

De cómo Joan Guinjoan abrió la puerta a la composición para soprano

Era mi amigo.

Y mi referente en la música viva. Incorruptible en su universo creativo.

Siempre en tren, en aquella estación de Pàdua que anunciaba el encuentro al pasar bajo el arco de otra época. Cruzar la calle siempre transitada que conducía a su callecita llena de árboles, de pequeños comercios hundidos en la acera, siempre esquivando transeúntes. Me paraba a comprar unas cerezas, un fuet, un poco de jamón, unos dulces o vino y antes de llegar a su cantina llamaba a la puerta de hierro y cristal y allí, unas escaleras que parecieran surgidas de las aguas dulces de un cauce que todo lo redondea. La luz tenue del portal, en penumbra, espacio que pudiera ser el de cualquier templo japonés, abandonaba sus sombras en el hogar de Joan y Monique quienes recibían a sus invitados en tonalidades de sonrisa y afecto, de abrazos cálidos y bromas pícaras. Y con la luz del día por la izquierda del pasillo que devolvía a Joan a las necesidades terrenales, era por la derecha que uno se adentraba en el flexo de luz amarilla sobre su escritorio de madera oscura y brillante llena de lápices con punta recién hecha, una goma de borrar que despertaba en mí un deseo terrible de tenerla en mis manos... Sus pipas colocadas en orden, su agenda cerca del teléfono y , entre otras cosas e iluminadas por la luz azul de la ventana de cristal opaco del patio de luces, todas las partituras en las que trabajaba, bien por estudiarlas e investigarlas, bien por crearlas; apuntes, recortes de diario, programas de mano, discos de colegas y de otras épocas, cartas escritas a mano y a máquina!

Tras él, su piano eléctrico, aquél en el que nos hemos sentado más de una vez, verdad, Joan? Allí me mostraste muchas obras, aquellas que íbamos a cantar y tocar juntos y las que aún nos han quedado por hacer. Tu cantata...

Junto a Joan, como amigo y músico, pude aprender a observar la nueva creación y su unión con el contexto que la rodea. Y cómo el tratamiento de la voz en el siglo XX pero, sobre todo en los últimos cincuenta años, da un significado concreto al relato artístico-estético pareciendo establecerse un standard compositivo.

Los procesos de cambio y evolución en la historia de la música occidental como consecuencia del canon, nos han llegado de forma lineal y progresiva, comprendiendo estos cambios como adaptaciones a las necesidades socio evolutivas del hombre. Al llegar el siglo XX las artes rompen con sus lenguajes establecidos e incorporan unos parámetros a las obras artísticas que confrontan la creación y percepción del arte por

parte del autor con la asimilación de este arte por parte del público. Esta nueva creación que se da a principios del s. XX no nace espontáneamente sino como respuesta a una crisis social y humana. La voz, tratada de un modo diferente al habitual hasta entonces, es, en los últimos cincuenta años que parece mostrar una estabilidad -desde el conjunto de parámetros que la creación tiene como área de trabajo para su tratamiento vocal- así como una percepción de familiaridad en las formas para el intérprete y receptor (público), que comienza a saber distinguir, identificar y agrupar sintácticamente los perfiles compositivos.

La composición para la voz de soprano en Barcelona y en Madrid durante la segunda mitad del siglo XX. La Generación del 51.

El final de la Guerra Civil marca un corte brusco, tanto en la música como en el resto de las artes. A principios de los años cincuenta, una serie de compositores nacidos entre 1924 y 1938 iniciarán novedosos movimientos para que esa situación cambie. Todo sucede, casi a la vez, en Barcelona y Madrid. La denominada Generación del 51. Músicos pertenecientes a ella como: Cristobal Halffter, Ramón Barce, Luís de Pablo, Xavier Benguerel, Josep Soler, Xavier Mestres Quadreny o el propio Joan Guinjoan, trataron de visibilizar cuál sería el papel de la música en esos momentos y en consonancia con las Vanguardias europeas. Si en España, es la figura de Robert Gerhard aquella que, en una misma etapa vital aún en su formación la herencia presente de autores como Pedrell, Granados, Falla y Albéniz, como representantes de un estilo aún reconociblemente clásico (Civilotti, 2020), a la vez que entra de lleno en la Europa rompedora de Shönberg, Berg o Webern, es en la generación posterior, la de Guinjoan, Acilú o Cruz de Castro (López, S. 2017) cuando esa inspiración se impregna del sabor amargo de una Europa por reconstruir después de la segunda guerra mundial.

