, en paralelo, es pensamiento, lo pensado y quien piensa. Así comprendido, en este quinteto «todo está estructurado en una dialéctica que genera la transformación de lo mínimo a lo máximo, y viceversa».

Uno de los métodos de estructuración musical canónicos del siglo XX, el dodecafonismo, está presente en el piano, que construye una única serie desde el teclado, con notas, en ocasiones, veladas por los entramados ruidistas de los restantes instrumentos, aunque su evolución, como el pulso ritual del piano, es firme y llega a completarse al final de la obra. Esta cohabitación de lenguajes armónicos y ruidistas permite a Joan Gómez intercalar la serie dodecafónica entre grandes masas de sonidos texturales, haciendo dialogar, como ya habíamos escuchado en *La religión del sonido*, la armonía tradicional que expone el piano, por medio de notas, y el ruido de los restantes instrumentos. Con ello, Gómez Alemany demuestra que «uniendo ambos lenguajes mediante sonoridades o transiciones, lo antiguo y nuevo, al final, son conceptos relativos y cambiantes», como evidencia el final de la obra, con el Re sostenido que, en el piano, concluye la serie dodecafónica, acompañada su rúbrica por sobrepresiones, *frullati*, *glissandi* y rascados ruidistas en sus compañeros de quinteto.



BCN 216 conducted by Francesc Prat



La dialéctica entre la altura tradicional, expresada en notas, y el ruido, sometidos ambos a un proceso de integración, vuelve a estar presente en *Una Tierra fragmentada* (2020), un nuevo cuarteto de cuerda, aunque más homofónico, al serlo de guitarras eléctricas. Ello crea ciertos vínculos con el *String Quartet N°1 (átanoSonata)*, si bien aquél resultaba más ruidoso y agresivo, frente a un cuarteto de guitarras más atento a la microtonalidad y a la vibración interna del sonido en cada cuerda, por lo que la influencia de compositores como Giacinto Scelsi, José María Sánchez-Verdú o Pierluigi Billone se percibe entre sus pentagramas.

Ese diálogo entre estilos y modos de producción sonora se extiende al catálogo del propio Joan Gómez, ya que *Una Tierra fragmentada* supone la evolución de *Un fragmento de Tierra* (2017), cuarteto de guitarras de abrasiva presencia, más cercano a (*átanoSonata*) en cuanto a violencia primordial, que se explicaba por la influencia del Land Art y el flamenco. En *Una Tierra fragmentada* estas presencias no son tan explícitas, encontrándose aquí filtradas. El arrojito rítmico derivado del flamenco en el primer cuarteto deja paso, ahora, a repeticiones en *ostinato* que se hacen presentes en los acordes y en los pulsos, compactando el catálogo del compositor valenciano, pues su carácter ritual lo acerca, del mismo modo, a *La religión del sonido*.

Grabado en estudio por el Shifter Ensemble el 30 de julio de 2021, ya que su estreno en Berna, previsto para el 16 de diciembre de 2020, fue cancelado por la pandemia de la COVID-19, *Una Tierra fragmentada* es un cuarteto polimórfico que, a pesar de que entre sus ecos se puedan asomar hasta el rock progresivo y la música industrial, presenta una construcción muy analíticamente estructurada, formando las veinticuatro cuerdas del conjunto del cuarteto otros veinticuatro microtonos que crean una serie microtonal, duplicando los semitonos de la serie dodecafónica. Este procedimiento se ve aún más enrarecido armónicamente al estar las guitarras afinadas siguiendo la scordatura que Joan Gómez especifica en la partitura, lo cual conforma un sonido global de apariencia inestable y desafinado. Para multiplicar la rugosidad y las secuencias rítmicas mecanizadas, la primera guitarra es atacada, además de con púa, con un cilindro de plástico que presenta una rosca dentada, lo que enrarece su sonido y crea texturas más abrasivas.

También con (*átanoSonata*) comparte *Una Tierra fragmentada* la relación en palíndromo a la hora de ordenar los materiales y crear su forma musical (procedimiento en el que muestra gran interés Gómez Alemany y que estructura varias de sus partituras, portando nuevos ecos de la Segunda Escuela de Viena). En *Una Tierra fragmentada* el palíndromo permite disponer en permutaciones de verticalidad las figuraciones, así como crear inversiones en espejo, como las que se producen entre los compases 73-83 y 91-101. Sin embargo, esta sesuda construcción, en la que el ruido se convierte progresivamente en armonía microtonal, se aboca a un final en el que, como en *Lo duro y lo blando*, la improvisación tiene un peso específico «de forma indirecta, en el estilo musical, y de forma directa, al ser los últimos treinta segundos de la partitura improvisados (aunque el material en el que se basan los músicos se deriva de todo lo anterior compuesto)». Durante ese medio minuto final se producen rápidos cambios entre estos materiales, por lo que, más que a una coda, asistimos a un collage o a una almazuela en la que resuenan los doce minutos previos de esta versión, hasta que el primer guitarrista indica, de forma súbita, el final de la obra.

Cierra este intenso recorrido por la producción camerística de Joan Gómez Alemany una de sus piezas más abiertamente críticas con los medios de (in)comunicación y sus procesos de dominación a escala planetaria; aquí, explicitados en la televisión: arma alienadora por antonomasia. Se trata de *TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)* (2019), partitura para un septeto instrumental amplificado de saxofón alto con *spring-drum*, guitarra eléctrica, violín, violonchelo y tres percusionistas, acompañados por electrónica y vídeo.

Encargo del Institut Valencià de Cultura para el Festival Ensembles en colaboración con el Festival Mixtur, *TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)* es una propuesta de una gran fuerza y vigencia que se conecta con los aparatos críticos de otros compositores que, como Fausto Romitelli o Stefan Prins, han puesto en el siglo XXI a la televisión en su punto de mira, utilizando sus propios sonidos y clichés como parte de la composición musical, convertida en proceso de concientización y en una apertura al medioambiente sonoro de los *mass media* que Joan Gómez comparte con ilustres precedentes como John Cage y Helmut Lachen-



Schallfeld Ensemble



mann (éstos, a través de la radio: medio precursor de la televisión en los discursos alienantes a escala planetaria).