En España, tras una posguerra que limitaba incluso la combatividad artística con su censura demoledora, esos autores viajaron y estudiaron en el extranjero los lenguajes contemporáneos de Shoenberg, Webern, Berg, Celibidache, Lachenmann, Boulez, Ligeti, Berio, Stockhausen, Wissmer, Maderna... que alentaban la escritura con un sinfín de materiales que describían el presente que vivían. En ese camino se acompañaron de esos autores algunos de los cuales vivieron conflictos sociales y bélicos sin parangón y que fluctuaron entre las tinieblas y la luz como es el caso de Stravinsky, autor de cabecera para casi todas las generaciones de compositores de la música de Vanguardia. Como decía Agustí Charles (2022, relato personal) a principios del siglo XX hay un salto cualitativo en los aspectos del lenguaje por causa de una saturación en la que el modelo de la ópera -que continúa siendo la italiana y un poco

wagneriana-, lleva al espectador a un desinterés por los creadores. Al respecto, muchos creadores inician sus propios caminos, todos diferentes: B. Bartók o K. Szymanowski por un lado, y más tarde B. Britten o L. Janáček, quienes beben de la idea wagneriana de la resolución vocal, aquella que está más cerca de la lengua (idioma), dejan de utilizar un habla que no comunica como el latín, por las lenguas vernáculas que sí lo hacen. En el siglo XX la mayoría de compositores piensan en componer según una lengua, un idioma que, a partir de la segunda mitad del mismo siglo, se transforma en una escritura más instrumental (en el uso de la instrumentación).

La idea de abandono de la armonía pone de relieve una problemática que tiene que ver con la forma de expresarse del lenguaje. Es cuando observamos cómo la ópera, como formato, se abandona significativamente en la composición porque no se encuentra un camino. (Charles, 2022, relato personal) Compositores como Hans Werner Heinz o Zimmermann que seguían, con su *Die Soldaten*, su propia ruta, no deja de ser un “ir más allá” del mundo sonoro wagneriano que aporta aspectos antiguos, pero mezclando estilos. Hoy, en Catalunya, la politización en el uso de la lengua catalana deja un problema no resuelto en la traslación del texto a la música, problema que en otras lenguas como la inglesa, donde el idioma está ampliamente aceptado, no existen, como es el caso de G. Benjamin que bebe ya de Britten.

Los referentes de la vocalidad, del uso de los parámetros para la voz en la composición contemporánea no están claros. Aún hoy, según Charles: “estamos en ello”. Autores referentes por su composición para voz son, Janáček con su *Jenufa*, Bela Bartók su *Barbazul* o Szymanowski y Halffter en su uso instrumental de la voz. También y en mayor medida Luis de Pablo. Un hecho muy significativo que nos sitúa en la concepción de la voz en todos sus parámetros en pleno siglo XX es que ni siquiera por el sector profesional haya sido considerada como un instrumento más hasta prácticamente los años sesenta, concretamente es C. Koechlin de los primeros en citarla como tal en su tratado de orquestación en 1959. Este detalle resulta de vital importancia para la comprensión de la voz pues dignifica su categoría ocupando el lugar que merece, al menos, como un instrumento más. Lo es, no porque no lo haya sido hasta ese momento sino porque lo será públicamente en la medida que se la menciona como tal y se la incluye en listas y tratados. Agustí Charles la incluye también en su tratado de orquestación (2008) y lo justifica de la siguiente forma:

(...) en la actualidad, sus distintos usos (de la voz), así como la necesidad de conocer con detalle sus características, hace que su cita sea ineludible en un trabajo de las características que nos hemos propuesto. Es por esta razón por lo que la tratamos con

igualdad de condiciones con respecto al resto de los instrumentos que participan en el tejido orquestal y camerístico. (Charles, A. 2008, p.267)

La composición hoy en día se divide, en general, entre los que componen cerca del lenguaje, del idioma, en un uso teatral, que expresa, que dialoga, que busca la naturalidad de la voz, trasladando la línea de éste a la voz artificiosa o abstracta que se da en la composición, tratando de acercar la línea de la soprano o de la voz a las inflexiones de la voz hablada del idioma en cuestión obteniendo una abstracción del concepto de inteligibilidad. Se crea así un material a interpretar que guarda parámetros directamente relacionados con las estructuras del idioma tanto en la fonética como en la “melodía” que se genera al hablarlo y que, en manos de la creatividad de cada autor, lleva esos parámetros a un espacio acorde al mundo sonoro que identifica la autoría a un determinado lenguaje específico. Pues bien, este estilo comparte coetaneidad con el de aquellos compositores que tratan a la voz con los parámetros con que se compone para cualquier otro instrumento , es decir, produciendo más sonidos, ruidos, efectos, sacando a la voz de su rutina habitual y llevándola al extremo, haciendo que ésta se difumine en un conjunto instrumental o adquiera características que no le son tradicionales, la mayoría de las veces, fuera del contenido significativo que proporciona el texto que pueda acompañar o prescindiendo, la mayoría de veces , incluso del texto. De la correspondencia personal de quien escribe este artículo con Tomás Marco, entresaco unas líneas en las que Marco expresa su punto de vista sobre la relación entre texto y voz:

(...) un buen punto de partida es arrancar de la relación del canto con la palabra hablada que seguramente en un tiempo lejano eran la misma cosa. De hecho, la poesía de cualquier cultura antigua es siempre cantada y eso ocurría también en la poesía y el teatro griego, aunque tendemos a olvidarlo porque de la música griega se sabe todo de la teoría, pero no hay ningún documento sonoro suficientemente fiable. También es interesante la simbiosis entre texto y canto del gregoriano y la evolución posterior del canto la conoces perfectamente, así que una nueva vuelta a la fusión de la palabra hablada con el canto sería el “sprechgesang” schönbergiano. (2022, correspondencia personal)

Cabe otro “estilo” en la composición para voz, que es el uso “italianizado” de la voz, que es aquél que bebe de los clásicos italianos como Puccini, Schubert...y que, aunque prescinda de la tonalidad construye una línea vocal dentro de los parámetros clásicos que siguen siendo abstractos o poco naturales respecto al primer “estilo” del que hablábamos donde la voz se acerca al idioma en su faceta hablada. En este estilo italianizante la voz se acercaría no a la forma hablada sino en sus “affetti”. La búsqueda

de la proximidad al efecto de la emoción de la que se habla en una estructura clásica, pero de significado musical contemporáneo, es decir, rompiendo la armonía o lo que se espera del resultado de una frase musical. Ejemplo de ello es la obra operística de Antón García Abril, la de Benet Casablanques, Enric Palomar o también lo sería la obra vocal de Guinjoan.

La figura del intérprete creador

En el período de Vanguardias y concretamente, en Barcelona y Madrid, el uso de la voz tratada según los parámetros descritos más arriba tuvo dos grandes intérpretes que estrenaron toda la obra a medida que se iba componiendo, la mezzosoprano catalana Anna Ricci y Esperanza Abad nacida en Toledo. Ambas, fueron las principales intérpretes de la música de nueva creación. En sus carreras compaginaron durante un tiempo el repertorio clásico con los estrenos más rompedores,

Ricci y Abad formaron parte del grupo que fundó Joan Guinjoan y Juli Panyella, *Diabolus in Música*, pioneros en el estreno y divulgación de la música de vanguardia del siglo XX. Anna Ricci desde 1981 y Esperanza Abad desde la fundación del grupo en 1964. El contacto de estas intérpretes con los principales autores pudo definir una línea de composición para sus voces, pertenecientes al registro femenino agudo y medio al ser ellas prácticamente las únicas intérpretes de la música de vanguardia del siglo XX en España.

Tanto Abad como Ricci destacaron sobre todo en su faceta de actrices-cantantes dando cuerpo a todas aquellas necesidades que la música de nueva creación pedía a gritos como contraste al estatismo con respecto a la cuarta pared por parte de los intérpretes del repertorio de épocas anteriores al siglo XX. En la mayoría de los casos, la composición regresa al modelo clásico en el que no se compone para una voz aguda o grave en general sino para una persona en particular con unas capacidades específicas al alcance de lo que desea concretamente el compositor. Y son estas capacidades artísticas del intérprete las que inspiran la obra. Esto ocurre claramente en la obra de Guinjoan, quien regresa a la tradición y oficio de hace siglos, la de escribir para instrumentistas, intérpretes que conoce y de los que exprime el virtuosismo que les caracteriza. No piensa su obra solamente en base a la instrumentación sino combinando los parámetros compositivos simples con la complejidad de la personalización. Así lo explica el propio autor, en Joan Guinjoan, *Íntim. Les arrels del compositor riudomenc*. (2012) haciendo referencia a su grafía musical y a la libertad que ésta ofrece a los intérpretes: “En medio de la partitura ponía dibujos descriptivos que pretendían mostrar a los músicos ideas y emociones, con el fin de que dejaran vía libre a la improvisación.

“Yo quería que estas divagaciones coincidieran con los momentos en que los músicos pudiesen desear hacerlo”. (Caparó y Perea, 2012, p. 115)

Tres tipologías de composición para la voz de soprano

La musicóloga Belén Pérez Castillo, en su artículo *La voz despojada* (2007, p. 538) nos dice cómo “el bel canto es, probablemente, el ejemplo de canto occidental en su expresión más elaborada. “(...) este estilo no se descartó en la composición para voz durante el siglo XX, pero surgieron otras alternativas que han ofrecido una enorme variedad.” Según la premisa de Pérez Castillo, el siglo XX no abandona parte de la construcción tradicional de lo que se busca al pensar en la composición para voz, sin embargo, se observan unos criterios compositivos en pleno siglo XX que podrían agruparse en tres grupos y refuerzan mi percepción al respecto:

- Aquel tratamiento vocal instrumental en el que la relación texto música no existe, donde habitualmente se produce una disociación entre contenido y continente; donde la composición busca los extremos del instrumento rompiendo las líneas que retrotraen a la técnica clásica, y, que de haber texto, se busca el efecto de la fonética o el contraste y se pide reproducir vocalmente efectos o ruidos en un contexto instrumental. Por ejemplo, la obra de Lachenmann con su *Got lost* (2008) o Feldman con sus *Three voices* (1982).

- Aquel tratamiento vocal *alla italiana*, que sin necesidad de buscar sonoridades "clásicas" sí que la línea de la voz intenta ser explicativa con respecto al texto, en lo conceptual permanece en los referentes tipo: aguda o grave cuando se habla de altura. Asimismo, guarda relación con el concepto del texto, es imitativo, pero no guarda relación con el continente, el formante de la palabra. Existe una correlación de significado estético en la escritura que nos retrae a los estilos de composición anteriores a la ruptura del siglo XX. Una línea vocal clásica que busca el efecto de las emociones (*affetti*) en el recitado y línea. Boesmans con su *Wintermärchen* (1999) o *Lonh* (1996) de Sahariaho serían ejemplos de ello.