En una inmersión en el contaminante mundo de la televisión comercial que podemos calificar de circular y, por tanto, de autorrecurrente y obsesiva, los primeros sonidos que escuchamos en *TV* (*TeleVision*) = *TN* (*TransNacional*) = *TNT* (*TurnerNetworkTelevision*) (*TriNitroToulene*) remedan los del propio televisor sin señal de emisión: su más puro y primigenio ruido blanco, por medio del acople de la sexta cuerda de la guitarra eléctrica tocada con un jack, produciendo diferentes grados y armónicos de ruido granular: sonoridad a la que volveremos al final de la obra, ya construida por el conjunto del septeto. El origen de dicho ruido, como de la globalidad de la composición, se remonta –en palabras de Gómez Alemany– al hecho de que «un día la señal de la TV estaba interferida y decidí grabar las distorsiones que provocaba esta interferencia (no provocada por mí, sino por la misma TV y sus defectos: metáfora en sí misma de la basura que emite la TV). Yo me limité a grabarlo y luego a editarlo. Por ello, concibo este material, en cierta manera, como un *ready-made* (en el sentido de Marcel Duchamp), siendo mi contacto con el material desde una posición distanciada. Grabé alrededor de cuatro horas en diversos canales y con ello construí un proemio de lo emitido (al estilo del zapping) para reflejar la programación habitual de la TV».

Estos materiales conforman una de las capas más significativas de la partitura, volcada a escena desde la electrónica a través de altavoces y acompañando a las dos proyecciones visuales de programas y anuncios televisivos que completan, al modo de una instalación, *TV* (*TeleVision*) = *TN* (*TransNacional*) = *TNT* (*TurnerNetworkTelevision*) (*TriNitroToulene*). Tal plétora de imágenes y sonidos da salida a la idea-base de toda la obra, que, según Joan Gómez, es «la deconstrucción del material (trash) de la TV y la cultura que promueve (cultura basura y de masas)». De este modo, el vídeo explicita los contenidos que surgieron en dichos canales televisivos, en una secuencia que comprende pixelados, abstracción, irrealidad y distintas formas de plasticidad, entre las que se dejan ver dibujos animados, publicidad como forma de mercantilización del ser humano e imposición de imaginarios, telediaris que abundan en imágenes de guerra y refugiados, series comerciales, agendas cul-

turales transformadas en publicidad de contenidos industriales, cine hollywoodiense de baja estofa que trivializa la violencia, convirtiéndola en un espectáculo y en toda una esperpéntica retahíla que cosifica a las personas, etc. Todos estos elementos de banalización, control y opresión se explicitan en el título de la partitura, referida al poder hegemónico de los Estados Unidos y a su utilización de la televisión como medio de dominio a escala planetaria, concebidas las cadenas televisivas como multinacionales.

Acústicamente, hay tres grandes capas que conforman la partitura: por un lado, los sonidos provenientes de la propia televisión y las músicas que en ella se utilizan, así como «citas musicales del repertorio al uso de los auditorios y de la música comercial como reflejo de “la agenda cultural”». Una segunda capa, ya instrumental, presenta sonidos que el septeto imita a partir de las imágenes que vemos en pantalla, incluso, con sus mismos objetos, con máquinas cortapelos como las que aparecen en los anuncios televisivos o carteras con monedas que convierten al dinero en un material musical que evidencia, escondido entre los efectivos de la percusión, lo que subyace como forma de comercio bajo el oropel del cartón piedra televisivo. La tercera capa presenta un carácter más abstracto, aunque como metáfora musical resulta muy directa y explícita: el ensemble se convierte, como la televisión comercial, en un mecanismo industrial obsoleto y oxidado, cuyas apariciones en escena están plagadas de distorsiones, en un entramado instrumental de naturaleza saturada que parece toda una instalación fabril de fricciones y maquinarias desgastadas: imagen misma de la televisión actual y sus círculos degenerativos. Entre lo robótico, lo tóxico y lo manipulativo, el ensemble explicita el discurso crítico de Joan Gómez, reivindicando el situacionismo de Guy Debord y su denuncia de la sociedad del espectáculo, al evidenciar la faz más sórdida de unos medios de (in)comunicación que filtran, entre la abigarrada masa instrumental, discursos provenientes de grabaciones televisivas cuyo inglés de acento estadounidense muestra el origen de esta plaga de idiotización programada a escala planetaria.

El gran equilibrio que entre las tres capas de la partitura se escucha en la versión del Container Ensemble ayuda a clarificar en el desarrollo de *TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (Turner-*



Shifter Ensemble



NetworkTelevision) (*TriNitroToulene*) no sólo el entramado prolijamente textural de la parte instrumental (entre cuyas técnicas extendidas se encuentran muchas de las ya vistas en las seis partituras precedentes), sino a que el mensaje resulte comprensible y actúe sobre las conciencias de los oyentes. Frente al monolitismo que cosifica al ser humano, estandarizando culturas y formas de pensar, la música de Joan Gómez Alemany nos invita a un ágora que actualiza aquéllas de la antigüedad en las que la filosofía y el arte europeos asentaron sus raíces. Es, por ello, que nuestro viaje a través de estas siete obras se convierte en un ejercicio de pensamiento, de crítica y de construcción de una conciencia social, a través de la música como forma de arte y belleza, enraizada en el tiempo y tendida al futuro, edificando ese concepto tan necesario como, quizás, hoy un tanto olvidado que es el de la utopía.