- Aquel tratamiento que, poseyendo un poco de cada uno de los tratamientos anteriores, sí busca una relación idiomática directa con el texto, no en su vertiente de satisfacer el afecto mediante el contenido de la palabra, es decir, de su significado, sino buscando con la fonética de la palabra, la acústica, la melodía buscada para referir a la línea del idioma en que esté escrito el texto de la obra, un juego sintáctico, expresivo. Una técnica que busca un canto que aúne el significado y el significantes de manera que más parece un cantar “hablando”. Sin ser *sprechgesang*, ni *sprechstimme*, ni recitar cantando. Guarda relación con la prosodia, el idioma; la línea vocal está cerca de la

línea que se produce en la pronunciación de la frase hablada en un tratamiento específico para ello en la relación de las notas de la frase y sus efectos, aquellos del texto y de la pronunciación de éste. Guinjoan con *Per l'Esperança* (1976), Charles con su *Java Suite* (2011-2012) y Magrané con *Abglanz* (2022) formarían parte de este grupo.

En general, la obra de Guinjoan se acerca a las propuestas de teatro musical al estilo de Mauricio Kagel (Adlington, 2005): ¿cuáles son los límites entre ópera, drama, música, ballet? Las producciones de los años sesenta acentuaron estos interrogantes de las vanguardias de la preguerra, superando distinciones entre acciones teatrales y musicales, y consolidando nuevas terminologías. Teatro instrumental, anti-ópera, Happening, “música visible”, ópera contemporánea son algunos de los nuevos géneros que dieron cuenta de esta transformación.

Muchas son las competencias analíticas que presentan la mayoría de estas obras, que, como en la obra de Guinjoan implican lenguajes híbridos que incluyen los movimientos de los actores y nuevas formas de corporalidad, imágenes, puestas en escena. Son obras que establecen una negociación permanente entre la abstracción de la música y lo concreto de la música en el teatro. La tensión entre estos elementos, que muchas veces no están en las partituras y que pueden cambiar según cada interpretación, plantea la pregunta: ¿cómo analizar estas obras si se consideran las fronteras entre las distintas categorías y definiciones, tales como “teatro instrumental”, “teatro musical”, “música para teatro”, “ópera contemporánea?”. Según Fernández (2001), muchos de los desafíos para el análisis que encontramos en la obra contemporánea deben considerarse fuera de definiciones compartimentadas, pensarlos como preguntas, como iniciativas que tensionaron las fronteras disciplinarias y demostraron que la música es más que lo que solamente se oye. Por este motivo, Guinjoan necesitó y buscó intérpretes que junto a él pudiesen romper estas líneas, estas categorías y lanzarse a la exploración de cada obra como un ente en sí mismo, como “una investigación experimental concreta”, en palabras del propio autor. (comunicación personal) Serán ellas el punto de partida desde el que la creación de los últimos años se transformará hasta el día de hoy.

Sitúo a Joan Guinjoan como la figura de referencia, principalmente por ser una de las generaciones más longeva y que sucede a una de las generaciones más representativas de la nueva creación. Rosa M^a. Fernández en su tesis doctoral *La obra del compositor Joan Guinjoan* (2001) nos señala la importancia del entorno en la personalidad del compositor que lo ve crecer y determina: 50 La trayectoria compositiva de Guinjoan tiene un claro punto de partida, que da sentido y en parte, proyección a su

figura, y es que el compositor no podría ser entendido plenamente al margen de su ascendencia catalana. Así, cuando decide abandonar el mundo de la interpretación para dedicarse a componer recibe clases del maestro Taltabull, figura decisiva en Cataluña a finales de los años 50, y quien ejerce su magisterio sobre gran parte de los compositores que Cataluña proyecta en la segunda mitad del siglo XX. (Fernández R. M, p. 46) De la obra vocal de Guinjoan podemos extraer diversas características compositivas que se repiten y que utiliza como recursos expresivos casi exclusivamente para la composición vocal y que después observaremos en la obra de Charles, García-Tomás o Magrané. Algunas de estas fórmulas son:

- Inserción de elementos visuales nuevos más allá del signo relacionados con la cultura pictórica.

- Trazos para indicar altura, densidad sonora, partituras plásticas.