Interdisciplinary agora

Paco Yáñez

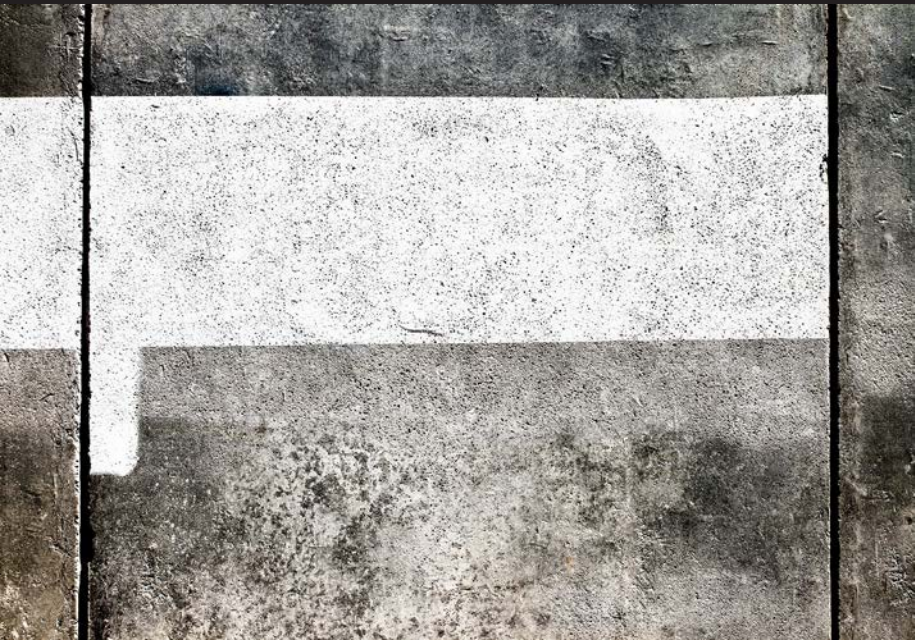
Joan Gómez Alemany (Valencia, 1990), the Spanish composer and artist born by the Mediterranean shore, exemplifies the permanence of the ancient idea of the agora as a meeting point in which different ways of thinking enriched each other through dialogue. Moving to the 21st century, his musical production becomes, by itself, that same agora in which not only the different cultures that he has known first-hand in Europe, but also other artistic disciplines reverberate. That way, he summons in his scores echoes coming from Spanish painting all the way to reverberations arriving from Asia, without leaving aside the conscientious dimension of an artist always committed to social issues in which the influences instilled throughout the years have developed critical thought in regard to contemporary society, which Gómez Alemany considers manipulated under the pressures of the power systems and their control of new technologies.

A perfect example of all of this is his *7 works for chamber music and ensemble*, an album which is a multicultural and critical agora which rethinks music history, and that shows a highly refined portrait of five years of work, with compositions that cover from 2016 to 2020, and which are the result of international commissions and residencies, which allows the presence among these seven recordings of some of the most respected performers in today's music.

Such is the case of the Arditti Quartet, a prestigious group that we hear in a recording of ***String Quartet N°1 (átanoSonata)*** (2017) made at the Kunstuniversität in Graz, on October 7th, 2020, although it was premiered by the Maurice Quartet in a reading session at the Mixtur Festival. (*átanoSonata*) takes us into a review of canonical musical forms, among which Joan Gómez focuses on the sonata, reinvented in this piece through a reformulation of the instrumental timbre that is indebted to the composer, Helmut Lachenmann, in whose writing he proceeds, in a similarly reconstructive way, to



Container Ensemble with Joan Gómez Alemany



establish that protean and personal dialogue with tradition: not as a form of submission and uncritical extension, but as raw material for updating its technical and aesthetic codes.

String Quartet No. 1 evidences this tension through different stages of the motivic and structural development of the score, which goes from the most mechanical and syncopated music in the first bars to a deconstruction of fragmented appearance that sinks into silence in the last ones (played with the instruments on the knees and plucked with plectrums). Between both stages, there are two large phases or intermediate frescoes that, at first sight, will remind us of the most seasoned Lachenmann of *Gran Torso* (1971), as well as the composer of *Reigen seliger Geister* (1988-89) in the most suspended bars (following an Adornian terminology) of (*átanoSonata*). This last Lachenmann's quartet helps us to understand Joan Gómez's musical thought and connects with the wake of another crucial author, such as Luigi Nono, whose *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80) resonates in the most silent passages of this *String Quartet No. 1*. No doubt, Gómez Alemany's textural and timbre conception differs from Nono's since his own is already a 21st century one; that's why we must place (*átanoSonata*) in line with some of the most decisive reinventions of the current string quartet, such as those carried out by the French *musique saturée*, something that it's perfectly logical if we consider that he has been trained, among other prestigious composers, by Franck Bedrossian at Graz Kunstuniversität.

In this contemporary re-reading of the sonata, the four large blocks mentioned above, which would correspond to an expanded development of the classical model, are linked in such a way that Joan Gómez literally proceeds to "tie the sonata", in correspondence with the palindrome, in Spanish (*átanoSonata*), that gives title to this quartet. In the same way, the instrument's strings are tied to a new way of conceiving timbre, by means of a saxophone reed that is woven through them, leaving some above and others below (with the same arrangement in violin I and viola; and the opposite one, in violin II). Meanwhile, the cello fixes two clamps on its first three strings, leaving the fourth one open.

With this amount of resources, which includes harmonic *glissandi*, *legno* in overpressure, *flautando*, variable speed of tremolos, circular bows, *sul ponticello*, or friction of the strings between the bridge

and the tailpiece, the quartet historic timbre gives several turns of the screw on itself, emphasizing what Joan Gómez has described as “rough aspects, circular motifs, aggressiveness, strength and violence of sound”, in a conception that draws, like other of his scores, from visual arts and from the direct link between the stroke and the stain, in painting; as well as from manipulation and model in sculpture. In the central bars, the agogic expressive violence might evoke, therefore, the extreme tension of painters such as Jackson Pollock, Antonio Saura or Manuel Millares: three essential references for him as a composer and artist.

Likewise, the more purely plastic dimension of linguistics also plays an important role in this piece of music just from the very title formulation, as Gómez Alemany specifies: “The subtitle of the quartet contains a parenthesis not as a ‘typographic’ meaning, but as a visual aspect of ‘binding or enclosing’ the ‘(Sonata)’. In turn, the capital S accentuates that sinuosity of the ‘String’”. With all these elements, (*átanoSonata*) is a living example of our current reformulation of history in order to move it forward, since, as Heinz-Klaus Metzger stated regarding Luigi Nono, the artist should be moved by the moral imperative of progress.

Saturationism is found once again in *Lo duro y lo suave* (2017), a quartet for bass clarinet, harp, cello and double bass premiered on July 16th, 2017, by Ensemble Multilatérale, under Léo Warynski’s conducting, in the French town of Saint-Martin-Vésubie, within the framework of Université d’Altitude. Academy founded and directed by Yann Robin and Raphaël Cendo, young people from different countries come to the Université d’Altitude every year to attend seminars, workshops and individual classes that in 2017 included the presence of one of the most important European composers of the 21st century, Mark Andre. Both Andre and Cendo as well as Robin are recognizable influences on this quartet, to which we add free improvisation: a field in which we have paradigmatic examples of Joan Gómez’s work together with the Valencian saxophonist Josep Lluís Galiana in Liquen Records (LRCD010).

Music and colour associations define, once again, Gómez Alemany’s production, who tells us that in *Lo duro y lo blando* he introduces –schematically– three parts, according to their acoustic-chro-



String Quartet N° 1 (*átanoSonata*)



matic relationships. In the first one, fragile and rough sounds linked to grey colour predominate. The second part dissolves this roughness, changing it, by means of dry percussive sounds, into dots combined with silences: a black and white dichotomy. The third part, a derivation from the previous one, comes after a dense passage of silence, so that the dots become lines and textures that weave a tone network in which a harmonic colour lacking in the initial parts is outlined. Thus, these three phases initially generate a clearly noisy context, in which, to give an example of how Joan Gómez reinvents traditional instruments, the clarinet is played only on the mouthpiece and the high neck, activating its reed with a bow string, while the tube hollowness serves to regulate the register and make muted sounds with a hand. Analogous procedures are used on the harp with pieces of paper on the strings and plucked with brushes, rods and bows; and on cello and double bass, rubbed with clothing, credit cards and ribbed rods (or prepared bows) to create a güiro effect. That extended universe of scratches (associated with grey), gradually gives way to a progressively harmonic use of the instruments (once the mouthpiece is attached to the clarinet, whose strikes are surprising due to the percussiveness of its slaps and tongue ram): reformulation of a language of pitches through noise that is one of the most powerful challenges of the best current music, in which *Lo duro y lo blando* is fully inscribed.

We are, therefore, before a new reworking of classical reminiscences, due to its tripartite form, although this only affects its architecture, since the materials used in *Lo duro y lo blando* are of a radical modernity, an architecture deployed from a quartet in which low register instruments prevail. However, the timbre nature of this quartet is substantially altered, either by the exhaustive preparation of the instruments or by the extended techniques with which they are activated; all this, to continue the dialectical tension between extremes that the work title suggests. This opposition between hard and soft sounds implies, according to Joan Gómez, "the use of percussive, precise, beaten sounds (such as *pizzicati* and slaps) as opposed to rough, extended, fragile and shifting ones (such as scratches, tremolos or toneless breath)". The disruptive appearance of large blocks of silence, beyond the halfway point onwards, works as part of that dichotomy, while at the same time

plays with our own expectations, by redirecting sound flows, which makes the development of the acoustic events unpredictable; even, whether these will have or not continuity beyond the *fermata* that closes the score and in whose silence, the multiphonics and previous frictions reverberate.

La religión del sonido (2017) was written for bass flute, bass clarinet, baritone saxophone, violin, cello, double bass, percussion and piano. It is a score in which repetition plays a very important role in building the sort of processional ambulatory that time and musical form weave here. For this reason, rhythm is crucial to establish a pulsation that is opposed or hybridised by the different layers of textures that create the work. Thanks to the fundamental role of this rhythm, the structure is articulated through contrasts between slow moments with their clear and precise pulsations, that mimic the ritual, against fast passages, that through textural *glissandi* will remind us of the ornate *portamenti* of Asian religion songs, since Joan Gómez himself recognizes that *La religión del sonido* shows influences from an array of music traditions, encompassing from Arabic, Japanese and Tibetan, as well as through the reworking of these same ones in the work of composers such as Giacinto Scelsi or John Cage.

La religión del sonido, which was premiered on February 17th, 2017 in Graz, within the impuls Festival, by the Schallfeld Ensemble and conducted by Leonhard Garms, combines the most spiritual and mystical moments with exaltation and catharsis episodes, in which rhythm accelerates and multiplies in layers, by means of an intensification of extended techniques to evoke delirium, in the most chaotic bars of a score whose global fabric is marked by that slow wander punctuated by the percussive, as an ascetic ceremonial, revealing what Joan Gómez defines as "religiosity inherent in sound": mystique of invisibility and attraction to constant and repetitive pulsation, to reach a state of trance just before the noisy overflows that make ecstasy explicit. In these bars, melismatic melodies, multiphonic blocks and low-pitched overlays of resonant textures synthesise light and darkness, painting a canvas of dark nuances, like the hoarse psalmody that the score builds from the rhythmic point of view, either by bringing materials together around it or dispersing them. This means that temporalities and their changes, with superimposition and counterpoints of various metrics, are

The image shows a page from a musical score for the piece "La religión del sonido" (2017) by Joan Gómez Alemany. The score is for four instruments: Bass Clarinet (B.Cl.), Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is written in 4/4 time. The B.Cl. part includes vocalizations "ta. tu. ta. tu. ta. tu." and "ta. ka. tu. ku" with instructions like "inhale vibrating the lips" and "random keys". The Hp. part features a series of chords and single notes. The Vc. and D.B. parts have complex rhythmic patterns, including triplets and glissandi, with dynamic markings like *fff*, *f*, and *mf*. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and fermatas.



constant in *La religión del sonido*, a score that he sees as "sound blocks built in a geometric style, a more rigorous construction prevailing over an intuitive one".

4 *Disparates de Goya* (2018) was composed for a quartet of bass clarinet, cello, percussion and piano, with an electronic device that amplifies each of the instruments and provides pre-recorded sounds that are spatialized around the audience through four loudspeakers: a refined work whose purely electronic version was released on CD by Liquen Records (LRCD008), and that breaks up the electroacoustic materials of the chamber music edition and organise them in a different way.

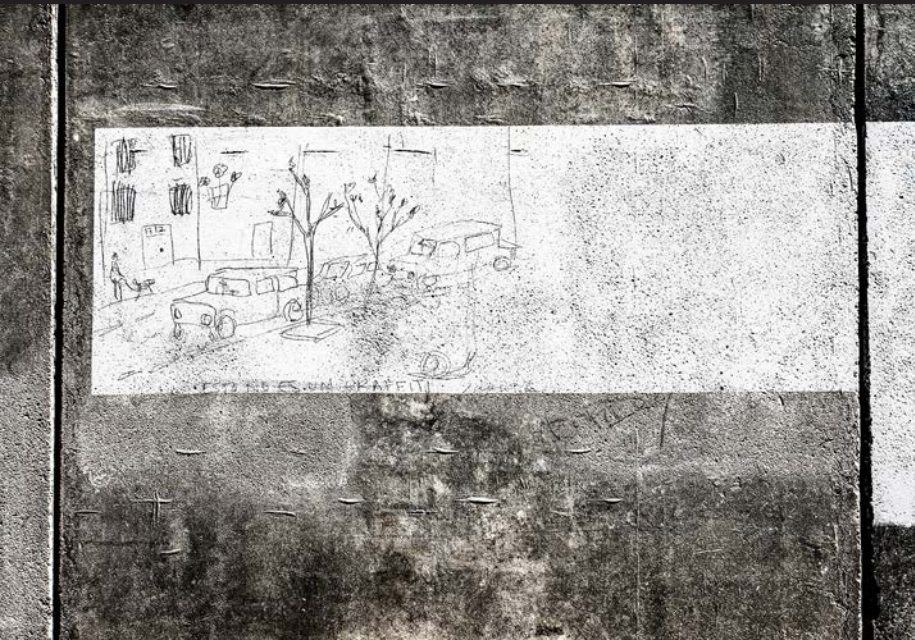
As its title suggests, Francisco de Goya's engravings known as *Disparates* (The Follies) or *Proverbios* (Proverbs) (1815-16/1824) inspire a work which draws from their formal plasticity and their textures, does not intend to illustrate, but to transcribe four of these engravings; respectively, numbers 7, 9, 15 and 18, which match with *Disparate desordenado* (Disordered folly), *Disparate general* (General folly), *Disparate claro* (Clear folly) and *Disparate fúnebre* (Funereal folly). Lines, stains and darkness of the Goyesque atmosphere become a music that does not transcribe each one of the engravings in that same order, but instead amalgamates an entire underworld between the dreamlike and that sleep of reason which, as Goya himself states in the series of *Los Caprichos* (The Caprices) (1799), produces monsters; here, authentic poetic cries. With a chromatic palette created by low resonances, Gómez Alemany's musical follies will seem true acoustic hallucinations that we can hear in the central minutes of the quartet and that resemble veiled voices: mimicked by extended instrumental techniques to release an entire subconscious crouched in those engravings in which, according to him, Goya appears "more sinister, avant-garde and radical."