- Complementariedad de la escritura-trazo manual y la impresión tradicional. - Texto escrito manualmente que sigue visualmente (onomatopéyicamente, efectos ruido) el sentido de la expresión o palabra en cuestión:

- Inserción de signos nuevos en forma de dibujos, cierta esencia naïf - Espacios para la improvisación del intérprete. - Combinación de diferentes timbres imitando un efecto envolvente: OUA, OUE, OUI OUÀ OUÈ OUI

El estudio de Belén Pérez Castillo apoyaría las bases de este, a todas luces, objeto de estudio al dibujar el escenario donde es posible, según ella también, que nos hallemos en un momento donde recursos y lenguajes, en lo que se refiere a la técnica vocal y a la concepción de la línea, el timbre, etc. puedan convertirse en “poéticas plenamente afianzadas.” (P, C. Belén. 1998, p. 302)

Pocas investigaciones hay acerca de la cercanía y similitud de parámetros que se deben tener en cuenta en la composición para la voz de soprano. Sí las hay sobre la voz y su evolución y sobre los estilos en que se aplica en el siglo XX, incluso en el XXI; algunas acerca de la importancia de la necesaria acogida de lo contemporáneo en las aulas de hoy, acerca de una falta de técnica vocal asociada a la interpretación de la música contemporánea pero ninguna investigación, más allá de la sugerente frase final del artículo de Pérez Castillo, que trate el tema específico de la percepción de unidad en la composición.

Ante un siglo de levantamientos y caídas artísticas, de lenguajes infinitos y de experimentos extraordinarios, los últimos cincuenta años del siglo XX han parecido acompañar a los autores hacia un camino donde las aguas parecen calmarse, no por

no ser impetuosas o haber perdido capacidades por el camino sino como resultado de una búsqueda incesante que ha durado más de un siglo y que hoy parecen establecerse en unos parámetros reconocibles que permiten probablemente encontrar una forma justa y acorde a nuestro presente para expresar lo que siente necesario expresar cada autor a través de la voz de una soprano. Un lenguaje compositivo que comienza a reconocer y a ser reconocido por la audiencia, el receptor, dejando de ser solo para unos pocos.

De ser cierta esta estabilización de los parámetros compositivos, podría suponer también una estabilidad en la percepción del oyente de estas obras al familiarizarse con sus formas y reconocerse en las mismas. Teniendo en cuenta la ciencia del pensamiento y del hombre que acompaña a estos procesos de evolución una vía de investigación futura podría abrirse entorno a la idea de si el hecho de percibir la música contemporánea como reconocible y adquirir esta cierta capacidad de “tocar” emocionalmente, de conectar emocionalmente con el receptor, el público, supondría que ha perdido su carácter de vanguardia, sus principios de rebeldía y, al considerarse “clásica” perder su estatus intelectual o su función social. Probablemente, la percepción de estas señales de estabilización en algunas formas signifique que el paradigma está cambiando y que futuras investigaciones deben juzgar si tal circunstancia es positiva o no.

María Hinojosa Montenegro

Junio 2023

BIBLIOGRAFIA

- Adlington, R. (2005). Music Theatre since the 1960s. The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera, pp. 225-243. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521780094.015>
- Caparó, A. M. y Perea, M. E. (2012). Joan Guinjoan, íntim. Les arrels del compositor riudomenc. Centre d'Estudis Riudomencs Arnau de Palomar.
- Charles, A. (2008). Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea, 1. Rivera Editores.
- Civilotti, D. (11 de enero de 2020). Robert Gerhard. El eterno exiliado. Platea Magazine. Platea Magazine - Robert Gerhard: El eterno exiliado
- Fernández G, R. M. (2001). La obra del compositor Joan Guinjoan. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona).
- Koechlin, C. (1959). Traité de l'orchestration, 1-4. Max Eschig.

- López, M. S. (2017). La Generación musical del 51. Publicaciones Didácticas. (pp. 113 – 115)
- Pérez C, B. (1998). La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación. Revista de musicología, 1(21), pp. 2. La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación en JSTOR ([oclc.org](https://www.jstor.org))