These 4 *Disparates de Goya*, premiered on May 17th, 2018 at the Phonos Foundation in Barcelona, by the BCN 216 ensemble under Francesc Prat, offer an instrumental template that shares its preparation with some other pieces of this album: from the use of reeds in the cello strings to the activation of the piano with tubes or chains, the use of cardboard or polyethylene trays or kitchen containers in the percussion (a set of conventional sonority alterations in instruments that Joan

Gómez describes carefully, as usual, in his score instructions). This preparation, plus a saturation of noisy techniques will produce "very screeching and *annoying*" sounds, as some of the characters portrayed in the *Disparates* would bring about to the well-thinking society of the 19th century, which is why socio-political readings shouldn't be ignored. Sometimes these sounds, in the composer's view, "are difficult to control and have a somewhat indeterminate and random aspect. That gives them greater complexity making them more difficult to be understood and perceived. For this reason, graphic signs are placed in the score to help with the accurate type of sound to be played", which gives to the Valencian composer's musical notation a plastic aspect that is twinned with Goya's own engravings, with its mixture of precision and roughness, of refinement and coarseness. With these elements –and, again, according to him– "the musical form is continuous and homogeneous, like a great wave or flowing noise. The formal differences are more the consequence of texture density and sonority than of clear blocks or sharp sections", although these also exist in an intense and distressing darkness work typical of a witches' Sabbath of the Aragonese genius.

eros-tans-tngi-ugog-celö-esel (2020) was commissioned by impuls - Verein zur Vermittlung zeitgenössischer Musik for "Text im Klang" and premiered by the Schallfeld Ensemble, on September 18th, 2020. A quintet for bass flute (with *dulzaina* neck), clarinet, violin, cello and piano takes its title from a text by the Austrian writer Thomas Antonic, in which musical and noisy syllabics follow one another. This phonetic procession has its echo in a music that keeps expanding, like a rhythmic engine of constant pulses (within its instability) performed by the piano as if it were a ritual, and on which sound events take place, so that connections with *La religión del sonido* are evident, although *eros-tans-tngi-ugog-celö-esel* represents a further step in motley, overlapping noise layers and complexity, with the five music stands functioning as a meta-instrument.

That is why, according to Joan Gómez's opinion, this quintet ends up becoming a changing material that appears and vanishes through various metamorphoses in which the sounds are camouflaged or confused through very heterogeneous instrumental techniques. In his analysis of it, he underlines that this music "is created with short and rapid motifs and phrases, highlighting certain sounds over



other ones and differentiating them", which provides the score with that intense sensation of a living and crackling entity, a musical organism that proliferates in different directions. As in so many of his pieces, linguistics appears again in this piece, a score that develops as a Joycean stream of consciousness in which logic follows the irrational by means of a self-reflection in which the harmonic language and the noise complement each other to give a more accurate shape to a music that, in parallel, is thought, what is thought and who thinks it. Thus understood, in this quintet, "everything is structured in a dialectic that generates the transformation from the minimum to the maximum, and vice versa."

One of the canonical musical organisation methods of the 20th century, the twelve-tone system, is present in the piano, which builds a single row from the keyboard, with notes veiled on occasions by the noisy networks of the other instruments, although its evolution, like the ritual pulse of the piano, is firm and reaches fullness at the end of the work. This harmonic and noisy language cohabitation allows the Valencian composer to insert the twelve-tone row among big amounts of textural sounds, creating a dialogue, as the one in *La religión del sonido*, between the traditional harmony presented by the piano notes, and the noise from the rest of instruments. With this, he demonstrates that "joining both languages through sonorities or transitions, the old and the new are just changing, relative concepts", as proves the piece finale with the D sharp on the piano that concludes the twelve-tone row, plus overpressures, *frullati*, *glissandi* and noisy scratches performed by its quintet companions.

The dialectic between traditional frequency, expressed in musical notes, and noise, both under the pressure of an integration process, is once again present in *Una Tierra fragmentada* (2020), a new string quartet that is more homophonic, since it is played by electric guitars. This creates certain links with the *String Quartet No. 1 (átanoSonata)*, although the former was louder and more aggressive, compared to a guitar quartet that pays more attention to microtonality and the internal vibration of sound in each string, which allows us to perceive the influence of Giacinto Scelsi, José María Sánchez-Verdú or Pierluigi Billone in this score.

That dialogue between styles and methods of sound production covers Joan Gómez's entire catalogue, since *Una Tierra fragmentada* represents the evolution of *Un fragmento de Tierra* (2017), a guitar quartet with an abrasive presence, closer to (*átanoSonata*) in terms of primordial violence, due to its Land Art and flamenco influences. In *Una Tierra fragmentada* these presences are not so explicit, but filtered. The rhythmic audacity derived from flamenco in the first quartet gives, now, way to repetitions in *ostinato* that are present in the chords and the pulses, consolidating his catalogue, since its ritual character brings it closer, in the same way, to *La religión del sonido*.

Una Tierra fragmentada was recorded in studio by the Shifter Ensemble on July 30th, 2021, since its premiere in Bern, scheduled for December 16th, 2020, was cancelled due to the COVID-19 pandemic. This is a polymorphic quartet that, despite the fact that it echoes progressive rock and industrial music, shows a very analytically structured construction, since the whole twenty-four strings of the quartet produce another twenty-four microtones that create a microtonal row, doubling the semi-tones of the twelve-tone row. This procedure is even more harmonically rarefied as the guitars are tuned following Joan Gómez's *scordatura* which forms a global sound that appears unstable and out of tune. To multiply the roughness and mechanised rhythmic sequences, the first guitar is plucked not only with a plectrum but also with a plastic cylinder that has a serrated thread, producing a more unconventional sound and creating more abrasive textures.

The guitar quartet also shares with (*átanoSonata*) the relationship in palindrome when it comes to order materials and give it a musical form (a procedure in which the Valencian composer shows great interest and that he uses in several of his scores, bringing new echoes of the Second Viennese School). In *Una Tierra fragmentada* the palindrome allows figurations arranged in permutations of verticality, as well as creating mirror inversions, such as those that occur between measures 73-83 and 91-101. However, this thoughtful construction, in which the noise progressively becomes microtonal harmony, leads to an ending in which, as in *Lo duro y lo blando*, "improvisation has, indirectly, a specific weight in the musical style, and also directly, since the last thirty seconds of the score are improvised (although musicians base their improvisation on the materials used in the

The musical score is for a quartet consisting of B. Cl. (Bass Clarinet), Vc. (Violoncello), Perc. (Percussion), and Pno. (Piano). The score is divided into four systems, each with a measure number (14, 53, 102, 151) and a rehearsal mark (53, 102, 151, 200). The B. Cl. part includes instructions like "Lips on tudel hole", "growl", "tongue-ram", "random key-noise", and "key-noise with air articulated by the tongue (quasi slap)". The Vc. part includes "SBP (String Behind Pontic)", "under the piece of cloth with 3 fingers perform tappings on IV string", and "Slide". The Perc. part includes "With 2 boxes hit them together or rub them around in circles". The Pno. part includes "Leave the plectrum", "Leave plectrum and take the slide", "Pegs", and "drag the slide (right-left quickly) on the pins of the 3 indicated registers (from the higher to the lower)". The score is written in a complex, non-standard notation with many accidentals and dynamic markings like "fff".



previous bars)." During that final half minute, rapid changes among these materials take place, so that, more than a coda, we witness a collage or a patchwork in which the previous twelve minutes of this version resonate, until the first guitarist suddenly and unexpectedly brings the piece to an end.

Our intense journey through Joan Gómez Alemany's chamber music production closes with one of his most openly critical pieces with the means of (in)communication and their processes of domination on a global scale through TV: alienating weapon par excellence. This is ***TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)*** (2019), a score for an amplified instrumental septet of alto saxophone with spring-drum, electric guitar, violin, cello and three percussionists, with electronics and video accompaniment.

This piece was commissioned by the Institut Valencià de Cultura for the Ensembles Festival in collaboration with the Mixtur Festival and it is a proposal of great force and relevance that connects with critical devices of other composers like Fausto Romitelli or Stefan Prins, for whom TV has come to 21st century forefront, using their own sounds and *clichés* within the musical composition that makes it become a process of awareness and an opening to the sound environment of the mass media that Joan Gómez shares with illustrious composers such as John Cage and Helmut Lachenmann (they, through the radio, a forerunner of TV in regard to broadcasting worldwide alienating discourses).

We get into the polluting world of commercial TV that we can describe as circular and, therefore, self-recurring and obsessive; the first sounds we hear on *TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)* mimic those of the very television set without a broadcast signal: its purest and most primitive white noise, through the combination of the sixth electric guitar's string activated by the input jack, producing different degrees and harmonics of granular noise: sonority to which we will return at the end of the work, once built by the whole septet. The origin of this noise, as well as of the global nature of the composition, goes back –in Gómez Alemany's words– to the fact that "one day, realising that the TV signal was interfered, I decided to record the distortions caused by this interference (not caused by me, but by the own TV set and its

defects: a metaphor by itself for the trash that TV broadcasts). I just recorded it and then edited it. For this reason, I conceive of this material, in a certain way, as a *ready-made* (after Marcel Duchamp), which I face from a detached position. I made a zapping recording from various channels for about four hours and with this, I got the average of what was broadcast in order to reflect the usual TV programming."

These materials compose one of the most significant layers of the score, which is launched by electronics through loudspeakers plus two visual projections of television programs and commercials that create, like an installation, *TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)*. Such a plethora of images and sounds is the base-idea of the whole work, which, in Joan Gómez's opinion, is "the deconstruction of the TV material (trash) and the culture it promotes (a mass culture with very low- trash standards)." Thus, the video specifies the contents that emerged on these television channels, in a sequence that includes pixelation, abstraction, unreality and different forms of plasticity, mixed-up with cartoons and advertising as a way of turning the human being into a commercial product and imposing imaginaries, news filled with war and refugee images, commercial series, cultural agendas transformed into industrial content advertising, low-class Hollywood cinema that trivialises violence, making from all of this a spectacle and a whole grotesque litany that turns people into things, etc. All these elements of trivialization, control and oppression are elucidated in the score title, linked to the hegemonic power of the United States and its use of television as a worldwide means of dominance in which television networks become multinational corporations.

Acoustically, there are three large layers building the score. In the first layer, the sounds come from television itself and its music, as well as "musical quotes from the repertoire used by auditoriums and from commercial music as a reflection of *the cultural agenda*". The second layer, an instrumental one, introduces sounds that the septet imitates from the images on the screen, even with their own objects, as for example hair clippers like those on TV commercials or wallets with coins, hidden among the percussionists, that turn money into a musical material which reveals what underlies as

TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene)



a form of commerce under the tinsel of plasterboard television. The third layer has a more abstract character, although as a musical metaphor it is very direct and explicit: the ensemble becomes, like commercial television, an obsolete and rusty industrial mechanism, whose appearances on stage are full of distortions, in an instrumental framework of saturated nature that seems like a whole manufacturing installation full of frictions and worn-out machinery: the very image of today's television and its degenerative circles. Comprising the robotic, the toxic and the manipulative, the ensemble clarifies the composer's critical discourse, vindicating Guy Debord's *situationist* thinking and his denunciation of the "society of the spectacle", by evidencing the most sordid face of a mean of (in)communication that filters, among the motley instrumental mass, speeches coming from television recordings whose American-accented English shows the origin of this plague of stupidity planned on a planetary scale.

The great balance among the three layers of the score in the Ensemble Container version helps to clarify the development of *TV (TeleVision)* = *TN (TransNacional)* = *TNT (TurnerNetworkTelevision)* (*TriNitroToulene*), not only the neat textural framework of the instrumental part (among whose extended techniques are many of those already seen in the six preceding scores), but to make the message understandable and to have an effect on listeners' awareness. In the face of the monolithism that reifies human beings, standardising cultures and ways of thinking, Joan Gómez Alemany invites us to an agora that updates those in which European philosophy and arts settled their roots in the ancient world. It is for this reason that our journey through these seven works gives food for thought, encourages criticism and gives rise to social awareness through music as a way of art and beauty, rooted in time and stretched into the future, building that concept as necessary as, perhaps, somewhat forgotten today, which is that of utopia.

1. String Quartet N°1 (átanoSonata) (2017) Arditti Quartet

Irvine Arditti - violin I
Ashot Sarkissjan - violin II
Ralf Ehlers - viola
Lucas Fels - cello

Recording: 07/10/2020, Reiterkaserne, Kunstuniversität Graz. Sound and editing: Joan Gómez Alemany

2. Lo duro y lo suave (2017) Ensemble Multilatérale

Alain Billard - bass clarinet
Aurélié Saraf - harp
Pablo Tognan - cello
Nicolas Crosse - double bass
Léo Warynski - conductor

Live recording: 16/07/2017, Eglise Notre-Dame de l'Assomption, Saint-Martin-Vésubie. Sound engineer: Camille Giuglaris

3. La religión del sonido (2017) Schallfeld Ensemble

Elisa Azzarà - flute
Szilárd Benes - clarinet
Matej Bunderla - saxophone
Lorenzo Derinni - violin
Myriam García Fidalgo - cello

Margarethe Maierhofer-Lischka - double bass
Maria Flavia Cerrato - piano
Manuel Alcaraz Clemente - percussion
Leonhard Garms - conductor

Live recording: 17/02/2017, impuls Festival, György Ligeti Saal MUMUTH, Graz. Sound engineer: Peter Venus

4. 4 Disparates de Goya (2018) BCN216

Xavi Castillo - clarinet
Erica L. Wise - cello
Jordi Masó - piano
Miquel Vich - percussion
Frédéric Le Bel - electronic diffusion
Francesc Prat - conductor

Live recording: 17/05/2018, Fundación Phonos, Barcelona. Sound engineer: Frédéric Le Bel
Video: <https://youtu.be/UJDxpt298LQ>

5. eros-tans-tngi-ugog-celö-esel (2020) Schallfeld Ensemble

Audrey G. Perreault - flute
Johannes Feuchter - clarinet
Patrick Skrilecz - piano
Lorenzo Derinni - violin
Myriam García Fidalgo - cello

Live recording: 18/09/2020, impuls Festival, Barocksaal, Priesterseminar, Graz.

Sound engineer: Stefan Warum

Video: <https://www.youtube.com/watch?v=Cz14iijlXi8&t=11s>

6. Una Tierra fragmentada (2020) Shifter Ensemble

Francesco Palmieri - guitar I

Pietro Paolo Dinapoli - guitar II

Ruben Mattia Santorsa - guitar III

Giuseppe Mennuti - guitar IV

Recording: 30/07/2021, Sound, editing and studio: Erwin Fonseca, Colectivo La Pataconera, Berna

7. TV (TeleVision) = TN (TransNacional) = TNT (TurnerNetworkTelevision) (TriNitroToulene) (2019)

Container Ensemble:

Jacobo Hernández - violin

Leo Morello - cello

Joan Jordi Oliver - saxophone

Carlo Siega - electric guitar

Miguel Ángel García - percussion I

Roberto Maqueda - percussion II

Víctor Barceló - percussion III

Live recording: 06/05/2019, Ensems Festival, Palau de la Música, Valencia. Sound engineer: Contra

Vent i Fusta. Live concert video: <https://www.youtube.com/watch?v=GkIHQpg6lbo&t=2s>

Video projection version: <https://youtu.be/btXObLLbmsE>

The pictures of the walls were taken on Av. Dr. Waksman in front of the Ruzafa Police Station, Valencia, on July 7th and August 13th, 2021.

We would like to thank our sponsor / supporter Österreichische HochschülerInnenschaft an der Kunstuniversität Graz (ÖH-KUG).

„öh!kug

SCHALLFELD
ENSEMBLE

[CONTAINER]

shifter
ensemble

multilatérale

ensems

FESTIVAL
MIXTUR



impuls academy | competition | festival



BIOGRAFÍA

Joan Gómez Alemany (Valencia, 1990). Inicia el Grado en Composición con Oliver Rappoport (Conservatori del Liceu) y lo termina con Clemens Gadenstätter (Kunst Universität Graz). Es Máster en Composición (KUG) con Franck Bedrossian y Máster en Ópera y Musik-Theater (KUG) con Gadenstätter. Además es Título Superior de Piano, iniciándolo en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo y terminándolo en el Conservatori del Liceu y Licenciado en Bellas Artes (Universitat Politècnica de València). Actualmente está doctorándose (UPV) con una tesis sobre la interdisciplinariedad artística. Recibió lecciones individuales con los compositores Mark Andre, Pierluigi Billone, Raphaël Cendo, Brian Ferryhough, Ashley Fure, Dmitri Kourliandski, José Manuel López López, Michael Maierhof, Héctor Parra, Alberto Posadas, Jorge Sánchez-Chiong, Yann Robin, Rebecca Saunders, Mauricio Sotelo, entre otros.

Gómez Alemany compagina la creación musical, las artes visuales y el cine, en continuo diálogo, con la escritura de ensayo y crítica principalmente sobre música y arte. Sus composiciones han sido encargadas o interpretadas en festivales como el Darmstädter Ferienkurse, impuls, ManiFeste-IRCAM, reMusik.org, Ensembles, Mixtur, Mostra Sonora Sueca, etc., e interpretadas por músicos o ensembles como Arditti, Nikel, Recherche, Multilatérale, Schallfed, Adapter, Parours, MCME, Container, Aer Duo, IEMA, Szene Instrumental, BCN216, entre otros. También han estrenado música suya las orquestas como la SWR bajo la dirección de Gregor Mayrhofer y JOGV bajo la dirección de Pablo Rus Broseta. En 2022 estrenó su primera ópera de cámara (proyecto interdisciplinar) en la Ópera de Graz bajo la dirección de Leonhard Garms.

Algunas de sus composiciones están publicadas por la editorial BabelScores y editadas por la discográfica Liqueur Records. Ha escrito en diversas revistas especializadas destacando Sul Ponticello, donde mensualmente desde 2018 escribe en su sección propia *Interacciones*. Ha sido coordinador y escritor del libro *Valencia y la abstracción, construcciones con geometría y color. Trayectoria vital y creativa del artista Vicente Gómez García (1926-2012)* y ha escrito junto a Alfonso de la Torre *Cartas en torno a Manolo Millares y Pablo Palazuelo*, ambos publicados por EdictOràlia. También ha sido coordinador del libro digital *A book about Festival Mixtur* para la conmemoración de su décimo aniversario. Su obra cinematográfica consta hasta la fecha de cuatro largometrajes, tres medimetrajes y once cortometrajes. Algunos de sus trabajos sonoros y visuales se han mostrado en museos como el Centro Pompidou, IVAM, CCCC Centro del Carmen, Fundación Luis Seoane destacando su exposición individual titulada *Entre lo visual y lo sonoro. Reapropiación de la materia y el material* en la Fundación la Posta.

BIOGRAPHY

Joan Gómez Alemany (Valencia, 1990). He begins the Bachelor in Composition with Oliver Rappoport (Conservatori del Liceu) and finishes it with Clemens Gadenstätter (Kunst Universität Graz). He has a Master's in Composition (KUG) with Franck Bedrossian and a Master's in Opera and Musik-Theater (KUG) with Gadenstätter. He also has a Degree in Piano, starting at the Joaquín Rodrigo Superior Conservatory of Music and finishing at the Conservatori del Liceu and a Degree in Fine Arts (Universitat Politècnica de València). He is currently making a PhD (UPV) with a thesis on artistic interdisciplinarity. He received individual lessons with composers Mark Andre, Pierluigi Billone, Raphaël Cendo, Brian Ferneyhough, Ashley Fure, Dmitri Kourliandski, José Manuel López López, Michael Maierhof, Hector Parra, Alberto Posadas, Jorge Sánchez-Chiong, Yann Robin, Rebecca Saunders, Mauricio Sotelo, among others.

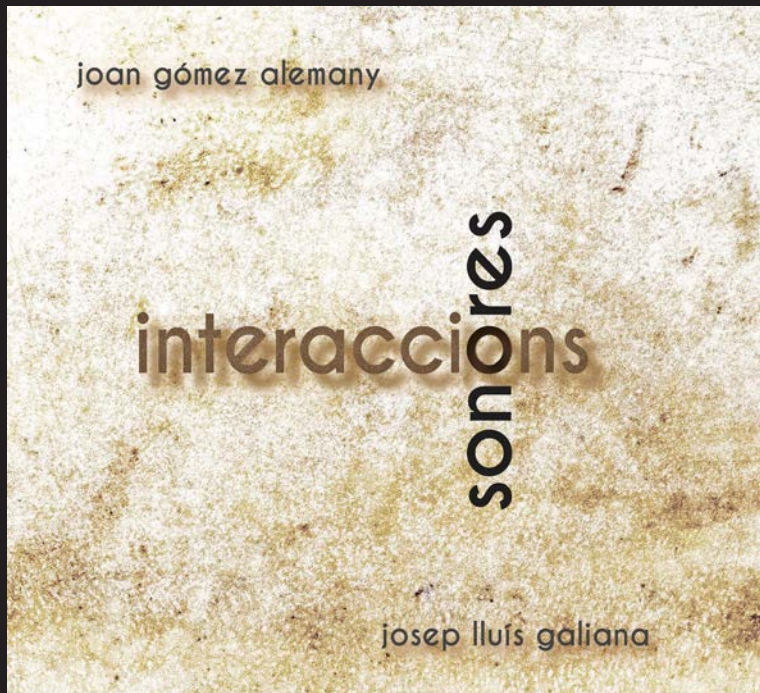
Gómez Alemany combines musical creation, visual arts and cinema, in continuous dialogue, with writing essays and criticism mainly on music and art. His compositions have been commissioned or performed by festivals such as the Darmstädter Ferienkurse, impuls, ManiFeste-IRCAM, reMusik.org, Ensembles, Mixtur, Mostra Sonora Sueca, etc., and performed by musicians or ensembles such as Arditti, Nikel, Recherche, Multilatérale, Schalfed, Adapter, Parcours, MCME, Container, Aer Duo, IEMA, Szene Instrumental, BCN216, among others. His music has also been premiered by the orchestras such as SWR under the direction of Gregor Mayrhofer and JOGV under the direction of Pablo Rus Broseta. In 2022 he premiered his first chamber opera (interdisciplinary project) at the Graz Opera the direction of Leonhard Garms.

Some of his compositions are published by the BabelScores and edited by the Liquen Records. He has written in several specialized magazines, highlighting Sul Ponticello, where he writes monthly since 2018 in his own in his own section Intercciones. He has been coordinator and writer of the book *Valencia y la abstracción, construcciones con geometría y color. Trayectoria vital y creativa del artista Vicente Gómez García (1926-2012)* and has written together with Alfonso de la Torre *Cartas en torno a Manolo Millares y Pablo Palazuelo*, both published by EdictOràlia. He has also been coordinator of the digital book *A book about Festival Mixtur* for the commemoration of its tenth anniversary. To date, his cinematographic work consists of four long films, three medium-length films and eleven short films. Some of his sound and visual works have been shown in museums such as the Pompidou Center, IVAM, CCCC Centro del Carmen, Fundación Luis Seoane highlighting his individual exhibition entitled *Between the visual and the sound. Reappropriation of matter and material* at the Fundación la Posta.

Other CDs on Liquen Records with Joan Gómez Alemany



Joan Gómez Alemany: ELECTROACOUSTIC WORKS (2016-2019)
València: LIQUEN RECORDS. DL: V-3069-2019 · LRCD008



Josép Lluís Galiana & Joan Gómez Alemany. INTERACCIONS SONORES_l'acústic i l'electrònic
València: LIQUEN RECORDS. DL: V-2630-2019 · LRCD010



Parcours: NOVES TRADICIONS. Obres de Voro García, Joan Gómez Alemany i Marc García Vitòria
València: LIQUEN RECORDS. DL: V-2685-2020 · LRCD018





<http://liquenrecords.com/>